



INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA

ISSN: 2667-7318 Yıl 6, Sayı 9, 30.06.2023

EDİTÖR / MANAGING EDITOR

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK
(Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)

EDİTÖR KURULU (ALAN EDİTÖRLERİ) / SECTION EDITORS

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK
(Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Ankara / Türkiye)

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Yakup ÇELİK
(Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul / Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. Tuğçe ERDAL
(Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat / Türkiye)

TÜRK-İSLAM EDEBİYATI

Prof. Dr. Abdullah AYDIN
(Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu / Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Doç. Dr. Fesun KOŞMAK
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir / Türkiye)

ESKİ TÜRK DİLİ

Dr. Resul ÖZAVŞAR
(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye / Türkiye)

YENİ TÜRK DİLİ

Doç. Dr. Burak TELLİ
(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş / Türkiye)

ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ

Doç. Dr. Nesrin GÜLLÜDAĞ
(Iğdır Üniversitesi, Iğdır / Türkiye)

DİL EDİTÖRLERİ / EDITORS OF LANGUAGE

ANA DİL EDİTÖRÜ

(NATIVE LANGUAGE EDITOR)

Doç. Dr. Türker Barış BULDUK
(Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)

YABANCI DİL EDİTÖRÜ

(FOREIGN LANGUAGE EDITOR)

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL
(Siirt Üniversitesi, Siirt / Türkiye)

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Prof. Dr. Rıdvan CANIM (Trakya Üniversitesi, Edirne / Türkiye)
Prof. Dr. Habibe YAZICI ERSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Ebülfez RECEBLİ, (Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü / Azerbeycan)
Prof. Dr. Xatira BEŞİRLİ (Azerbeycan Milli İlimler Akademisi, Bakü / Azerbeycan)
Prof. Dr. Serdar YAVUZ (Fırat Üniversitesi, Elazığ / Türkiye)

YAYIN DANIŞMA KURULU / BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

- Prof. Dr. Atabey KILIÇ (Erciyes Üniversitesi, Kayseri / Türkiye)
Prof. Dr. Cafer MUM (İnönü Üniversitesi, Malatya / Türkiye)
Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ (Harran Üniversitesi, Şanlıurfa / Türkiye)
Prof. Dr. Gülsel SEV (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu / Türkiye)
Prof. Dr. Halil ÇELTİK (Gazi Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Kemal TİMUR (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş / Türkiye)
Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA (Uludağ Üniversitesi, Bursa / Türkiye)
Prof. Dr. Lokman TURAN (Atatürk Üniversitesi, Erzurum / Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Dursun ERDEM (Uluslararası Balkan Üniversitesi, Üsküp / Makedonya)
Prof. Dr. Mustafa KARABULUT (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)
Prof. Dr. Neslihan İlknur KOÇ KESKİN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Nesrin SİS (İnönü Üniversitesi, Malatya / Türkiye)
Prof. Dr. Salim KÜÇÜK (Ordu Üniversitesi, Ordu / Türkiye)
Prof. Dr. Şener DEMİREL (Fırat Üniversitesi, Elazığ / Türkiye)
Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Prof. Dr. Şevkiye KAZAN (Akdeniz Üniversitesi, Antalya / Türkiye)
Prof. Dr. Yakup POYRAZ (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş / Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman / Türkiye)
Doç. Dr. İlyas YAZAR (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır / Türkiye)
Doç. Dr. Serdar BULUT (Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Alanya / Türkiye)
Dr. Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana / Türkiye)
Dr. Enser YILMAZ (Siirt Üniversitesi, Siirt / Türkiye)
Dr. Ömer İNCE (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)

YAZIŞMA ADRESİ / CORRESPONDENCE ADDRESS

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK

Adıyaman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adıyaman / Türkiye

Dergi Web Adresi <http://dergipark.org.tr/tr/pub/ijof>

Dergi E-Posta: journaloffilologia@gmail.com

&

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK

Adıyaman University Faculty of Science and Letters

Department of Turkish Language and Literature, Adıyaman / Turkey

Journal Web Address: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/ijof>

Journal e-Mail: journaloffilologia@gmail.com

International Journal of Filologia'da yer alan yazılardaki fikir ve görüşler tamamen yazarlara ait olup International Journal of Filologia dergisi yönetiminin görüşlerini yansıtmazlar. [The opinions and views expressed in the articles are the authors' solely and do not reflect the views of the International Journal Of Filologia's owners]

İNDEKS BİLGİSİ (INDEX INFORMATION)

International Journal of Filologia dergisi aşağıdaki indekslerde taranmaktadır.

- 1. EBSCO**
- 2. MLA (Modern Language Association)**
- 3. SIS (Scientific Indexing Services)**
- 4. Research Bib (Academic Resource Index)**
- 5. Cite Factor (Academic Journal Index)**
- 6. Root Indexing (Journal Abstracting and Indexing Service)**
- 7. DRJI (Directory Research Journal Indexing)**
- 8. İdeal Online**
- 9. Asos İndeks**
- 10. İSAM (İslam Araştırmaları Merkezi)**
- 11. ACARINDEX**

EDİTÖRDEN

Değerli International Journal of Filologia Okurları,

Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Türk İslam Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Dilbilim, Çağdaş Türk Lehçeleri, Türkçe Öğretimi, Yabancılara Türkçe Öğretimi, Türk Folklor Araştırmaları ve Türkoloji alanı ile ilgili tüm araştırmalar başta olmak üzere dil, ve edebiyat ile ilgili alana katkı sunacak özgün akademik çalışmalara, derleme ve kitap tanıtımlarına yer veren International Journal of Filologia dergisinin 9. sayısını sizlerle buluşturmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayıda makaleleri yayımlanan yazarlarımızı tebrik ediyoruz. Ayrıca bu sayıda hakemlik yaparak dergimize katkıda bulunan değerli hocalarımıza teşekkürü bir borç biliyoruz. Yeni sayımızda görüşmek dileğiyle...

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK
Editör

BU SAYININ HAKEMLERİ

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK	Iğdır Üniversitesi
Doç. Dr. Belgin AĞIRLAR	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Dr. Erol KUYMA	Hitit Üniversitesi
Doç. Dr. Nusret YILMAZ	Iğdır Üniversitesi
Doç. Dr. Sadi GEDİK	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Doç. Dr. Sait YILTER	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL	Emir Abdelkader Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Barış AĞIR	Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma KOÇ	Adıyaman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT	Dicle Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fikri KULA	Aksaray Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Halil BATUR	Batman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hassan Abdallah ALZYOUT	Yarmouk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mahir KARACAR	Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mumise KOÇ	Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer Derya NAZLIPINAR SUBAŞI	Kütahya Dumupınar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI	Batman Üniversitesi
Dr. Öğr. Gör. İpek TAŞDEMİR	Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi
Dr. Ayşegül EKİCİ	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Enes İLHAN	Tekirdağ Üniversitesi
Dr. Okan DOĞAN	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Öznur YEMEZ	Selçuk Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Prof. Dr. Kemal TİMUR- Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT** **1-14**
Ahmet Midhat Efendi'nin Seyahatnâmelerinden: "Sayyadane Bir Cevelan"
Among the Travels of Ahmet Midhat Efendi: Sayyadane Bir Cevelan
- Dr. Öğr. Üyesi Fatih UYAR** **15-33**
Hasan Ali Toptaş'ın Kayıp Hayaller Kitabı Romanında Yapı ve Tema
Structure and Theme in Hasan Ali Toptas' Novel "Kayıp Hayaller Kitabı"
- Dr. Öğr. Üyesi Enser YILMAZ - Öğretmen Abdurrahman KAYA** **34-46**
Saf Şiir Bağlamında Bir Tahlil Denemesi: Olvido
An Attempt at an Analysis in the Context of Pure Poetry: Olvido
- Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI - Öğr. Gör. Mehtap DEMİR** **47-57**
Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde "Yumuşak G" (Ğ) Ünsüzüyle İlgili Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri
Problems Faced with the "Soft G" Consonant in Teaching Turkish as a Foreign Language and Suggestions for Solutions
- Fatih KIRMALI** **58-81**
Dîvânu Lugâti't-Türk'te Görüngü
The Phenomenon in Dîvânu Lugâti't-Türk
- Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK** **82-86**
Tezkirelerin Şiir Kaydederken Kullandıkları Kalıp İfade: "Teberrüken ve Teyemmünen"
The Mold Phrase Which Has Been Used By Tazkires When They Recorded the Poem: "Teberruken and Teyemmunen"
- Doç. Dr. Sait YILTER** **87-98**
Mülteci Bir Tip Olarak Divan Şairi
Divan Poet as a Refugee Type

Mehmet Sadık ÖZKAN

99-110

Adıyamanlı Rıfat Baba, Divanı ve Elifnâmesi Üzerine Bir İnceleme

Rıfat Baba from Adıyaman and an Investigation Over His Diwan and Elifname

Mehmet ÇETİNKOL- Halil SARI

111-125

Karaca Oğlan'ın Türkçe Dışındaki Bir Dilde (İngilizce) Yayımlanan İlk Şiirleri Üzerine Bir İnceleme

A Review on Karaca Oğlan's First Poems Published in a Language other than Turkish (English)

YAYIN DEĞERLENDİRME / BOOK REVIEW

Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı

126-128

Frankissstein: A Love Story, by Jeanette Winterson, Random House, 9781473563254, May 2019, pp. 352
(paperback)

Fırat TAŞ

*Dîvânçe -i Erşed, Talip Çukurlu, Ihlamur Akademi Yayınları, ISBN 978-605-72215-6-8,
Mart, 2023, 250 sayfa.*

129-132

INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA DERGİSİ GENEL İLKELERİ

AMAÇ

International Journal of Filologia (IJOF); Türk dili, kültürü ve edebiyatına dair nitelikli bilimsel çalışmaları ilgili alanlara göre araştırmacıların hizmetine sunmayı ve her geçen gün gelişen ve dolayısıyla güncellenen ilmi ve edebî alana bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda dergimizin uluslararası camiada geçmişten günümüze uzanan kültür hazinemizin tanıtılmasında bir köprü vazifesini göreceğini umuyoruz.

KAPSAM

Yayın Sıklığı

Uluslararası hakemli dergi olarak yayın hayatına başlayan **International Journal of Filologia (IJOF)** 30 Haziran ve 30 Aralık tarihlerinde olmak üzere yılda iki sayı yayımlanmaktadır. Ancak yayın kurulu tarafından gerekli görülmesi durumunda özel sayı da yayımlanabilir.

Yayın Dili

Derginin yayın dili Türkiye Türkçesidir. Ancak, dergi her kurumdan ve her ulustan bilim insanlarının çalışmalarına açık olup farklı dillerde (diğer Türk lehçeleri, İngilizce, Almanca, Fransızca, Rusça, Arapça, Farsça vb.) yazılmış çalışmalara da yer vermektedir. Yabancı dilde yazılan çalışmaların özeti Türkçe olmalıdır.

Odak ve Kapsam

International Journal of Filologia (IJOF); Filoloji alanında hazırlanmış akademik çalışma, çeviriler, derlemeler, tenkit ve kitap tanıtımlarına yer vermektedir. Dergimizin yayın odağı kapsamı özetle şu şekildedir: Eski Türk Dili, Yeni Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Türk İslam Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Türkçe Öğretimi, Yabancılara Türkçe Öğretimi, Türk Folklor Araştırmaları, Karşılaştırmalı Edebiyat, Dil Bilimi, Türkoloji, dil ve edebiyat alanını doğrudan veya dolaylı olarak ilgilendiren her türlü akademik çalışma, derleme, tenkit ve kitap tanıtımları.

INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA- YAYIN İLKELERİ (INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA PUBLISHING PRINCIPLES)

1. Genel İlkeler / General Principles

- Dergiye gönderilen yazılar herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmişse, bu kurum veya kuruluş çalışmada belirtilmelidir.
- Daha önce, ulusal ya da uluslararası kongre ya da sempozyumlarda sunulmuş ve özeti yayımlanmış çalışmalar, bu nitelikleri belirtilerek gönderilmelidir.
- Yayımlanan yazılardan alıntı yapılması durumunda, kaynak belirtilmesi zorunludur.
- Dergide yayımlanması için gönderilen çalışmalar yayımlansın ya da yayımlanmasın iade edilmez.
- Bir sayıda aynı yazara ait birden çok makale yayımlanamaz.
- Yazar(lar), makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını çalışma ile ilgili (varsa) ihtiyaç duyulan tüm izinlerin alındığını taahhüt eder.
- Dergi yazar(lar)ı yazılarının yayımlanması durumunda, etik kurallara uygun hareket edildiğini ve etik kuralların gözetildiğini ve bu konuda tüm sorumluluğun yazar(lar)da olduğunu taahhüt etmiş olurlar.

- Dergimize gönderilen makalelerin 12.000 sözcük ve 40 sayfayı aşmaması önerilmektedir. Ancak zorunlu olarak bu sözcük ve sayfa sayısının aşılması gerektiği durumlarda dergi editörlüğünün önceden haberdar edilmesi gerekmektedir.
- Dergimizin her sayısında lisansüstü tezlerden üretilen makaleler için o sayıdaki makale sayısı dikkate alınarak kota uygulanmaktadır.

2. Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

International Journal of Filologia, açık erişimli bir dergidir. Açık erişim, tüm içeriğin kullanıcıya veya kurumuna ücretsiz olarak serbestçe erişilebileceği anlamına gelir. Yayıncı veya yazarın önceden izni alınmadan kullanıcılar, makalelerin tam metinlerini okumak, araştırmalarında kullanmak üzere indirebilir, kopyalayabilir, yazdırabilir, arama yapabilir, bağlantı kurabilir veya diğer yasal amaçlarla kullanabilir.

3. Ücret Politikası / Wage Policy

International Journal of Filologia Dergisi 2018 yılında, ücretsiz “Uluslararası Hakemli Dergi” olarak yayın hayatına başlamıştır. Dergimize yayımlanmak üzere gönderilen ve dergimizde yayımlanan makalelerden hiçbir şekilde ücret talep edilmemektedir.

4. Yayın Sıklığı / Publication Frequency

Dergi, **30 Haziran** ve **30 Aralık** tarihleri olmak üzere, **yılda iki** defa “online” olarak yayımlanır. Yayın Kurulunun uygun görmesi halinde Özel Sayı da yayımlanabilir.

5. Kapsam / Scope

Dergide, Eski Türk Dili, Yeni Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Türk İslam Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Türkçe Öğretimi, Yabancılar Türkçe Öğretimi, Türk Folklor Araştırmaları, Karşılaştırmalı Edebiyat, Dil Bilimi, Türkoloji başta olmak üzere dil ve edebiyat ile ilgili alana katkı sunacak akademik çalışmalara, derleme ve kitap tanıtımlarına yer verilmektedir.

6. Yayın Dili ve İmla / Publication Language and Spelling

- Derginin yayın dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte dergi, farklı dillerde yazılmış çalışmalara da yer vermektedir. Yabancı dilde yazılan çalışmaların özeti Türkçe olmalıdır.
- Dergiye gönderilen çalışmalarda dil bilgisi kurallarına (imla, noktalama, açıklık, anlaşılabilirlik vs.) azami derecede riayet etme zorunluluğu vardır. Yazım ve noktalamadan kaynaklanan problem ve eleştirilerden tamamen yazar sorumludur. İmla ve noktalama açısından, çalışmanın ya da konunun zorunlu olduğu durumlar dışında Türk Dil Kurumu imla kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Dergi İntihal Politikası / Journal Plagiarism Policy

Dergimize gönderilen çalışmalarla birlikte benzerlik raporu da sisteme yüklenmelidir. İntihal tespiti için tercihen iThenticate programı kullanılmalıdır. Bu sistem aracılığıyla makalelerin daha önce herhangi bir yerde yayımlanmadığı veya herhangi bir intihal içermediği teyit edilir. Benzerlik oranı %20'den fazla olan makaleler intihal olarak kabul edilir ve reddedilir.

8. Makale Değerlendirme Süreci / Article Evaluation Process

Makale değerlendirme süresi ortalama 3 aydır. Ancak bu süre hakemlerin geri bildirimlerine, gönderilen yazı ile ilgili hakemlerin düzeltme isteyip istememelerine, yazarların istenilen düzeltmeleri yerine getirmelerine vb. pek çok duruma göre azalıp artabilmektedir.

8.1. Editör Ön Değerlendirme Süreci / Editor's Pre-Evaluation Process

- Yazılar, yayın kuruluna gelmeden önce kurallara uygun yazılıp yazılmadığı editör(ler) tarafından makale şablonu, literatür, yöntem, bulgular ve sonuç açısından kontrol edilir; bir eksik ve/veya yanlış belirlendiğinde, düzeltilmesi için bir ön değerlendirme formu ile birlikte 15 gün içerisinde yazara iade

edilir. Yazarın ön değerlendirme sürecinde Telif Hakkı Devir Formu ve gerekiyorsa “Etik Kurul Onay Formu” nu sisteme yüklemiş olmalıdır.

- Yazar editör(ler)in belirttiği düzeltmeleri yapmakla yükümlüdür. Ön değerlendirme sürecinde bir sorunla karşılaşmayan ve dergi ilkelerine uygun olan yazılar hakemlendirme sürecine alınır.

8.2. Hakemlendirme Süreci / Refereeing Process

- Dergiye gönderilen çalışmalar Yayın Kurulu kararıyla en az iki hakemin değerlendirilmesine sunulur. Değerlendirmeye gönderilen çalışmalarda yazar(lar)ın ve hakemlerin isimleri karşılıklı olarak gizli tutulur. Yayın Kurulu gerekli gördüğü durumlarda çalışmayı ikiden fazla hakeme inceletebilir. Yayınlanacak çalışma ile ilgili nihai karar hakem çoğunluğunun görüşü de dikkate alınarak Yayın Kurulu tarafından verilir.
- Hakemlerin makaleyi incelemeleri için verilen süre 10 gündür. 10 gün içerisinde bildirimde bulunmayan hakemlere hatırlatma mesajı gönderilir. Hatırlatma mesajı gönderildikten 5 gün içerisinde bildirimde bulunmayan hakem, yayının hakem listesinden ve derginin hakem havuzundan silinir. Ve çalışma değerlendirilmek üzere farklı bir hakeme gönderilir.
- Hakemler dergiye gönderilen yazıyla ilgili birden çok kez düzeltme isteyebilir. Yazar(lar), yazıların yayımlanabilmesi için hakem ve yayın kurulunun görüş ve önerilerini yerine getirmek zorundadırlar.
- Yazar(lar)dan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltmenin en geç 10 gün içinde yapılarak dergiye ulaştırılması gerekmektedir. Düzeltmiş metin, gerekli görüldüğü hâllerde değişiklikleri isteyen hakemlerce tekrar incelenebilir.

8.3. Hakem Raporlarına İtiraz / Objection to Referee Reports

Yazar(lar) hakemlerin olumsuz görüşlerine karşı kanıt göstermek koşuluyla itiraz edebilirler. Bu itiraz Yayın Kurulu’nda incelenir ve gerekli görülürse farklı hakem görüşüne başvurulur.

8.4. Editör Değerlendirme Süreci / Editor Evaluation Process

Hakemlerden gelen görüşler doğrultusunda editör, yayın kurulu ile birlikte nihai kararını 10 gün içerisinde verir. Editör, dergiye gönderilen yazılarda gerekli yazım düzeltmelerini, yabancı bir dilde yazılan özet ile ilgili düzeltmeleri ve gerekli gördüğü diğer düzeltmeleri yapma hakkına sahiptir.

8.5. Yayın Kurulu Değerlendirme Süreci / Editorial Board Evaluation Process

Editörler, hakem görüşlerine dayanarak verdikleri kararı 1 hafta içerisinde yayın kuruluna sunarlar. Yayın kurulunda yayımlanması uygun görülmeyen yazılar intihal programında taranmaksızın reddedilir. Yayınlanması yönünde olumlu karar verilen yazılar intihal programında taranır. İntihal programından olumlu sonuç alınması durumunda yazının mizanpajı yapılır. Ardından makale sorumlu yazara son okuma için gönderilir. Yazarın son okumada metnin değerlendirme süresi 3 gündür. Son okumanın ardından yazıya DOI numarası temin edilir. Yazılar yayın kurulunun belirlediği sıraya göre yayımlanır.

9. Düzeltme ve Geri Çekme Süreçleri / Correction and Withdrawal Processes

9.1. Yazar için Geri Çekme Süreci / Withdrawal Process for Author or Authors

- Yazar(lar)ın yayımlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, geri çekme işlemlerinde dergi editörüyle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.
- Dergiye gönderilen yazılar ön kontrol adımı olduğu sürece yazar tarafından sistem üzerinden geri çekilebilir. Ancak hakemlendirme süreci başlayan bir makalenin geri çekilme isteği editöre gerekçesiyle birlikte yazılı ve ıslak imzalı olarak taranmış şekilde e-posta aracılığıyla dergi editörüne bildirilir.
- Editör, editör ve yayın kurulunun da görüşünü alarak konuyu değerlendirip yazara 20 gün

içerisinde bildirimde bulunur.

- Yayın kurulu tarafından telif hakları gönderim aşamasında devredilmiş çalışmaların geri çekme isteği onaylanmadıkça yazarlar çalışmasını başka bir dergiye değerlendirme için gönderemezler.

9.2. Editör için Geri Çekme Süreci / Editor Withdrawal Process for

Yayın kurulu; yayımlanmış, erken görünümdeki veya değerlendirme aşamasındaki bir çalışmaya ilişkin telif hakkı ve intihal şüphesi oluşması durumunda çalışmayı ilişkin bir inceleme başlatır. Yayın kurulu yapılan inceleme neticesinde değerlendirme aşamasındaki çalışmada telif hakkı ve intihal yapıldığını tespit etmesi durumunda çalışmayı değerlendirmeden geri çeker ve tespit edilen durumları detaylı bir şekilde kaynak göstererek yazarlara iade eder.

Yayın kurulu, yayımlanmış veya erken görünümdeki bir çalışmada telif hakkı ihlali ve intihal yapıldığını tespit etmesi durumunda, en geç 15 gün içerisinde aşağıdaki geri çekme ve bildiri işlemlerini gerçekleştirir. Etik ihlali tespit edilen çalışmanın;

- Elektronik gösterimdeki başlığının başına “**Geri Çekildi**” ibaresi eklenir.
- Elektronik gösterimdeki *Öz* ve *Tam Metin* içerikleri yerine çalışmanın geri çekilme gerekçeleri, detaylı kanıt kaynakları varsa yazar(lar)ın bağlı olduğu kurum ve kuruluşların konu hakkındaki bildirimleri ile birlikte yayımlanır.
- Dergi web sitesinin ana sayfasından geri çekme bildirimini ilan edilir.
- Geri çekme tarihinden itibaren ilk yayımlanacak sayının elektronik ve basılı kopyasının içindekiler listesine “**Geri Çekildi: Çalışma Başlığı**” şeklinde eklenir, birinci sayfasından başlamak koşuluyla geri çekme nedenleri ve buna kaynak gösterilen orijinal alıntılar kamuoyu ve araştırmacılarla paylaşılır.
- Yazar(lar)ın bağlı olduğu kuruluş(lar)a yukarıdaki geri çekme bildirimleri iletilir.

10. Telif Hakkı Devri / Copyright Transfer

- Dergiye gönderilen yazının, yayımlanması durumunda yazının tüm yayın hakları süresiz olarak **International Journal of Filologia** dergisi'ne ait olur.
- Dergiye yazı gönderecek yazarlar, "Telif Hakkı Devir Formu" belgesini doldurmalıdır. Yazar(lar) doldurdıkları formu ıslak imza ile imzalamalıdır. İmzalanan form taranarak sisteme yüklenmelidir. “Telif Hakkı Devir Formu”nu iletmeyen yazarların çalışmaları yayımlanmaz.
- Dergiye gönderilen yazılar daha önce hiç bir yerde yayımlanmamış olmalı veya yayımlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş olmalıdır. Makalenin tümü ya da bir bölümü başka bir yerde yayımlanmış ise dergide yayımlanabilmesi için gerekli her türlü izin alınıp orijinal telif hakkı devir formu ile birlikte dergi editörlüğüne gönderilmelidir.
- Dergide yayımlanan makalenin içeriği, sunduğu sonuçlar ve yorumları konusunda, dergi yönetimi ve dergi editörlüğü hiçbir sorumluluk taşımamaktadır. Ayrıca daha önce herhangi bir yerde yayımlandığı belirtilmediği ya da belirlenemediği için yayımlanan çalışmalar ile ilgili telif haklarına ilişkin doğabilecek hukuki sonuçlar tamamen yazar(lar)a aittir
- Dergi yazar(lar)ı yazılarının yayımlanması durumunda, yazılarında hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını çalışma ile ilgili (varsa) ihtiyaç duyulan tüm izinlerin alındığını taahhüt etmiş olurlar.
- Yazar(lar), makalenin içeriği, sunduğu sonuçları ve yorumları konusunda, dergi yönetimi ve dergi editörlüğünün hiç bir sorumluluk taşımadığını kabul eder. Ayrıca yazar(lar), tüm yazarlar adına, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca istenecek hak talebi veya açılacak davalarda dergi yönetimi ve dergi editörlüğünün hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazar(lar)da olduğunu kabul eder.

Bununla birlikte yazarların aşağıdaki hakları saklıdır;

- Patent hakları,
- Telif hakkı dışında kalan bütün tescil edilmemiş haklar,
- Çalışmayı satmamak koşulu ile kendi bilimsel amaçları için çoğaltma hakkı,

- Yazarın kendi kitap ve diğer akademik çalışmalarında, kaynak göstermesi koşuluyla, çalışmanın tümü ya da bir bölümünü kullanma hakkı,
- Çalışma künyesini belirtmek koşuluyla kişisel web sitelerinde veya üniversitesinin açık arşivinde bulundurma hakkı.

Yayın Etiği ve Kötüye Kullanım Beyanı (Publication Ethics and Abuse Statement)

1. Yayın Etiği / Publication Ethics

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayımlanan öneri ve kılavuzlar temel alınarak hazırlanmıştır. Dergimiz aşağıda belirtilen etik ilkelerine uymayı taahhüt eder.

2. Yayıncıların Etik Sorumlulukları / Publishers' Ethical Responsibilities

- Yayıncı dergiyi yayımlamakla hiçbir maddi kâr amacı gütmemektedir.
- Yayıncı, dergiye gönderilen yazılarla ilgili editörlerin bağımsız kararlar almalarını taahhüt eder.
- Yayıncı, editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihalle ilgili önlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.
- Dergimize gönderilen makalelerin fikir özgürlüğü ve mülkiyet hakları gibi hususlar saygındır. Yayıncılar dergide yayımlanmış her yazının fikri mülkiyet ve telif hakkını korur. Dergi yönetimi olası ihlallerde derginin ve yazarların haklarını savunur.

3. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları / Editors' Ethical Duties and Responsibilities

3.1. Editörlerin Genel Görev ve Sorumlulukları / General Duties and Responsibilities of Editors

- Editör, dergide yayımlanan yazıların derginin yayın politikasına, derginin amaç ve kapsamına uygunluğunu sağlamalıdır.
- Editör, dergiye gönderilen yazılardaki kişisel verilen korunmasına özen göstermeli ve bu kişisel verileri, bireylerin açık rızası olmadan yayımlamamalıdır. Editör, dergiye gönderilen yazı ile ilgili tüm bilgilerin yayımlanana kadar gizli tutulmasını sağlamalıdır.
- Editör, dergide yayımlanan yazılarla ilgili eleştirileri titizlikle dikkate almalı ve bu konuda yapıcı bir tutum sergilemelidir.
- Editör, dergiye gönderilen yazılarla ilgili yazışma, dosya ve diğer kayıtları elektronik ortamda veya basılı olarak saklamalıdır.
- Editör, derginin ve yayının kalite standartlarını yükseltmek için gerekli çalışmaları yapmalıdır.
- Editör, akademik fikir çeşitliliğini ve bilimsel düşünce özgürlüğünü savunmalıdır. Aynı zamanda fikri mülkiyet hakları ile etik standartları gözeterek dergi işleyişini sürdürmelidir.
- Editör, dergiye gelen yazıları, yazarlarının etnik köken, cinsiyet, tabiiyet, dini inanış ya da politik felsefelerini dikkate almaksızın bilimsel içerik açısından değerlendirmelidir.
- Editör, yayın politikası gereği tüm yayın süreçlerinde (yayımda herhangi bir sebeple düzeltme, değiştirme ve açıklama gerektiren konularda) şeffaflık ilkesini ön planda tutmalıdır.
- Editör, dergiye gönderilen yazılarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamalıdır. Editör, makalelerde kullanılan deneklerle ilgili etik kurul onayı veya deneysel araştırmalarla ilgili yasal izinlerin olmadığı durumlarda söz konusu makaleyi reddetmelidir.
- Editör, kör ve çift hakemlik süreçlerinin sağlıklı bir şekilde yürütülmesini sağlamalıdır.
- Yazılarla ilgili hakem atamasında sadece editör ve editör kurulu tam yetkiye sahip olup yazıların yayımlanması ile ilgili sonuç kararından da editör ve editörler kurulu sorumludur.
- COPE (Committee on Publication Ethics) tarafından hazırlanan "Editörlerin Genel Görev ve Sorumlulukları" dergimizde ilke olarak benimsenmiştir.

3.2. Editörlerin Dergi Sahibi ve Yayıncı ile İlişkileri / Relations of Editors with the Journal Owner and Publisher

- Editör ve yayıncı arasında editöryal bağımsızlık ilkesi bulunmalıdır.
- Editör ile yayıncı arasındaki ilişki yazılı bir sözleşmeye dayanmalıdır.
- Editörün dergideki yazılarla ilgili alacağı kararlar yayıncı ve dergi sahibinin

müdahalesine açık olmayıp bağımsız olmalıdır.

3.3. Editörlerin Yayın Kurulu ile İlişkileri / Relations of Editors with the Editorial Board

- Editör, yayın kurulu ile iletişim halinde olmalıdır.
- Editör, yayın kurulunun dergiye katkı sağlayan ve dergi alanıyla uyumlu aktif üyelerden oluşmasını sağlamalıdır.
- Editör yayın kurulunun değerlendirmelerinde nesnel ve tarafsız olmalarını sağlamalıdır.

3.4. Editörlerin, Editör Kurulu ile İlişkileri / Relations of Editors with the Editorial Board

- Derginin editör kurulunda yer alan kişiler derginin gelişimine aktif olarak katkı sunmalıdır.
- Editör, editör kurulunu alanlarıyla ilgili yazı ve çalışmalarla ilgili bilgilendirmelidir.
- Editör, derginin yayın politikasını editör kurulunun da görüş ve önerilerini dikkate alarak şekillendirmelidir.

3.5. Editörlerin Yazarlarla İlişkileri / Relations of Editors with Authors

- Editör, yazarların derginin yayın ve yazım ilkelerinin ve makale şablonunun güncel haline ulaşmalarını sağlamalıdır.
- Editör, dergiye gönderilen yazılarda çok önemli bir sıkıntısı olmadığı sürece yazıları ön değerlendirme aşamasına almalıdır.
- Editör, yazarlara, yazılarının tüm aşamaları ile ilgili doğru, açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.
- Editör, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir. Olumlu yöndeki hakem önerilerinin reddi durumunda ret nedeni bilimsel, etik, yasal vb. normlar çerçevesinde değerlendirmelidir.
- Editör, yazılara gelen eleştirilerle ilgili yazarlara cevap hakkı tanınmalıdır.
- Editör, hakemlerin istedikleri düzeltme önerilerini ivedilikle yazara iletmelidir.

3.6. Editörlerin Hakemlerle İlişkileri / Relations of Editors with Referees

- Editör, dergiye gönderilen yazılar için çalışmanın alanına ve muhtevasına uygun hakemler belirlemelidir.
- Editör, hakemlere yazıların değerlendirilmesi ile ilgili gerekli form ve dosyaları süresi içerisinde göndermelidir.
- Editör, süresi içerisinde dönmeyen veya hakemlik etiğine uymayan hakemleri hakem havuzundan çıkarmalıdır.
- Editör, yazarın yazı dosyalarında yaptıkları düzeltmeleri ivedilikle hakemlere iletmelidir.
- Editör, yayın değerlendirme sürecinde hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.
- Editör, bilim etiğine uymayan ve kırıcı değerlendirmeleri yazara ulaşmadan engellemelidir.
- Editör, derginin hakem havuzunu daima güncelleyip geniş bir yelpaze oluşturmalıdır.
- Editör, yazıları farklı hakemlere gönderme konusunda çaba sarf etmelidir.
- Editör, dergiye gelen yazıları aralarında çıkar çatışması-çıkarcı olmayan hakemlere yönlendirmelidir.
- Editör, hakemlerin yazıları tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

3.7. Editörlerin Okuyucularla İlişkileri / Relations of Editors with Readers

Editör; okuyucu, araştırmacı ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak ve bu geri bildirimler konusunda okuyucu, araştırmacı ve geri bildirimcilerle sağlıklı geri bildirim vermekle yükümlüdür.

4. Hakemlerin Etik Sorumlulukları / Ethical Responsibilities of Referees

4.1. Çift, Kör Hakemlik / Double, Blind Referee

Hakemler, kör değerlendirme sürecine uygun olarak tarafsızlık ve gizlilik içerisinde hareket etmelidir.

4.2. Gizlilik / Privacy

Değerlendirme için hakemlere gönderilen çalışmalar gizli tutulmalıdır. Çalışmalar başkalarına gösterilmemeli ve içerikleri tartışılmamalıdır. Gizlilik kuralı, hakemlik yapmayı reddeden kişileri de kapsamaktadır.

4.3. İvedilik / Urgency

Hakem değerlendirmesi yapmak üzere davet alan bir hakem, ilgili çalışma için hakemlik yapıp yapamayacağını 10 gün içinde editöre bildirmelidir. Hakem değerlendirme sürecini 10 gün içinde tamamlamalı ve yazarlar da sorumlu yazara bildirilen değişiklikleri 15 gün içinde tamamlamalıdır.

4.4. Kaynak Belirtme / Specifying a Resource

Hakemler, atıf yapılmamış yayımlanmış yayın tespiti, yazar tarafından yapılan telif hakkı ihlali ve intihal durumlarının farkına varmaları durumunda konuyu dergi editörlüğüne iletmelidir.

4.5. Tarafsızlık / Impartiality

Hakemler, çalışmayı tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille değerlendirmelidir. Hakemler hakaret ve kişisel yorumlardan kaçınmalı, asgari nezaket kurallarına uygun değerlendirme yapmalıdır. Hakemler, ilgili makaleyi bilimsel ölçütleri göz önünde tutarak değerlendirmelidir.

4.6. Nezaket / Kindness

Hakemler, ilmî olmayan veya hukukî sonuçları olabilecek mesnetsiz değerlendirmelerden kaçınmalıdır.

4.7. Uzmanlık / Expertise

Hakemler, uzmanlık alanı ile ilgili çalışmalarını kabul etmeli, uzmanlık alanı dışındaki çalışmalarını reddetmelidir.

4.8. Çıkar Çatışması-Çıkar Birliği / Conflict of Interest-Union of Interest

Hakemler, değerlendirdiği çalışma ile ilgili çıkar çatışması-çıkar birliği fark ederse hakemlik yapmayı reddederek bunu dergi editörlüğüne bildirmelidir.

5. Yazarların Etik Sorumlulukları / Ethical Responsibilities of Authors

- Yazar(lar) dergide yayımlanan çalışmanın her türlü yayın hakkının gönderdikleri dergiye ait olduğunu kabul eder. Yazar(lar) dergimize gönderdikleri yazılar için telif hakkı talep edemez.
- Yazar(lar) dergiye gönderdikleri yazıları derginin yayın ve yazım kuralları ile makale şablonuna uygun olarak sisteme yüklemelidir.
- Yazar(lar) dergiye yayımlanmak üzere gönderilen makalenin daha önce herhangi bir yerde, herhangi bir dilde yayımlanmadığını, yayımlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmediğini, ya da yayımlanmak için değerlendirmeye alınmış olmadığını; eğer makalenin tümü ya da bir bölümü yayımlandı ise dergimizde yayımlanabilmesi için gerekli her türlü iznin alındığını ve orijinal telif hakkı devri formu ile birlikte dergi editörlüğüne gönderildiğini beyan ve taahhüt etmelidir.
- Yazar(lar), aynı sayıda yayımlanmak üzere dergimize birden fazla yazı göndermemelidir.
- Yazar(lar), makaleye yazar olarak katkı sunmayan kişilerin ismini yazar olarak eklememelidir.
- Yazar(lar), dergiye gönderdikleri yazıların özgünlüğü temin etmelidir.
- Yazar(lar), dergimizde her türlü telifli materyal (tablo, şekil, katkı sunan alıntılar vb.) ile ilgili tüm sorumluluğu üstlenmelidir.
- Yazar(lar); başka yazarlara, katkıda bulunanlara veya kaynaklara uygun bir şekilde atıf yapmalı ve ilgili kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.
- Yazar(lar), dergimize gönderilen çalışma ile ilgili bilinmesi gereken ve çalışmanın bulgularını ya da bilimsel sonucunu potansiyel olarak etkileyebilecek varsa mali ilişkiyi ya da çıkar çatışması (conflict of interest) veya rekabet (competing interest) alanlarını bildirmeli; çalışmaya yapılan tüm mali katkıları, sponsorlukları ya da proje desteklerini yazılı olarak belirtmelidir.
- Yazar(lar), dergiye gönderilen yazılar ulusal ya da uluslararası kongre ya da sempozyumlarda sunulmuş ve özeti yayımlanmış çalışmalar ise bu niteliklerini belirtmelidir.
- Yazar(lar), dergimizde yayımlanmış olan yazısında anlamlı bir bilimsel hata ya da uygunsuzluk tespit ettiğinde, yazısını geri çekme ya da yazıdaki hatayı düzeltme amacıyla hızlı bir şekilde editör ile temasa geçmelidir.
- Yazar(lar), dergimize gönderilen çalışmaların, bilimsel araştırma ve yayın etiğine uygunluğunu sağlamalıdır. Bu konuda YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesinde belirtilen kurallara titizlikle riayet etmelidir.

- Yazar(lar), dergi editörlüğünün, bir yazının ön kontrol, değerlendirme süreci ve düzenleme süreci devam ederken yazar(lar)dan makalenin etik durumuna ilişkin istediği ek belgeleri süresi içerisinde vermelidir.
- Yazar(lar), değerlendirme süreci başlamış bir yayını ile ilgili sorumluluklarını değiştirmemelidir. (yazar ekleme/çıkarma, sıra değiştirme)
- Yazar(lar), dergiye yayımlanmak üzere gönderdikleri yazılarda temel insan haklarına ve hayvan haklarına saygıyı esas tutmalıdır. Bu çerçevede makalelerde kullanılacak deneklere ilişkin etik kurul onayını mutlaka almalıdır.
- Dergi yönetimi, editör ve editör kurulu dergimize yayımlanmak üzere makale gönderen yazarların, yukarıda belirtilen koşullara uymayı kabul ettiklerini var saymaktadır.

Yazarlık ve yazar sorumlulukları konusundaki ICMJE yönergeleri için tıklayınız.

6. YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesine Uygunluk / Compliance with YÖK Scientific Research and Publication Ethics Directive

YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi, Madde 8'deki "Bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler" başlığında aşağıda verildiği gibidir. Yazarların aşağıda ayrıntıları verilen hususlardan ciddiyle sakınmaları gerekir:

a) İntihal: Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak.

b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek.

c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek.

ç) Tekrar Yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak.

d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak.

e) Haksız yazarlık: Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gerekçesiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı halde nüfuzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek.

f) Diğer Etik İhlali Türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek. İnsan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlali suçlamasında bulunmak.

Etik İlkeler Uymayan Durumun Editöre Bildirilmesi / Notifying the Editor of Non-Compliance with Ethical Principles

Editörler, hakemler, yazarlar ile ilgili etik ilkelere uymayan bir davranış ya da değerlendirme sürecindeki, erken görünümdeki ya da yayımlanmış bir makale ile ilgili etik olmayan bir durumla karşılaşılması durumunda journaloffilologia@gmail.com adresine bildirilmesi gerekmektedir.

ETİK KURUL ONAYI / ETHICS COMMITTEE APPROVAL

TR Dizin 2020 yılı Dergi Değerlendirme Kriterleri Madde 8’de sosyal bilimler de dâhil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için “Etik Kurul Onayı” alınmış olmasını, bu onayın makalede belirtilmesini ve belgelenmesini talep etmektedir. TR DİZİN Değerlendirme Kriterleri kapsamında Madde 8’de yer alan bu değişiklik üzerine süreci 2020 yılında başlayan etik kurul izni gerektiren çalışmalarda Etik Kurul Onayında yer alan izinle ilgili bilgilerin (etik kurul adı, tarih ve sayı numarası) makalenin yöntem bölümünde ve ayrıca makalenin ilk/son sayfasında yer alması zorunlu kılınmaktadır. TR Dizin’in “Etik Kurul Onay” belgesi için belirlediği kriterler şunlardır:

1. Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
2. Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurullarla ilgili bilgi verilmelidir.
3. Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer verilmelidir.
4. Ulusal ve uluslararası standartlara atıf yaparak, dergide ve/veya web sayfasında etik ilkeler ayrı başlık altında belirtilmelidir. Örneğin; dergilere gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.
5. Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalandığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.
6. Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edilmesi gerekmektedir.

Bu doğrultuda dergimize bundan sonraki süreçte yayımlanması için gönderilecek yazılarda;

1. Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen bütün araştırmalarda,
 2. İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanıldığı araştırmalarda,
 3. İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalarda,
 4. Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda,
 5. Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif araştırmalarda etik kurula ilişkin bilgilere ilgili bölümlerde yer verilmesi ayrıca araştırma ve yayın etiğine uyulması gerekmektedir.
- Araştırma makaleleri dışında gönderilecek olgu sunumlarında ise;
6. Aydınlatılmış onam formunun alındığının belirtilmesi,
 7. Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Derleme makaleler için Etik Kurul Onayı istenilmeyecektir.

Dergiye gönderilen makaleler yayımlanması kabul edildikten sonra sorumlu yazarın makalenin son sayfaya “..... başlıklı çalışmada karşılaşılabilecek tüm etik ihlallerde ‘International Journal of Filologia’ Dergisinin hiçbir sorumluluğunun olmadığı, tüm sorumluluğun Sorumlu Yazara ait olduğunu taahhüt ederim.” şeklinde bir ifade ekleyerek imzalaması gerekmektedir. Üniversite mensubu olmayan araştırmacılarımız da etik kurul onayı gerektiren araştırmaları için bölgelerinde bulunan Etik Kurullara başvurarak Etik Kurul Onayını almaları gerekmektedir.

INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA YAZIM KURALLARI
(INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA WRITING RULES)

Yazı, Dergipark üzerinden Makale Takip Sistemi aracılığıyla, e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sistemden hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir.

Yazar ad(lar)ı ve adresi: Yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılacak e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazar adları, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazıya editör tarafından eklenecektir. Yazılar sisteme eklenirken, yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması açısından önemlidir.

Özel bir yazı tipinin (font) kullanıldığı çalışmalarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

Makale Sayfa Düzeni: Makale A4 boyutunda (29.7×21 cm.) kâğıda, 2010 ve üzeri Word programında, 2,5 sayfa kenar boşluklarıyla Times New Roman Yazı Tipi, 11 Punto, paragraf önce 0, sonra 6, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla paragraf başlarında boşluk bırakılmadan yazılmalıdır.** Makale sayfaları numaralandırılmamalıdır.

Türkçe Başlık: Times New Roman yazı tipi, tamamı büyük kalın (bold) harflerle, 10 punto, ortalı

Öz (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, İlk harf büyük

Öz (Metin): Times New Roman Yazı Tipi, 9 punto, önce 0, sonra 6, iki yana yaslı, tek satır aralıklı, (150-200 kelime)

Anahtar Kelimeler (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, iki yana yaslı, sadece ilk harf büyük, (en az 5 en fazla 10 kelime)

İngilizce Başlık: Times New Roman yazı tipi, İlk harfleri büyük kalın (bold) harflerle, italik, 10 punto, ortalı

Abstract (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 10 punto, İlk harf büyük

Abstract (Metin): Times New Roman Yazı Tipi, 9 punto, önce 0, sonra 6, iki yana yaslı, tek satır aralıklı, (150-200 kelime)

Keywords (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, iki yana yaslı, sadece ilk harf büyük, (en az 5 en fazla 10 kelime)

Giriş: Makalenin başında mutlaka “Giriş” kısmı bulunmalıdır. Giriş başlığı numaralandırılmamalıdır.

Başlıklar: Times New Roman, 11 punto, 1 no’lu başlıklar büyük harfle diğer başlıklar sadece ilk harfleri büyük, italik kullanılmayacak. “Giriş” ve “Sonuç” başlıklarına numara verilmeyecek. Başlıklar aşağıdaki şekilde numaralandırılarak düzenlenmelidir.

1. BÜYÜK HARF

1.1. İlk Harfleri Büyük

1.1.1. İlk Harfleri Büyük

1.1.1.1. İlk Harfleri Büyük

Ana Metin: Times News Roman yazı tipi, 11 punto, paragraftan önce 0, paragraftan sonra 6 nk boşluk, 1,15 satır aralıklı, iki yana yaslı, ilk satır girinti yok

Metin İçi Alıntılar: Metin içi alıntılar APA-7 Atıf Sistemine Göre (APA-7 Yazım Kurallarına bakılabilir) düzenlenmelidir. Doğrudan alıntılar üç satırdan az ise tırnak işareti içinde, italik olarak, metin içinde yazılır. Doğrudan alıntılar üç satırdan fazla ise soldan ve sağdan birer satır içeride, 10 punto ve tek satır aralıkla yazılmalıdır.

Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekiller renkli baskıya uygun hazırlanmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır.

Resimler: Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde metin içerisindeki yerlerinde verilmelidir. Resim adlandırmalarında, tablo ve şekillerdeki kurallara uyulmalıdır.

Dipnot: Dipnotlarda otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotta yer alan bütün bilgiler 10 punto ve 1 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Sonuç: “Sonuç” başlığı altında Times News Roman yazı tipi, 11 punto, paragraftan önce 0, paragraftan sonra 6 nk boşluk, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla**, iki yana yaslı, ilk satır girinti yok

Kaynakça: Times New Roman Yazı Tipi, 11 Punto Paragraf önce 0, sonra 6, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla**, paragraf başlarında ve ilk satırda boşluk bırakılmamalıdır. Kaynakça APA 7 Atıf sistemine göre hazırlanmalıdır. Kaynakçada asılı sistem 1,15 değer kullanılacaktır.

YAZIM KURALLARI (APA 7)

01.01.2022 tarihinden itibaren dergimizde değerlendirmeye alınacak makalelerin APA-7 kurallarına göre düzenlenmesi gerekmektedir. Buna göre dergimizde makale hazırlanırken esas alınacak metin içi ve metin sonu kaynakça kuralları ve örnekleri aşağıda yer almaktadır. Aşağıda verilen şablonda yer almayan hususlar ve APA-7 ile ilgili daha detaylı bilgi için aşağıdaki linke tıklayınız.

<https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/references/examples>

KİTAPLAR	
1. Tek Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Uçan, H. (2006). <i>Yazınsal eleştiri ve göstergebilim</i> . (1. Baskı). Hece Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Uçan, 2006, s. 22-27)
2. İki Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. ve Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Şentürk, A. A. ve Kartal, A. (2021). <i>Üniversiteler için Eski Türk Edebiyatı tarihi</i> . (19. Baskı). Dergâh Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Şentürk, A. A. ve Kartal, A. 2004, s.)
3. İki'den Çok Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi., Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. ve Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Okuyucu, C. Kartal, A. ve Köksal, F. (2012). <i>Klasik dönem Osmanlı nesri</i> . (3. Baskı). Kesit Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Okuyucu vd., 2012, s. 55)
4. Editörlü Kitapta Bölüm	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitap bölümünün adı</i> . Editörün adının baş harfi. Editörün soyadı (Ed.), <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı, sayfa aralığı) içinde. Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, A. (2021). <i>Arketipçi eleştiri</i> . U. Bingöl ve E. Yılmaz (Ed.), <i>Edebiyat yazıları II – eleştiri kuramları ve metin tahlilleri</i> (1. Baskı, s.111-129) içinde. DBY yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2021, s. 111)
5. Çeviri Kitap	
Kaynakçada Kural	Orijinal kitabın yazarının soyadı, Adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı).

	(Çevirmenin adının baş harfi. Çevirmenin soyadı, Çev.). Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi)
Kaynakçada Örnek	Deny, J. (2013). <i>Türk Dili gramerinin temel kuralları</i> .(4. Baskı). (O. Şahin, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Deny, 2013, s. 25)
MAKALELER	
1. Süreli Yayınlarda Tek Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın Adının Baş Harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Süreli Yayının Adı, Cilt</i> (Süreli yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Ciğa, Ö. (2020). Deneysel edebiyat yönüyle müstakil bir şiir risâlesi: Cemâlî'nin (Bâyezîd) er-risâletü'l-'acîbe fi's-sanâyi' ve'l-bedâyi' adlı eseri. <i>Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i> , 8(16), 431-480. https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbid/issue/58684/838409
Metin İçinde Örnek	(Ciğa, 2020, s. 435)
2. Süreli Yayınlarda İki Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Birinci yazarın soyadı, Adının baş harfi. ve İkinci yazarın soyadı, Adının baş harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Süreli Yayının Adı, Cilt</i> (Süreli yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Kılınççeker, Ö. ve Gök, S. (2021). Doğu ve Güneydoğu Anadolu illerinden Türk ordusuna yapılan yardımlarda Türk Kızılayı'nın rolü (1940-1943). <i>Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 6 (11), 274-294. https://doi.org/10.32579/mecmua.849277
Metin İçinde Örnek	(Kılınççeker ve Gök, 2021, s. 275)
3. Süreli Yayınlarda İki'den Çok Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Birinci yazarın soyadı, Adının baş harfi., İkinci yazarın soyadı, Adının baş harfi. ve Üçüncü yazarın soyadı, Adının baş harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Süreli Yayının Adı, Cilt</i> (Süreli yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Gönen M., Çelebi Öncü, E. ve İsitlan, S. (2004). İlköğretim 5. 6. 7. sınıf öğrencilerinin okuma alışkanlıklarının incelenmesi. <i>Milli Eğitim Dergisi</i> , (164), 7-35.
Metin İçinde Örnek	(Gönen vd., 2004, s. 30).
4. Gazetelerde Yayımlanan Makaleler	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın Adının Baş Harfi. (Yıl, Ay Gün,). Makalenin başlığı. <i>Gazetenin Adı</i> .
Kaynakçada Örnek	Carey, B. (2019, March 22). Can we get better at forgetting? <i>The New York Times</i> .
Metin İçinde Örnek	(Carey, 2019, s.)
BİLİMSEL TOPLANTI VE SEMPOZYUM	
Kaynakçada Kural	Katılımcının soyadı, Adının baş harfi. (Yıl, Gün, Ay). Sunumun başlığı. <i>Konferans /Sempozyum adı</i> , Konferans / Sempozyumun Gerçekleştiği Şehir, Ülke.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, İ. H. (2012). 18. yüzyıl şâirlerinden Alî Rızâullâh Efendi: Hayatı, dîvânı ve edebî kişiliği. <i>VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu</i> , Diyarbakır, Türkiye.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2012, s. 123)
TEZLER	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Tezin başlığı</i> . [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi / Yayımlanmamış doktora tezi]. Üniversitenin adı.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, İ. H. (2007). <i>Abbas Vesîm Efendi; Hayatı, eserleri, edebî kişiliği, Divanı'nun tenkitli metni ve incelemesi</i> . [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2007, s. 13)

SÖZLÜK	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Karaağaç, G. (2013). <i>Dil bilimi terimleri sözlüğü</i> . Türk Dil Kurumu Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Karaağaç, 2013, s. 45)
ANSİKLOPEDİ	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). Madde adı. <i>Ansiklopedinin Adı</i> .(C., ss.). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. <i>Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi</i> (C.3, ss.112-115). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Akün, 1994, s. 160)
ARŞİV KAYNAKLARI	
Kaynakçada Kural	Arşiv Adı Kısaltması, Arşiv Adı. <i>Defter Adı [Defter Kodu]</i> . No. Numarası, (varsa) Gömlek No. Numarası. (varsa) Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	BOA, Osmanlı Arşivi. <i>Mühimme-i Asâkir Defterleri [A.DVNS.ASK.MHM.d]</i> . No. 989, Gömlek No. 7. https://katalog.devletarsivleri.gov.tr
Metin İçinde Kural	Defter Kodu, No. Numarası, (varsa) Gömlek No. Numarası
Metin İçinde Örnek	(A.DVNS. ASK.MHM.d, No. 989, Gömlek No. 7).
YAZMA ESERLER	
1.Müellifi Bilinmeyen Yazma Eserler	
Kaynakçada Kural	<i>Yazma Eser Adı</i> . Kütüphanenin Bulunduğu Şehir: Kütüphane Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası, Varak Aralığı. Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	<i>Tefsîru suveri'l-Kur'ân</i> . Ankara: Milli Kütüphane, Yazmalar, 363/2, 48a-72b. http://yazmalar.gov.tr/eser/tefs%C3%A9ru-suveril-kuran/4084
Metin İçinde Kural	(Yazma Eser Kısa Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası)
Metin İçinde Örnek	(Tefsîru suveri'l-Kur'ân, Yazmalar, 363/2).
2. Müellifi Bilinen Yazma Eserler	
Kaynakçada Kural	Yazar Soyadı, Adı. <i>Yazma Eser Adı</i> . Kütüphanenin Bulunduğu Şehir: Kütüphane Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası, Varak Aralığı. Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	Birgiwî, Mehmed ibn Pîr 'Alî. <i>Kitâb al-Ṭarîğah al-Muhammadiyah</i> . Copenhagen: The Royal Library, Danish Collection, Cod. Arab. A.C. 5, 1a-227b
Metin İçinde Kural	(Yazar Soyadı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası)
Metin İçinde Örnek	(Birgiwî, Danish Collection, Cod. Arab. A.C. 5)
TÜZEL YAZARLI ÇALIŞMALAR	
Kaynakçada Kural	Resmi Yayını Basan Kurumun Adı. (Yıl). Raporun adı (Yayın no.). Yayınevi. Resmi Yayını Basan Kurumun Adı. (Yıl). Raporun adı (Yayın no.). İnternet adresi
Kaynakçada Örnek	Türkiye İstatistik Kurumu. (2019). İstatistiklerle çocuk (Yayın no. 4581). https://biruni.tuik.gov.tr/yayin/views/visitorPages/index.zu
Metin İçinde Kural	İlk gönderme: (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2019, s.)
Metin İçinde Örnek	İkinci ve sonraki göndermeler: (TÜİK, 2019, s.)
İNTERNET SAYFASI KAYNAKLARI	
Kaynakçada Kural	Yazar Soyadı, Adının baş harfi veya Grup adı. (Yıl). <i>Çalışmanın başlığı</i> . İnternet sitesinin adı. URL adresinden tarihinde alınmıştır.

Kaynakçada Örnek	Pilav, S. (2013) <i>Âkif Paşa</i> . Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS), http://www.turkedebiyat isimler sozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=1003 adresinden 12.04.2015 tarihinde alınmıştır.
Metin İçinde Örnek	(Pilav, 2013, s. 2)
DİĞER	
1. Aynı Yazarın Farklı Yıllarda Yayımlanan Eserlerine Gönderme:	(Arslan, 2007, s. 16; 2008, s. 28-44)
2. Aynı Gönderme Aynı Yazarın Aynı Yılda Yayımlanan İki Farklı Yayınına Yapılırsa:	(Akıncı, 2011a, s. 24-31; 2011b, s. 3-20)
3. Aynı Gönderme Ayrı Yayınlarla Yapılırsa:	(Demir, 2010, s. 37-44; Güneş, 2012, s. 55)

AHMET MİDHAT EFENDİ’NİN SEYAHATNÂMELERİNDEN: “SAYYADANE BİR CEVELAN”

Among the Travels of Ahmet Midhat Efendi: Sayyadane Bir Cevelan



Prof. Dr. Kemal TİMUR

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kahramanmaraş, Türkiye.
kemaltimur@hotmail.com



Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT

Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Diyarbakır, Türkiye. feyzaislamoglu@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received

04.06.2023

Kabul/Accepted

22.06.2023

Sayfa/ Page

1-14



Öz

Ahmet Midhat Efendi, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının en velut yazarlarından. O, roman, hikâye ve tiyatro gibi edebî türlerde kaleme aldığı eserlerin dışında eğitimci yönü, gazeteciliği, tarihçiliği ve medeniyet dünyamıza değer katan diğer cepheleriyle çağını aşan bir şahsiyettir. Eserlerinde dünyanın neredeyse tüm kıtalarına yayılmış geniş bir coğrafyayı konu edinen Ahmet Midhat Efendi, gerçek hayatta da geniş bir coğrafyayı görüp gezme fırsatı bulmuştur. Yaşamının erken dönemlerinde Niş, Rusçuk ve Bağdat'ta bulunan yazar, 1889'da Stockholm'de düzenlenen Müsteşrikler Kongresi münasebetiyle Avrupa'nın önemli bir bölümünü gezme fırsatı bulur. Bu seyahatindeki intibalarını *Avrupa'da Bir Cevelan* adıyla neşreden Ahmet Midhat, bir başka gezisini *Sayyadane Bir Cevelan* adıyla 1892 yılında neşrederek okurlarıyla paylaşır. İzmit Körfezi'nde gerçekleştirilen bir av gezisini anlatan bu eser, ilk olarak 1952'de yeni harflere aktarılmıştır. 2001 yılında sadeleştirilerek yeniden basılan *Sayyadane Bir Cevelan*, 2017 yılında bu kez aslına sadık kalınarak tekrar okurların istifadesine sunulur.

Bu çalışmada, toplamda dört günün anlatıldığı *Sayyadane Bir Cevelan*'ın öne çıkan yönleri değerlendirilecektir. Bu doğrultuda hem gezi yazısının edebiyatımızdaki yeri hatırlanmış olacak, hem de Ahmet Midhat'ın tecrübelerinden istifade edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Ahmet Midhat Efendi, Seyahat, *Sayyadane Bir Cevelan*.

Abstract

Ahmet Midhat Efendi is one of the most productive writers of the Tanzimat period Turkish literature. Apart from the works he has written in various genres such as novel, story and theatre, he is an advanced character in aspect that his educational, journalist, historian and many other genres add value to our civilization world. Ahmet Midhat Efendi got around a wide geography in his real life who has written his works about a wide geography that expand almost all continents of the world. In early periods of his life, writer who has been in Niş, Rusçuk and Bagdad finds the opportunity of sightseeing a considerable part of Europe because of the Orientalists Congress in Stockholm in 1889. Ahmet Midhat who disseminates his impressions in mentioned sightseeing in the name of *Avrupa'da Bir Cevelan*, he disseminates his next sightseeing in 1892 in the name of *Sayyadane Bir Cevelan* and he shares with his readers. This work that is about a hunting expedition occurred in İzmit Gulf latinised in 1952 firstly. *Sayyadane Bir Cevelan* that has been reprinted by reducing in 2001, has been made available to readers by literalizing in 2017.

In this work, *Sayyadane Bir Cevelan* in that explained four days will be commented by its prominent ways. Accordingly situation of travel writings in our literature will be remind and also experiences of Ahmet Midhat will be utilized.

Keywords: Literature, Ahmet Midhat Efendi, travel, *Sayyadane Bir Cevelan*.

Atıf/Citation: Timur, K. ve Bulut, F. (2023). Ahmet Midhat Efendi'nin Seyahatnâmelerinden: “Sayyadane Bir Cevelan” *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 1-14.

Giriş

Ahmet Midhat Efendi, Türk edebiyatının *Hace-i Evvel*'i olarak tanınmasının yanı sıra, birçok eleştirinin de muhatabı olarak yazım hayatını sürdürmüş önemli kalemlerimizdendir. O, kimi zaman Batıcı olmakla suçlanmış kimi zamansa II. Abdülhamid idaresine yakın durması gerekçe gösterilerek eleştirilmiştir. Özünde toplum tarafından anlaşılma ve onlara faydalı olmak için eserlerini kaleme alan yazar, bu nedenle kimi zaman hedef gösterilmekte ve Şevket Rado'nun işaret ettiği üzere bir mücadele içerisinde bulunmaktaydı:

Her şeyden önce bir öğretmen olan Ahmet Midhat Efendi vatandaşlarına bir şeyler anlatmak, onlara bazı şeyleri öğretmek istediği için yazılarını, kendi devri edebiyatçılarının tercih ettikleri tuntuşaklı Osmanlı diliyle değil, ne dediğini kolayca anlayabilmeleri için halkın konuştuğu dille yazıyor, başta kendi damadı Muallim Naci olduğu halde eski ekol yanlılarıyla savaştan geri kalmıyordu (Rado, 1986: 6).

Edebî faaliyetlerinin yanı sıra gazeteciliği ve memuriyetleri münasebetiyle de araştırma konusu olan Ahmet Midhat Efendi'nin kalem oynattığı önemli alanlardan biri gezi yazılarıdır. Hayatının farklı dönemlerinde - Bağdat'tan Stockholm'e kadar - farklı coğrafyalarda bulunan yazar, buralarda gördüklerini eserlerine yansıtmış ve bu hususta müstakil kitaplar telif etmiştir. Bunlardan en bilineni 1889 yılında yazmış olduğu *Avrupa'da Bir Cevelan*² başlıklı eseridir. İlk olarak tefrika suretinde neşredilen daha sonra ise kitap hâlinde basılan bu hacimli eser, Ahmet Midhat'ın Avrupa'da Müsteşrikler Kongresi'nde görevli bulunduğu süre zarfında tecrübe ettiği Avrupa hayatını konu alır. Müsteşrikler Kongresi öncesinde Balkanlar dışında Avrupa'ya gitmeyen Ahmet Midhat Efendi, kimi eserlerinde okuma ve araştırmalarına dayanarak okurlarına Avrupa'yı anlatmıştır. Örneğin *Paris'te Bir Türk* adlı roman tamamen bu araştırmaların sonucu olarak telif edilmiştir.³

Ahmet Midhat Efendi bu kez 1892 yılında *Sayyadane Bir Cevelan* adlı gezi kitabını yayımlar. Bu eser *Avrupa'da Bir Cevelan* kadar hacimli değildir. Çünkü hazırlığı ile birlikte toplamda dört günü anlattığı, İzmit Körfezi'ndeki bir av gezisi eserin içeriğini oluşturur. Gezi, Beykoz'da başlar, Tavşancıl'a kadar devam eder. Kotra ile yapılan bu gezide hem görülen yerlerdeki önemli detaylar okurla paylaşılır, hem de gezi ekibinin avlanma ve seyahat tecrübelerinden faydalanılır. Eser ilk olarak *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilmiş, 1892 yılında ise kitap olarak basılmıştır. Eserin yeni yazıyla ilk basımı 1952 yılında Hakkı Tarık Us tarafından *İzmit Körfezinde Bir Gezinti* adıyla yapılmıştır (Ahmet Midhat, 1952). Us, eseri yeni yazıya aktarırken sadeleştirme yapmış, bazı kısımları da çıkarmıştır. Eser 2001 yılında *Sayyadane Bir Cevelan* adıyla Sami Önal tarafından tekrar yayımlanmıştır. Bu baskıda kelimelerin günümüz Türkçesindeki karşılıkları kullanılarak sadeleştirme yapılmış fakat Ahmet Midhat'ın üslubuna bağlı kalmıştır. Eserin son yayımı ise bizim de kaynak olarak kullandığımız, İsmail Alper Kumsar tarafından yapılan neşirden ibarettir (Kumsar, 2017). Bu basımda Kumsar, Ahmet Midhat'ın metnini doğrudan aktararak, bir nevi dönemin dilini de okurlara tanıtmak istemiştir. Bunun yanı sıra Kumsar, bazı kelimelerin bugünkü karşılığını dipnot olarak vermiş, böylece anlaşılma güçlüğüne de önüne geçmiştir.

1. Tanzimat'a Kadar Yazılan Gezi/Seyahat Yazılarının Türk Edebiyatındaki Serüvenine Kısa Bir Bakış

İnsanların gezdikleri yerlere dair izlenimlerini, hatıralarını başkalarıyla paylaşma isteği öteden beri var olagelmıştır. Günlük hayatta bile gezip gördüğü yerleri büyük bir istekle çevresiyle paylaşmak isteyen insan, iş yazın sahasına gelince söz konusu gözlemlerini daha sistematik, etkileyici ve detaylı olarak ortaya koyma yolunu seçer. Nitekim gezisini/seyahatini kitaplaştırarak nesiller ötesine aktarmak gibi bir maksadı olan seyyahın/gezginin itinayla seçerek hafızasında tuttuğu her anekdot, hem tarihî bir vesika hem de edebî bir değer olarak önem kazanır. Ancak gezginin her seyahati, sırf seyahat etmek maksadıyla gerçekleşmez. Kimi zaman resmî bir görev, eğitim, esaret, firar, askerî bir sefer gibi

gerekçeler de gezi yazılarının teşekkülüne meydan verir. Dolayısıyla her gezi yazısının/Seyahatnâmenin müellifini bizatihi seyyah olarak tanımlamak doğru olmayabilir. Evliya Çelebi'yi elli yılı aşkın üç kıtada gezdiren ve on ciltlik bir külliyyatın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan sebep ile Yirmisekiz Çelebi Mehmed'e Fransa Sefâretnâmesi'ni yazdıran gerekçenin aynı olmadığı ortadadır. Bu açıdan bakıldığında gezi yazılarının dönemin koşullarına göre şekillendiğini söylemek mümkündür.

Orhan Şaik Gökyay'ın işaret ettiği üzere Seyahatnâmeler, sadece edebiyat değil tarih ve coğrafya çizgisinde de kesişirler (1973: 457). Dolayısıyla çok sayıda disipline ait malumat barındıran bu türden eserler, adeta etnografik veri hazinesi olarak da dikkat çekerler.

Hiç şüphesiz Türk edebiyatında gezi yazısı denilince akla gelen en önemli eser Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesidir. Elli yılı aşkın bir dönemin (1630-1681) çok detaylı gözlemlerini, tecrübelerini içeren bu eser, müellifi tarafından Mısır'da kaleme alınmış ve onun ölümünden çok sonra İstanbul'a gönderilerek çoğaltılmıştır. (Tezcan, 2009: 16) Ancak Türk edebiyatında gezi yazılarının tarihçesi Evliya Çelebi'den daha önceye dayanmaktadır. Hoca Gıyasüddin Nakkaş ve Ali Ekber Hatai gibi zatların 16. yüzyılın henüz ilk çeyreğinde telif ettikleri eserleri Seydi Ali Reis, Âşık Mehmet, Kâtip Çelebi gibi isimlerin eserleri takip etse de (bk. Okyay: 1973: 459-460) gezi yazılarının artmaya başlaması özellikle Avrupa'ya sürekli elçilerin gönderilmesi, memurların eğitim ya da başka maksatlarla Avrupa'ya gönderilmesi ile gerçekleşmiştir. Bilhassa Yirmisekiz Çelebi Mehmed'in Fransa nezdinde elçi olarak izlenimlerini bir rapor hâlinde İstanbul'a sunduğu Fransa Sefâretnâmesi, bir seyahat kitabının hayati gelişmelerin başlangıcı olabileceğini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Garplılaşıma tarihimizde en mühim eser olarak işaret ettiği (1988: 44) bu sefaretname, planlı ve programlı bir gezinin mahsulü olarak dikkat çeker. Sadece Yirmisekiz Çelebi Mehmed değil, Ahmet Resmî, Mahmud Raif, Namık Paşa, Ebubekir Râtıb, Seyyid Ali, Mustafa Râsih⁴ gibi sefirlerin kaleme aldıkları sefaretnameler de kültür ve medeniyet tarihimiz ile gezi yazılarımızın tarihi bakımından oldukça değerli birer vesika niteliği taşırlar.

2. Ahmet Midhat Efendi ve Seyahatnâmeler

Ahmet Midhat Efendi'nineserlerinin hemen hepsinde ortak bir hususiyet vardır ki o da bu eserlerin coğrafi ve tarihi bilgiler içermesidir. O, bu bilgileri eserlerine yansıtıırken bittabi sabit bir noktada durmaz, daima gezer ve gezdirir. *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlem* isimli romanının başında sarf ettiği şu sözler, onun hayalen bile olsa seyahat fikrine ne kadar aşına olduğunu ortaya koyar:

Seyahat-i fikriyemizpâyitahta münhasır kalmadı. Zaman oldu ki sevgili kârikerimivilâyât-ı şahanede de dolaştırdım. Hudûd-ı mukaddese-iOsmâniyemizin haricine bile çıkarttım. Asr-ı hazıra hasr-ı seyahat etmeyerek ömr-i beşerin maziye doğru imtidâdı demek olan tarih âlemine sokup ömürlerini bi't-tatvilcevelangâhımızı tevsi' eyledim. Kâh Süleyman Musli'ye tevfikân kârikerimi⁵ Mezopotamya çöllerinde, Filistin vadilerinde gezdirip İstanbul'un Rum-ı Şarkî âlemlerinde bulundurdum, kâh Hüseyin Fellah ile beraber Cezayir dayıları içine saldırıp kâh oldu ki Hasan Mellah'ın seyahat-i berriye ve bahriyesine refik ederek Akdeniz'in gerek derununda ve gerek sevâhilinde cevelanlar ettirdim. Bir aralık Paris'e gönderdiğim Nasuh'a kendilerini arkadaş ederek bir Osmanlı'nın kendi nokta-i nazar-ı hikmetinden onlara Paris'in habaya-yısalıhasını temaşa ettirdim. Kâh seyahat meftunu bir Subhi Bey refakatiyle memâlik-i şimâliyeye kadar gönderip "acaib-i alem"i nazar-ı hikmetine arz eyledim. (Ahmet Midhat, 1890: 2-3)

Ahmet Midhat'ın romanlarında okurlarını seyahat ettirmesi aynı zamanda onun bu seyahat türündeki edebî birikiminin de hazırlayıcısıdır. Kendi kaleminden çıkan Seyahatnâmelerden önce, 1879 yılında Seyyah Mehmet Emin'in *İstanbul'dan Asya-yı Vusta'ya Seyahat*⁶ adlı eserine yazdığı ön söz ise bu anlamdaki ilk somut örnek kabul edilebilir. Ahmet Midhat Efendi, Seyyah Mehmet Emin'in bu eserine yazdığı önsözde, gezi yazılarına dair önemli tespitlerde bulunur. Ahmet Midhat, Avrupa ve Osmanlı mukayesesi yaparak Seyahatnâmelerin hangi

mevkide bulduklarından söz eder. Avrupa'nın bu yazı türüne ne kadar önem verdiğiinden bahseden Ahmet Midhat, buna karşın Osmanlı toplumunu Avrupa'yı yahut farklı toprakları gezip anlatmak şöyle dursun, kendi memleketlerini dahi gezmekle eleştirir. Ona göre bu durum bizim gezi ve seyahat yazıları hususunda zayıf olmamıza sebep olmaktadır.

Ahmet Midhat, *İstanbul'dan Asya-yıVusta'ya Seyahat* adlı esere yazmış olduğu mukaddimeden on yıl sonra, 1889'da Avrupa'da düzenlenen Müsteşrikler Kongresi münasebetiyle tam bir seyyah gibi gezer, araştırır ve bu gözlemlerini bin sayfayı aşkın bir Seyahatnâme olan *Avrupa'da Bir Cevelan*'da okurlarına sunar. Kendisinin "cevelan" diye söz ettiği detaylı gezilerinin bir ikincisi ise bu sefer Osmanlı sınırları içerisinde gerçekleşir. Böylece *İstanbul'dan Asya-yıVusta'ya Seyahat* Osmanlı toplumu için yaptığı eleştiriye bir nebze göğüslemiş olur. İşte *Sayyadane Bir Cevelan* adlı eseri bu bilincin ürünü olarak değerlendirmek mümkündür. *Sayyadane Bir Cevelan* aynı zamanda kendisinden sonra yazılan bazı eserlere de öncülük etmiştir. Orhan Şaik Gökyay bu hususa dikkatleri çeker ve Yenişehirli Halit Eyüp'ün telif ettiği *Kayıkla Bir Cevelan* adlı eserini bu etkileşimle yazdığını ifade eder (Gökyay, 1973: 463).⁷

Ahmet Midhat'ın yazdığı yazıların ortak noktası, okurlara fayda sağlama hususudur. Seyahatnâmelerin de okur için faydalı olduğunu düşünen yazar, *Sayyadane Bir Cevelan*'da bunu anlatır. Müellif, eserin "Mukaddimeten İki Söz" başlığı altında Avrupa'nın seyahat yazılarını ne kadar önemseydiğini, bizimse bu alanda yeterince eser üretmediğimizi şu ifadelerle anlatır:

Avrupa'nın büyük gazetelerinden herhangiisinin hemen herhangi nüshası açılrsa "spor" sernamesi altında birtakım makat-ı mutavvele görülür. Kariin-i matbuat için bunları okumak hem eğlencelidir hem de faydalıdır. (...) Avrupa matbuatında bu yoldaki "spor" makaleleri kariin-i matbuat nezdinde o kadar lezzetle mütalaa olunur ki bazen en mühim ve muteber kibarın icra eyledikleri spora en muteber gazeteler tarafından birer de muhbir kabul ettirilir. (...) Acaba bizde bu yolda sporlar hiç icra olunmaz mı? Çok! Kibarlarımızdan, kibarzadelerimizden birçok zevat-ı sahib-iktidar vardır ki beren bahren ve bahusus 'bahren'den ziyade berren hele sayd u şikâr maksadıyla güzel güzel cevelanlar yaparlar. Öyleyse bunlar niçin yazılmazlar? Niçin sahayif-i matbuata da girerek onları okuyanları hem eğlendirip hem müstefit etmezler? Acaba bizde bunları yazabilecek muharrirler mi yok? Çok! Fakat bu muharrirlerimiz ile o kibarımız ve kibarzadegânımız arasında münasebet ve taalluk yoktur da onun için yazılmazlar (s.17-19).

Anlaşıldığı kadarıyla Ahmet Midhat, Seyahatnâmeyazılarının bizim toplumumuzdaki zafiyetinin sebebini, güç sahibi kimselerle muharrirler arasındaki uyumsuzluk olarak ifade eder. Çünkü söz konusu geziler, yönetimde aktif rol alan kişilerce icra edilmektedir. Bu kişilerse onları onaylamayan muharrirleri bu hususta desteklememektedirler. Bu ikilik Seyahatnâmelerin gelişim sürecini yok yere yavaşlatmıştır. Bu açıdan Ahmet Midhat'ın gezi yazılarının Türk edebiyatı adına oldukça önemli olduğunu söylemek gerekir.

3. Sayyadane Bir Cevelan'a Dair Bazı Dikkatler

Seyahate hazırlık, seyahat süreci ve seyahatten dönüş olmak üzere üç aşamalı olan bu eser, dört günlük bir süreci kapsar. Seyyah kadrosu dört kişiden ibaret olan bu av gezintisinde öncelikle Şile taraflarında şahsi bir av yeri olan İz... Hazretleri'ni anmak yerinde olacaktır. Nitekim eserde, İzmit Körfezi'nden Şile'ye İz... Hazretlerinin av mekânına kadar olan yolculuk hikâye edilir. Bu yolculukta bulunan diğer iki isim Mf... Bey ve Na... Bey'dir. Tabî ki Ahmet Midhat da bu yolculuğun baş aktörüdür. Ahmet Midhat eserde kendi adını Midhat olarak kullanır. Şahıs isimlerinin bu şekilde kısaltmalarla verilmesi ilginçtir. Burada yazarın amacının, hem dikkat çekmek hem de yol arkadaşlarının gerçek kimliğini gizlemek olduğu akıllara gelir (bk. s.23).

Yazarın isimlendirme hususundaki dikkat çeken bir diğer tercihi geziye çıktıkları kotraya verdiği addır. İz... Hazretleri'ne ait olan bu kotranın adı Keyfim'dir. Kotrayı Ahmet Midhat şu cümleleriyle takdim eder: *Keyfim, İz... Hazretleri'nin kotrasının adıdır. Bu tekne sekiz on sene mukaddem Maltalı*

mi, Kefalonyalı mı nereliyse bir usta vasıtasıyla İstanbul'da yapılmış ufak ve güzel bir teknedir (s.25). Keyfim, dönemin şartlarına göre oldukça muntazam döşenmiş, ihtiyaç duyulabilecek her ekipmana sahip bir kotradır. Yazar bu kotrayı uzun uzadıya tasvir eder. Şahsi tercihlerin ve kısmen lüksün ürünü olan bu kayık, adıyla da bu yönünü belli eder. Bununla birlikte kotrayı imal eden ustanın yabancı oluşu da manidar bir detaydır. *Maltalı mı, Kefalonyalı mı nereliyse bir usta vasıtasıyla İstanbul'da yapılmış* ifadesi, yazarın üretimin yerli olmadığına dair eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Nitekim Ahmet Midhat sonraki eserlerinde tekne ve kayık yapımını öğrenmek ve öğretmek gibi hususlardan bahseder. Bilhassa *Sayyadane Bir Cevelan*'la aynı yıllarda yazdığı *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında sayfalarca anlatılan gemi yapımını akıllara getiren bu tercih, yazarın yerli üretime verdiği ehemmiyeti de göstermektedir (Ahmet Midhat, 1892).

Sayyadane Bir Cevelan, diğer gezi yazılarından farklı olarak seyahate çıkış anıyla başlamaz. Ahmet Midhat'ın birçok eserinde olduğu gibi bu kitabında da, okureserin oluşum sürecine dahimüdahildir. Yani okur eserin neden oluşturulduğunu sorgulamaksızın, bunu bilerek okumaya başlar. Geziyi planlama, yol arkadaşlarıyla görüşme, yolculuğa ikna olma, yol hazırlığı, geride kalan işleri toplama gibi geziye çıkmadan önce akıllara gelebilecek her detay inceden inceye anlatılır:

Yavaş yavaş yüreğimiz ısınmaya başladı. Sözü'n doğrusunu isterseniz pek de yavaş yavaş değil. Âdeta hızlı hızlı. Zaten Perşembe günleri, cuma günü çıkacak gazeteyi yaptıktan sonra cumartesi için de biraz müsvedde bırakarak Akbaba'ya gidip ta pazar ve bazen pazartesi günü inmek mutadımızdır. İşte cuma bir, cumartesi iki, Pazar üç gün. Bu müddet zarfında o cevelanın icrası kabil. Bunu düşünür düşünmez dostumuza dedik ki:

-Bir Perşembe günü gidilecek olur da ben de bir iki gün evvelden hazırlanırsam üç günü bu cevelana hasredebiliriz (s.22).

Gezinin planlanmasının akabinde çıkılan yolculukta aynı zamanda seyyahlardan biri olan yazar, roman ve hikâyelerinde olduğu gibi bu eserinde de araya girerek açıklamalar yapmaktan, okurlarıyla konuşmaktan geri durmaz. Onlara karilerim diye seslendiği kısımlarda, okurlaradeta yolculuğun bir parçası oluverirler. Bu seslenişlerden ve diyaloglardan bazıları şöyledir:

Karilerimizden şayet bazılarının malumları değildir tahminiyle arz ve ihtar edelim ki randa yelkenlerinde randa sereni veya bıyık denilen... (s.38).

Bu sefer de küçücük bir hâdise bize kavaid-i sohbet ve refakatten bir hikmet keşfettirdi ki karilerime ihtarını cümle-i vezaiftenaddeyerim (s.88).

Bu adalar hakkında karilerime malumat verecek ve işe biraz da tarih nokta-i nazarından bakacak olsam yazacağım şeyler son dereceye kadar ihtisar ettiğim hâlde lâakal elli sütun yazmalıyım ki bir şeye benzeyebilsin. Hâlbuki bu defa biz adalardan hiçbirisi üzerine çıkmadık. Ziyaret etmediğimiz yer için o tafsilata girişmek reva görülemez. Bundan böyle inşallahuteâlâ Adalar'a mahsus bir cevelan yapacak olursak mahsusen yazarım (s.109).

Ahmet Midhat'ın birçok eserinde şahit olduğumuz bu üslup seyahat yazıları için oldukça uygundur. Nitekim bu tür yazılarda, hikâye ve romanda olduğu gibi olay örgüsüne bağlı kalma endişesi yoktur. Her ne kadar gezi yazılarında da gerçek dışı, muhayyel, fantastik öğelere rastlansa da eserin amacı ve niteliği düşünüldüğünde arada bariz bir fark olduğu derhal anlaşılır. Yine de *Sayyadane Bir Cevelan*'da Ahmet Midhat, üslubunu belirgin bir şekilde hissettirir. Çünkü o okurla konuşmakla kalmaz, Seyahatnâmeyi yazmaya başlayacağını dahi bildirir. Yazarın metin içinde metni oluşturmaya başlayacağını ifade ettiği kısım şu şekildedir: *Benim yalnız ne yapacağımı nafile hiç düşünmeyiniz. Ben yalnız da kalsam sıkılmam, okurum, yazarım. Bahusus şu seyahatimizi yazmaya başlarım ki şimdi tamam o ihsas ile mütehassis olduğumdan şöyle tenhaca yazacağım Seyahatnâme dahi pek lâtif olur* (s.68). Görüldüğü üzere Ahmet Midhat'ın okuru metne dâhil etmesi sıradan değil, dönemine göre oldukça ileri bir yöntem olarak dikkat çekmektedir.

3.1. Eserde Rota ve Bahsi Geçen Muhitler

Seyahat yazılarının amacı, seyyahın gezip gördüğü yerleri anlatmak ve tanıtmak istemesidir. Söz konusu yerler, kimi zaman sıradan ve rastgele belirlenirken, kimi zaman da bir maksada mebni gidilen muhitlerden oluşur. *Sayyadane Bir Cevelan*'ın rotasına bakıldığında daha çok rastgele belirlenmiş bir rota ile karşılaşırız. Yazarın planlama aşamasına dair ifadeleri, girdiği diyaloglar bizde bu algıyı oluşturur:

Midhat seni uzunca bir cevelan-ı bahriye davet edecek olsam icabet ve kabul eyler misin? Bittabi düşündük, uzunca! Bizim için öyle uzun uzadıya hizmetten tebaüd kolay olur mu? Maahazakıacasından pek ziyade mütelezziz olduğumuz safa-yıbahrîninuzuncasına da imrenmeye başladık. Sorduk ki:

- Uzunluğu ne kadar?
- Bir gün, iki gün, üç gün ne kadar istersen...
- Nereye gidilecek?
- İzmit Körfezi'ne doğru... Tavşancıl'a gider üzüm yeriz. (...)

Biz mütalaada iken İz... Hazretleri şunu da ilave eyledi ki:

- Cevelanı biraz daha uzatmaya razı olursan oralarda bir de bildircin ve keklik avı yaparız (s.21).

Yukarıda aktardığımız diyalogdan anlaşılacağı üzere, seyahat belli bir amaç doğrultusunda değil, anlık gelişen ve rastgele seçilen bir rotada yapılmaktadır. Yola, 29 Ağustos Perşembe günü, gün doğumundan bir saat sonra Beykoz'dan çıkılır (bk. s.24-25). Yolculardan biri Beylerbeyi'nden alındıktan sonra Kız Kulesi temaşa edilir. Gezinler buradan da diğer yol arkadaşlarını alarak Marmara'ya doğru devam ederler. Keyfîm adlı kotrayla yapılan yolculuğun güzergâhı Adalar, Pendik ve Kartal hattıdır (bk. s.30). Lakin daha önceden belirlenmiş bir yere varma maksadında olmayan seyyahlar, rotayı pergelle daire çizercesine dolambaçlı şekilde oluştururlar. Bu durum şöyle aktarılır:

Ayastefanos üzerinden Gelibolu Boğazı, Marmara Adası, Kapıdağı, Mudanya ve Keşiş Dağı, İzmir ve Pendik'e doğruşöyle bir pergel-vâri gezdirip bir hatt-ı münhani resmettirdiğimiz nazarı öyle Fenerbahçesi ve Kadıköyü taraflarına kadar da getirip orada mihlayamayız ya! (s.31).

Bazen yolu uzatan seyyahlar, bazen de ters istikamette kaldığı gerekçesiyle kimi semtleri rotalarına almazlar. Bu esnada gezilip görülen yerlere dair malumat da aktarılır. *Ey öyleyse bu Kızkulesi neymiş, niçin yapılmış? Kızlığından, oğlanlığından kat-ı nazar olunursa diyebiliriz ki bu kule, âdeta İstanbul'un o cihetten medhalini müdafaaya medar olmak amacıyla yapılmış olmalıdır*(s.34)kabilinden sözlerle devam eden yolculuk, Maltepe Burnu'ndan, Tuzla Burnu'na, oradan da Yelkenkaya'ya doğru devam eder. İzmit Körfezi'ne artık çok yaklaşan Midhat ve arkadaşları, takip ettikleri güzergâhta gördükleri üzüm bağlarını, hisarları ve kıyı şeridindeki köylerin mahsullerini konuşarak yollarına devam ederler. Seyyahlar Tavşancıl ve Çerkeşli köylerini geçince nihayet av mekânına ulaşırlar. Değirmendere ve Tepeköy meralarında avlanan seyyahlar, başlangıçtaki detaylı seyahatin aksine dönüştedaha kestirme bir yol izlemeyi tercih ederler (s.88).

Seyahat yazısına bir *Hatime* ile son veren Ahmet Midhat, yapmış oldukları geziyi değerlendirir. Bu kısım,yazarın gezidenaldığı hazzı ve birtakım teşekkürü ihtiva eder:

Şu dört günlük eğlence bence emsali gayr-ı sabık eğlencelerdendir. Bu nimetlerse aslen ve esasen şeref-i ubudiyeti, cümlemizin ma-bihi'l-iftiharî olan padişahımız şevketli, kudretli, velinimet-i cihan efendimiz hazretlerinin cümleyi müstağrak eyleyen eltaf-ı Celilelerinin mukteziyatıdır. Bütün teb'a-i şahanelerinin daima böyle mesuden, müreffehen zaman geçirmelerine dua edersem vazife-i kadirşinasi ve şükür-güzari ile hatm-i kelim etmiş olurum (s.113).

Bu gezintisini bir nimet olarak kabul eden ve bunun için dönemin padişahı Sultan II. Abdülhamid'e teşekkürde bulunan müellif, hatimesini bir dua ile bitirir.

3.2. Bir Kimlik Tartışması: Gezi Yazısı mı? Tarih veya Coğrafya Kitabı mı?

Seyahatnâmeler, içeriği ve yazılma amacı itibariyle tarih ve coğrafya metinleri ile önemli benzerlikler taşır. Nitekim bir tarihçi ya da coğrafyacı da ister istemez bir mekânı tanıma ve tanıtmaya endişesi taşır. Örneğin, Doksanüç Harbi diye de bilinen Osmanlı-Rus savaşını konu edinen bir tarihçinin harbin cereyan ettiği cephelere ve bu minvalde münasebeti bulunan coğrafyaya dair detaylı bir malumat edinmesi gerekir. Özellikle coğrafya alanındaki eserlerde bu gereklilik daha hayati bir noktaya taşınır. Dolayısıyla kimi zaman bir tarih ya da coğrafya kitabında gezinirken kendimizi bir Seyahatnâmenin içindeymiş gibi düşünmemiz olağandır. Bu karmaşaya sıkça temas eden Ahmet Midhat, gezi yazılarının bir coğrafya ya da tarih kitabı olmadığı hususunu hatırlatır. *Sayyadane Bir Cevelan*'da bunun birçok örneğini görmek mümkündür:

Kadıköyü ve Moda Burnu'ndan geçtik dedik. Adalar kanalına girmeye başladık. Ne tarihî yerler! (...) bundan pek çok evvel, şimdiki İstanbul'un birkaç balıkçı kulübesine mahal olduğu zaman, Kadıköyü kocaman bir kasaba idi. Daha sonra, ama pek çok sonraları Osmanlıların işte bu sular üzerindeki ilk mellahlıkları, deniz muharebeleri, Bizans İmparatorluğu'ndan Bursa padişahlığına bahren gelin gönderişler... Hangi birini sayalım? Hiçbirini izah ve tafsile hâl ve mahal müsait değildir. Şu kotra ile bir seyahat-ı tedkikiyye-i tarihiye icra etmiyoruz. Şu satırları da bir tarih olmak üzere yazmıyoruz. Onun en tatlısı, bu latif ahval-i tarihiye insanın hafızasında yerleşmiş bulunmalı da şuralardan geçerken hatırat-ı mezkûre kendi kendisine teceddüt ederek mevakiin gözlere bahş eyledikleri letafetle o hatıratın zihne bahş eylediği letafet birleşerek insana sevincinden "Aman neler oluyorum, neler!" dedirtmeli. Hakikaten insana neler olur neler ki insan onları ne söyleyebilir ne de yazmak mümkün olur (s.39-40).

Ahmet Midhat, Kadıköy, Adalar gibi semtlerden geçerken bu yerlerin tarihteki öneminden bahsetmeden edemez. Bu bahis, bir müddet sonra gezgin bakışıyla değil bir tarihçinin anlatımıyla devam eder. Bunun farkında olan yazar, eserinin gezi kitabı olduğunu hem kendisine hem okurlarına hatırlatmaya ihtiyaç duyar. Zira önüne geçemediği tarih hafızası yazarı bir türlü rahat bırakmıyordur. Bazı kısımlarda yazarın bununla ilgili ciddi serzenişlerini görebiliriz:

Adalar! HUUU! Ne tarihî yerler! İstanbul ile bu adalar arasında ne acib ve garip müraselat-ı tarihiye olmuş. Neler olmuş neler ki, her biri bast edilse en latif romanlardan birçoğunu birden teşkil eder. Of aman bu tarihten de!

Bu itirazı siz etmediniz ey kari! Arkadaşlarım da etmediler. Ben ettim. Ben kendime ettim. Zira öyle bir hâl-i inbisattaydım ki artık tarih, benim için yeni bir meşguliyet-i ciddiye sureti olarak ağır gelmeye başladı. Lakin ne yapayım ki kuvve-i hafızamı tatil edemiyordum. Mahaller görüldükçe oralarda gûzar etmiş olan hâller dahi kendi kendilerine gözlerimin önüne geliveriyorlar. Neyse! Yorulursam bari ben yorulayım da sizi de şu hatırat-ı tarihiye meselesiyle yormayayım. Arkadaşlarımı yormadığım gibi!(s.42).

Ahmet Midhat, tarihi detaylara fazlaca yer verdiğini fark edip kendisini durdurur. Çünkü ona göre tarih metni, seyahat metni gibi zevk gayesiyle okunmak için değildir. Tarihi meselelerin anlatıldığı yazılar daha ağır ve yorucudur. Bu yönüyle iki tür birbirinden ayrılır. Ancak seyahat yazılarında da gezilen görülen yerlerin tarihteki yeri ve önemi seyyahların aktarmak isteyecekleri bilgilerdir. Ahmet Midhat, benzer şekilde eserinin coğrafya kitaplarıyla karıştırılmaması için de hatırlatma yapar:

Marmara Denizi, nasıl bahr-i dâhiliyenin en güzeli ve deniz safaları için ihtiyar olunacak seyahatlere nasıl en ziyade elverişliyse bu denizin en güzel bir parçası da İzmit Körfezi addolunmak bihakkın becadır. Vakıa şuracıkta gönlüm isterdi ki bu körfeze dair karilerime bir suret-i umumiyede malumat vereyim. Ancak şu satırları yazmaktan maksadım bir coğrafya kitabı vücuda getirmek olmayıp suret-i geşt ü gûzarımızihikâyeden ibaret bulunduğu cihetle bu malumat-

ı umumiye ile burada sayfalar doldurmayı tecviz eyleyemem. İnşallah bunun da sırası gelerek karilerimi bu yüzden de memnun ve müstefit etmeye muvaffak olurum (s.55).

Yazar İzmit Körfezi'ni tasvir ederken, onun Marmara'daki konumundan bahsetmeden edemez. Fakat bu bahis onun zihnindeki coğrafi bilgilerin gün yüzüne çıkmasını gerektirir. Ancak Ahmet Midhat bir coğrafya kitabı yazmak emelinde değildir. O, *Sayyadane Bir Cevelan*'ın ilerleyen kısımlarında da eserinin tarih ve coğrafya sınıfına dâhil olabilme tehlikesine karşı endişelidir. Bu hususa dikkat çeken yazar, okurlarından müsamaha bekler:

Ne kadar ittika' eylesek yine hatırat-ı tarihiyeden yakayı kurtaramadığımızdan dolayı karilerimizin affını rica ederiz. A canım, bu kadar mühim şeyler de hatırdan bi'l-küllüye çıkabilirler mi ya? Buraları hatırat-ı tarihiyece bu kadar zengin olmamalıydılar da biz de karilerimiz de yorulmamalıydık değil mi? Lakin o zaman dahi bu yerlerin ne ehemmiyeti kalırdı? Bu seyahatten bizim için ne lezzet husule gelebilirdi? (s.62).

Tarih metnlerinin seyahat yazılarına kıyasla daha yorucu olduğu düşüncesi burada yinelenir. Fakat öyle dahi olsa bu detaylar seyahat yazılarına lezzet katmaktadır. Yazarın bu dengeyi kurmak adına yapması gereken şey, yeri geldikçe tarihi detayları paylaşmakla birlikte, bunun aşırıya kaçmamasını sağlamaktır. Bunlar, seyyah bakış açısının önüne geçmemelidir ki yazı Seyahatnâme hüviyetini korusun. Eserinde bu dengeyi koruyan Ahmet Midhat, detaylı tarih bilgisi vermesi gereken noktalarda şu şekilde dengeyi kurmaya çalışır: *Bu adalar hakkında karilerime malumat verecek ve işe biraz da tarih nokta-i nazarından bakacak olsam yazacağım şeyler son dereceye kadar ihtisar ettiğim hâlde lâ-akal' elli sütun yazmalıyım ki bir şeye benzeyebilsin* (s.109). Okurlarını bu sözlerle aydınlatan Ahmet Midhat, eserini tarihi anlatımın gölgesinde bırakmak istemez. Onun bu tercihi, tarih metinleriyle seyahat yazıları arasındaki farkın anlaşılması adına önem arz eder.

Yazara göre tarih yazılarının seyahat yazılarından bir diğer farkı taraflı ve dolayısıyla doğruluktan uzak olabilme durumudur. Ahmet Midhat Seyahatnâmelerin tarih metinlerinden daha gerçekçi ve doğru olduğunu, eserindeki bir bağlamdan hareketle dile getirir. Kız Kulesi bahsinin açılması üzerine yazarın yaptığı açıklamalar tarih yazılarının bu yönüne dairdir. İlgili kısım şu şekildedir:

Kızlığın, oğlanlığın kat-ı nazar olunursa diyebiliriz ki bu kule, âdetâ İstanbul'un o cihetten methalini müdafaaya medar olmak amacıyla yapılmış olmalıdır. Vakıa buna dair bir fıkra-i tarihiye görmüş değiliz. Lakin bir şeyin doğru olması mutlaka tarihte görülmesine mütevakkıf olamaz ya! Tarihte ne kadar da yalanlar vardır. Göz var, izan var demişler. Bu göz, bu izan tarihte mukayyet olan yalanları bile tashihe yardım eyliyor (s.34).

KızKulesinin tarih kitaplarındaki anlatımına ve ona dair verilen bilgilere yapılan bu gönderme, yazarın tarih kitaplarına yönelik eleştirisidir. Yazarın burada gezi yazılarının tarih metinlerinden farklı olarak daha samimi ve gerçekçi olduğunu savunduğunu görebiliriz. Ancak şurası önemli bir gerçektir ki tarih yazıları seyahat metinlerine sık sık kaynak teşkil etmekle birlikte seyahat yazıları da önemli ölçüde tarih metinlerine kaynaklık etmektedir.

3.3. Pragmatist Bir "Cevelan"

Ahmet Midhat Efendi, hangi tür olursa olsun yazılarını öncelikle topluma fayda sağlamak için kaleme almış bir yazardır. Onun ele aldığı konular ne kadar çeşitli olsa da vermek istediği mesajlar çoğunlukla faydalı olmak maksadı taşır. Bu maksat, Orhan Okay tarafından şu şekilde ifade edilir: *Ahmet Midhat Efendi maddi veya manevi her sahada umum Osmanlı milletinin saadeti gibi daha pragmatist bir neticeye ulaşmak ister* (Okay, 2017: 29). Bir Osmanlı aşığı olan Ahmet Midhat, hiçbir zaman devletinin her tutumunu sorgusuz sualsiz kabul eden biri olmamıştır. O toplumun ve devletin hep daha iyiye daha faydalı olana yönelmesi için tavsiyelerde bulunmuştur. Bu doğrultuda topluma okumayı tavsiye etmiş ve faydalı olan eserler kaleme almıştır. *Çünkü her şeyden önce millet okumalı, dünyayı*

öğrenmeli, hayata faydalı bilgiler edinmeli, Ortaçağ karanlığından kurtulmalı, aydınlar için çalışma hedefi bu olmalı idi (Başman, 1944: 5).

Sayyadane Bir Cevelan'daki faydacı unsurlara bakıldığında, eserin ilk bölümü olan *Mukaddimeten İki Söz* başlıklı kısımda, Seyahatnâmelerin faydasının ele alındığını görürüz. Bu bahis, yazarın bu Seyahatnâmeyi neden kaleme aldığına dair bir açıklama niteliğindedir. Ona göre Seyahatnâmeler topluma fayda sağlayan, bilgi veren, bilgi verirken eğlendiren istifade edilmesi gereken metinlerdir:

Avrupa'nın büyük gazetelerinden herhangiisinin hemen herhangi nüshası açılrsa "spor" sernamesi altında birtakım makat-ı mutavvele görülür. Kariin-i matbuat için bunları okumak hem eğlencelidir hem de faydalıdır.

Faydalıdır zira bu eğlenceleri yapanlar behemehal mensup oldukları kavmin en gözü açık, en malumatlı, en terakkiperver sınıfından olacakları cihetle kâffe-i müşahadat-ı mütetabiaları hakkında bunların birer mülahazası olur ki o mülahazalar işte malumat-ı ciddiye üzerine mübteni bulunarak bu cihetle dahi okuyanları o malumata, o mülahazata teşrik etmiş olur (s.17).

Müellifin ifade etmiş olduğu üzere, seyahat yazıları hem eğlenceli hem de faydalıdır. Çünkü bu yazıları sayesinde gezmeye gerek kalmadan gezginlerintecrübelerine ortak olunur. Ahmet Midhat fayda hususuna yalnızca Seyahatnâme okuma ve yazma konusunda işaret etmez. Onun Osmanlı halkını daha iyiye yöneltme amacı eserde birçok bağlamda dikkat çeker. Bunlardan biri Ahmet Midhat'ın yerli üretime yapmış olduğu vurgudur. Seyahate "Keyfim" adlı kotrayla çıkacak olan Midhat'ın bu teknenin yabancı kimseler tarafından yapıldığını söylemesi sıradan bir detay değildir. Burada vurgulanmak istenen husus kotranın yerli üretim olmamasından kaynaklanan üzüntüdür. Burada Ahmet Midhat'ın *Ahmet Metin ve Şirzad*⁸ romanında başkahraman Ahmet Metin'e milli imkânlarla bir gemi yaptırdığını da hatırlatalım. Sayyadane Bir Cevelan'damevzunun geçtiği kısım şu şekildedir: *Keyfim, İz... Hazretleri'nin kotrasının adıdır. Bu tekne sekiz on sene mukaddem Maltalı mı, Kefalonyalı mı nereliyse bir usta vasıtasıyla İstanbul'da yapılmış ufak ve güzel bir teknedir* (s.25). Ahmet Midhat Osmanlı'da teknik bilginin yanı sıra teknik ekipmanın yetersizliğinden demustarıptır. Bu durum doğal zenginliklerimizin de birçoğunun ziyan olmasına neden olmaktadır. Avrupa'nın bizim doğal ürünlerimizi değerlendirebilmesi ve dolayısıyla bizim dış ülkelere bağımlı olmamız, Ahmet Midhat'ın yakındığı ve aynı zamanda faydacı yaklaşımla okurda farkındalık uyandırmak istediği önemli bir husustur:

Gerek Darıca'nın ve gerek şu İzmit Körfezi etrafında bulunan sair kasaba ve köylerin mahsulatı üzümüne de münhasır değildir. Burada pek çok zeytinlikler de var. Birer çırpı ile dikilmiş olan şu ağaçların uzaktan gösterdikleri intizamdaki letafet mutlaka göz ile görmeye muhtaç olup lisan ve kalem ile bihakın tasvir olunamaz. Hâlbuki bu kadar çok zeytinlikler hâlâ orada yeni sistem yağhaneler inşasına lüzum gösterememiş olduğundan o nefis zeytinlerden yağ dahi ihraç olunuyorsa da torbalar derununda sızdırılarak çok mahsulden az yağ istihsal olunabilir. Vakia bu torba yağlarının nefasetlerine diyecek yoktur. Ama yağın birçoğunun da posa ve çekirdek vesaire ile zayi olup gitmesi, elbette acınacak bir ziyandır (s.59).

Üzüm ve zeytin gibi mahsullerin Darıca ve İzmit Körfezi'ndeki kalitesinden bahis açan Ahmet Midhat, bu ürünlerin işlenmesi için gerekli teknik malzemenin olmayışından dem vurur. Bu ürünler, görsel şölenin yanı sıra maddi anlamda da önemli fayda sağlayacak zenginliklerdir. Fakat teknik yetersizliğimiz ürünlerin büyük kısmının ziyan olmasına sebep olmaktadır. Bu da yurdun dış ticaret gücünü zayıflatmakta ve bizi dışarı bağımlı yapmaktadır. Sıradan bir köy ve ağaç tasviri esnasında böyle ciddi konulara temas eden seyyahımız, bu metnin yalnızca eğlence amaçlı yazılmadığının, topluma faydalı olmayı hedeflediğinin sinyallerini verir. Burada dikkatleri çeken diğer bir nokta, Ahmet Midhat'ın Avrupa'nın hangi hususlarda etkin olduğuna dair malumatının olmasıdır. Bilindiği üzere Ahmet Midhat Avrupa'yı görmüş ve tanımış bir yazardır. Onun bu bilgileri ışığında Osmanlı'daki gelişmiş ve gelişmemiş yönleri kaleme alması, yazarın toplumsal kaygılarından

kaynaklanmaktadır. Onun eserlerinde zaman zaman Osmanlı'yla Avrupa'yı mukayese etmesinin nedeni, ait olduğu toplumu daha iyi bir düzeye taşıma isteğidir. Bu doğrultuda üzüm bağlarını ve bahçelerini gördüğünde memleketimizi övmeyen Ahmet Midhat, vatan hayranı bir edayla bunu yaparken Osmanlı'nın ticaret ahlakına da göndermede bulunur. Zira dış ticaret kaygısı taşıyan Ahmet Midhat'ı, Darıca'da gördüğü çavuş üzümünün ihtişamı şu şekilde onu derinden yaralar:

Muahharan Fransa'nın sair vilayetlerine de intişar ederek "şasla" diye nefasetiyle bütün Avrupa'da şöhret bulmuş olan üzümler işte şu bizim çavuş üzümünün zürriyeti iseler de ikisini de yemiş olanlar ittifak-ı ârâ ile hükmederler ki Fransa'nın şaslası İstanbul'un çavuş üzümüne nispetle âdeta dağlarda yabancı asmaların hâsıl eyledikleri üzümler menzilesinde kalırlar. İstanbul civarında yetişen üzümler dünyanın hemen hiçbir tarafına kıyas olunamazlar. Avrupa'da "cure de raisin", yani çok üzüm yiyerek tezyid-i sıhhat merakında bulunanlar uzun uzadıya seyahat külfetlerini ihtiyar eyleyerek üzümleri nefis olan memleketlere giderler. Ama bu erbab-ı merakın miktarı öyle yüzlerle addolunacak kadar az değildir. Binlerle addolunacak kadar çoktur. Bunları kendi memleketlerine celp ile o yüzden ticaret ve istifade meselesi dahi bağları çok olan memleketler arasında bir rekabet meydanı açtığından, bunların her biri diğerinden âlâ misafirhaneler tanzimi yolunda büyük fedakârlıklar ihtiyar ederler. Bizim güzel İstanbul'umuz bu rekabette Avrupa'nın bütün memleketlerine tefevvuk edecek derecelerde, üzümlerimiz öteden beri nefis idiye de ne çare ki memleketimiz berren ve bahren Avrupa bilad-ı müterakkiyesinebaid ve binaenaleyh sapa düştüğü için, şimdiye kadar İstanbul cure de raisin meraklılarının mecmuu olamamıştı. Rumeli şimendiferlerinin Avrupa hatlarıyla ittisakı sayesinde eski sapalık kalmadıysa da henüz Avrupa seyyahlarının ayağı matlup derecede buralara alışmadı. Sebebi ise han ve otel nevinden mevcut olan misafirhanelerin hem pek fena ve hem de pek pahalı olmalarıdır. Bu misafirhaneler, ne derecelerde itmam edilirse Avrupa seyyahlarının ayakları o nispette buralara alışarak şimdilerde olduğu gibi öyle yalnız çarşımızı, pazarımızı, bedestenimizi gezip kalıçe ve esliha-i atikamübayaası için değil, cure de raisin yapmak veyahut bir kış geçirmek için de buralara külliyyetli Avrupa seyyahı gelip yine külliyyetli paralar bırakırlar (s.57-58).

Bu kadar kıymetli üzümlerin tanıtımı ve ihracı mümkün olsa yazarın bahsini ettiği kazanç hâsıl olacaktır. Ancak ne yazık ki Avrupa'nın seyyahları henüz buraları keşfedememiştir. Bunun sorumlusu yazara göre dış ticaret anlayışımızın yanlışlığıdır.

Ahmet Midhat'ın faydalı olma isteği yalnızca ticari ve maddi hususlarda değildir. O, kitap okuma eyleminden dahi fayda sağlanabilmesi hususunu önemser. Bunu da zaman zaman şu şekilde ifade eder: *Esna-yırâhta köyün ahvaline dair Eşref Ağa'dan bin türlü malumat istihsalinesa'y u gayretten geri kalmayacağımı karilerim elbette bilirler. Fakat aldığım malumatın çoğu kendilerini mütelezziz ve müstefit etmeyeceklerini bildiğim için burada tafsillerine lüzum göremem* (s.70). Görüldüğü üzere müellif, okura fayda sağlayacak mevzuları yazmakta, okura lezzet vermeyecek, fayda sağlamayacak detaylara metninde yer vermemektedir. Yazar bu faydacı yönünü, kimi eylemlerin zararlı olduğunu, fayda getirmediğini söyleyerek de ön plana çıkarır. Örneğin alkolkonusunda okurlarına şu faydacı öğütlerde bulunur:

Sanki içki nedir? Neşesi olmayan adamlara neşe verecek bir ilaç mıdır? Heyhat! Bunca etibba bunca hükema yazmışlar ve bunca vukuat-ı elime ispat eylemiştir ki içki insana neşeden ziyade elem verir. Asıl neşe denilen şey beş on dakikaya mahsus olup ondan sonra bekrilerin "ekşidi" dedikleri hâl zuhura gelir ki artık sarhoşun civıtması âdeta bir hastalıktır. Daha sonra humar dedikleri hâl ise iç sıkıntısından, meraktan, kasavetten başka ne olabilir? İnsan ayyaşlıkta devam ettikçe yıldan yıla neşesi azalıp humarı artar. Mide fesadından, sinir zaafından bed' eden hastalıklar gitgide "hipokondri", yani meraka kadar sardırarak bu yolun gayesi tecennün ve intihar gibi müthiş noktalar olduğu kendi kendisine meydana çıkar. (...) bu bir ziyandır. Pek acınacak bir ziyandır (s.100-101).

Yazar, alkol konusuna neticesi itibariyle yaklaşarak aslında verdiği zevkin gerçekçiliğinin olmadığını okurlarına bu şekilde anlatır. Dahası iç sıkıntısı, kasvet, mide rahatsızlığı, sinir hastalığı gibi birçok

probleme de sebep olan bu eylemin, yazarın faydacı anlayışına göreyanlılığı aşikârdır. Bu nedenle yazar cevelanı boyunca bu eylemden uzak kalarak hem kendisi hem okurları için faydalı olanı tercih ettiğini dile getirmiştir.

3.4. Metinlerarası Göndermeler

Sayyadane Bir Cevelan'da Ahmet Midhat birçok esere gönderme yaparak metinlerarası bir söylem oluşturmuştur. Söz konusu göndermelerin bir kısmı yazarın kendi metinlerine yapılırken, bazı göndermeler farklı yazarların eserlerine yapılmıştır. Yazarın donanım ve kültürel birikiminin göstergesi olan metinlerarası söylemler eserin hem niteliğini artıran, hem de okuru farklı metinleri öğrenmeye teşvik eden bir anlatım biçimidir. Ahmet Midhat'ın birçok eserinde istifade ettiği bu yöntem, *Sayyadane Bir Cevelan*'da da etkin rol oynar. Kitaptametinlerarası ilişki kurulan eserlerin başında yazarın kendi yapıtları gelir. Bunun ilk örneği şu şekildedir:

Bu hâdis vukua geldiği zaman biz dahi tamam Maltepe'nin karşısındaydık. Sol tarafımızda o zümrüdün sahra görünüyor ki mebadî-i zuhur-ı Osmaniyanda Osmanlılarla İstanbulluların burada icra eyledikleri muharebe-i azime tarih-i askerinin en şanlı, en şairane vukuatındandır. Tafsili de Mufassal'ımızda vardır (s.44).

Osmanlı Devletinin kuruluş döneminde büyük bir savaşın yaşandığı muhitten geçen yazar, buranın tarihi dokusundan bahsetmek ister. Fakat Seyahatnâmesini bunun gibi tarihi bilgilerle doldurmak istemeyen yazar, söz konusu bilgilere ulaşılabilecek bir kaynak önerisinde bulunur. Bu kaynak yazarın kendisine ait olan *Mufassal* diye tabir ettiği *Mufassal Tarih-i Kurun-ı Cedîdeadlı üç ciltlik* eseridir (Ahmet Midhat, 1886). Yazarın metinde bahsini ettiği diğer bir eser ise *Avrupa'da Bir Cevelan*'dır. Ahmet Midhat'ın Avrupa seyahatini içeren bu esere gönderme şu şekildedir: *Bense hemen en yakın kahveye can attım. Avrupa'da Bir Cevelan'ımı mütalaa buyuran karilerim bilirler ki kahveyi ziyadece severim*(s.64). *Avrupa'da Bir Cevelan*, yazarın *Sayyadane Bir Cevelan*'ından üç yıl önce neşredilmiştir. Bu eserde kendisine dair birçok detaya yer veren Ahmet Midhat, okurlarını buraya yönlendirmekle hem anlatımda tasarruf sağlar hem de başka bir eserine dikkat çekmiş olur.⁹

Yazarın yalnızca kendi eserleri ile metinlerarası ilişki kurmadığından, farklı kaynaklara da göndermeler yaptığından daha önce bahsetmiştik. Bu eserlerden biri *Don Kişot*'tur. Köy yollarına geldiklerinde hayvan sırtında yol alan seyyahlarımız, beygir üzerinde yolculuklarını devam ettirirken Midhat, Baba Eşref'in at sırtındaki halini Don Kişot'a benzetir. Bu vesileyle Cervantes'in *Don Kişot*'unun parodisini yapar (Cervantes, 2009):

Bindiğimiz hayvanlar çürük çarık köylü hayvanları oldukları gibi tâbi olduğumuz yol dahi gayet taşlık ve fena bir yol olduğundan hayvanlar üzerinde salavat ile durmaklığımız lazım gelirdiyse de bir aralık yolumuz çayır gibi düzlük bir mahalle gelip bizden biraz ilerde yürümekte bulunan Baba Eşref dahi silahıyla, pusatıyla o dört kemikten ibaret bulunan semerli beygir üzerinde Don Kişot gibi komik bir hâl peyda eylemiş olduğundan, güya kendisine bir şaka yapmak için beygirime bir sopa vurdum (s.88).

Don Kişot'un at sırtında, savaşçı adabıyla kuşanmış halinin parodisi Baba Eşref'in vaziyetiyle bağdaştırılarak yapılırken, eserle metinlerarası bir bağ kurulmuş olur. Dönüş yolundaki rüzgâr engeli, metinde yine farklı bir metnin çağrışımına kapı aralamıştır. Çamlımanı'na yaklaştıkça Adalar'dan esen rüzgâr kotranın gidişine mani olmuş, kotra kaptanı ve tayfası rotayı liman derununa döndürmek durumunda kalmıştır. Bu limandan etrafı tasvir eden yazar, gördüğü manzarayı okurlarına anlatır. Anlatmış olduğu bu görüntüden hareketle Fenelon'un *Telemak* eserine (Fenelon, 1859) şu şekilde göndermede bulunur:

Nisf-i daireden daha ziyade bir şekl-i müstedir ile teşekkül eden bu limanın her tarafını bir çam ormanı istila etmiştir ki fesleğen gibi yeşil olan bu ormanın altında bulunmaktan ziyade, elbette onu haricen temaşa etmek daha safalıdır. Hele şurasında burasında erkek kadın bazı seyircilerin de görünmesi bu hâlî, o sâkit yerden sanki periler görünüyörlarmış gibi insanın ihsasını ikaz eyler.

Orayı ve bu seyircileri gören adam Fenelon'un *Telemak'ını* okuyorum ve ceziresi ve nemfleriyle beraber kalipsoları görüyorum zanneder (109-110).

Türk edebiyatının ilk çeviri romanı olan *Telemak'a* yapılan bu gönderme, hem yazarın zihin dünyasını hem de kültürel donanımını okurlara bir kez daha hatırlatır. Batı edebiyatındaki eserleri etraflıca bilen yazar, bu bilgisini eserlerinde ortaya koyarak metinlerarası bir zenginlik oluşturur. Böylece Seyahatnâmesini yalnızca bir eğlence metni olmaktan çıkararak, çok yönlü bir eser hâlinde okurlarının istifadesine sunar.

Sonuç

Eserlerini okunmak, anlaşılacak ve topluma faydalı olmak maksadıyla kaleme alan Ahmet Midhat, birçok edebi türde olduğu gibi Seyahatnâme türünde de Türk edebiyatına önemli katkılar sunmuştur. O, Seyahatnâmelere verdiği önemi birçok kez dile getirmiş, bu türün gelişimi için çaba sarf etmiştir. Avrupa'da seyahat yazılarına verilen önemin, Osmanlı topraklarında da gösterilmesi gereği, yazarın esas kaygısı olmuştur. Bu doğrultuda Seyahatnâme türünde *Avrupa'da Bir Cevelan*, *Sayyadane Bir Cevelan* gibi önemli eserler neşretmiştir. Ayrıca bazı romanlarını da Seyahatnâme formatında kaleme alması onun bu türe fazlasıyla önem verdiğini gösterir. Yazarın, seyahatin kendi ülkemizde, kendi topraklarımızda da yapılabileceğini göstermesi *Sayyadane Bir Cevelan*'in edebiyat sahasına kattığı önemli kazanımlardandır.

Ahmet Midhat, Beykoz'dan yola çıktığı bu eserinde İzmit Körfezi'ne kadar temaşa ettiği detayları okurlarına tasvir etmiş, kimi zaman tarihi bilgilerle, kimi zaman şahsi yorumlarla zevkli bir gezi yazısı ortaya çıkarmıştır. Bu eserde, yazarın özellikle dikkat çektiği bazı hususlar ön plana çıkmıştır. Bunların başında gezi yazılarının tarih ve coğrafya yazılarıyla ortak ve ayrışan yönleri olmuştur. Burada yazar, tarihi ve coğrafi bilgileri ihtiva eden gezi yazılarının mutlak suretle bu türlerle benzeştiğini, fakat temel ölçütte şahsi gözlem ürünü olan gezi yazısının bu türlerden farklı oluşunu mükerreren vurgulamıştır. Buna göre birbirlerinden sıklıkla faydalanan bu sahalara birbirleriyle alakalı fakat aynı zamanda farklı türler olarak ele alınması gerektiği kanaatine varılmıştır. Eserdeki çeşitli tarihî detaylardan da bunu rahatlıkla görmüş oluruz. Diğer taraftan *Sayyadane Bir Cevelan*'de metinlerarasılık unsurlarına da rastlanmaktadır. Yazarın kendi eserlerine yaptığı göndermeler ve yazara ait olmayan, Batı edebiyatına ait olan göndermeler şeklinde iki başlık altında inceleyebileceğimiz metinlerarasılık, eserin niteliğini daha da artırmıştır.

Ahmet Midhat'ın, okurlara zevk ve eğlence vermesinin yanı sıra Osmanlı toplumuna faydalı olma, onu daha iyiye taşıma kaygısıyla kaleme aldığı *Sayyadane Bir Cevelan*, bu anlamda önemli öneri ve eleştirileri gündeme getirmektedir. Bu minvalde Ahmet Midhat, Osmanlı'nın dış ticaret hukukundan, yerli üretim konusundaki çalışmalarına; teknik yetersizlikten doğal zenginliklerimizin ziyanına varıncaya kadar birçok toplumsal sorunu irdelemiş ve eleştirilerde bulunmuştur. Burada yazarın dikkat çektiği bir diğer konu da Avrupa'dan gelecek turistlere, ülkemizi cazip kılmak için atılması gereken adımlar olmuştur. Yazarın işaret ettiği tüm bu hususlar onun taşımış olduğu toplumsal kaygı ve faydacı üslubunun seyahat yazısına da bir yansımaları olarak değerlendirilmiştir.

Kaynakça

Ahmet Midhat Efendi. (1890). *Rikalda yahut Amerika'da bir vahşet âlemi*. İstanbul.

Ahmet Midhat Efendi. (1886). *Mufassal tarih-i kurun-ı cedîde*, İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası; Kırk Anbar.

Ahmet Midhat Efendi. (1952). *İzmit körfezinde bir gezinti*, (haz. Hakkı Tarık Us), İstanbul: Vakıf Matbaası.

- Ahmet Midhat Efendi. (2000). *Acaib-i âlem*. (M. F. Andı, Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi. (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*. (Ö. Nemetlu ve F. Gökçek, Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi. (2015). *Avrupa'da bir cevelan*. (N. A. Pala, Haz.). Dergâh Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi. (2016). *Edebiyat yazıları hakkında*, Edebiyat Yazıları 1 (H. H. Durgun ve F. Gökçek, Haz.). Dergâh Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi. (2017). *Sayyadane bir cevelan*. (İ. A. Kumsar, Haz.). Dergâh Yayınları.
- Başman, A. (1944). *Ahmet Midhat Efendi*, (Ş. Rado, Akt.) İstanbul Kültür Dergisi.
- Beydilli, K. (2009). Sefaretnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 36, ss. 289-294). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Fenelon, F. (1859). *Telemak*. (Yusuf Kamil Paşa, Çev.). Tab'hane-i Amire.
- Gökyay, O. Ş. (1973). Türkçede gezi kitapları. *Türk Dili (Gezi Özel Sayısı)*. (258). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kural, İ. (2008). *Ahmet Midhat efendi'nin romanlarında seyahat*, [Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Okay, M. O. (2017). *Batı medeniyeti karşısında AhmetMidhat Efendi*. Dergâh Yayınları.
- Rado, Ş. (1986). *Ahmet Midhat Efendi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Saavedra, Miguel de Cervantes. (2009). *Don Kişot*. Yapı Kredi Yayınları.
- Seyyah Mehmet Emin. (2007). *İstanbul'dan Asya-yı vusta'ya seyahat*, (haz. A. Muhibbe Darga), Everest Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. Çağlayan Kitabevi.
- Tezcan, N. (2009). Seyahatnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.19).
- Timur, K. (2004). Romanlarında eserlerinin reklamını yapan bir yazar: Ahmet Midhat Efendi, *Türk Dili*, (634).
- Timur, K. (2018). Avrupa'da bir cevelan'ın muhayyel mukaddimesi: Paris'te bir Türk. S. Somuncu (Ed.) *Avrupa Macerasının Erken Dönem Bir Örneği Avrupa'da Bir Cevelan*. Manas Yayınları.
- Yenişehirizade Halit Eyüp. (2016). *Kayıkla bir cevelan*, (A.Koçak, Haz.). Akıl Fikir Yayınları.

Sonnotlar

¹ İlk Hoca, İlk Öğretmen.

² Ahmet Midhat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan*, (haz. N. Arzu Pala), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.

³ Bu konuda şu yazıya bakılabilir: Timur, Kemal, "Avrupa'da Bir Cevelan'ın Muhayyel Mukaddimesi: Paris'te Bir Türk", *Avrupa Macerasının Erken Dönem Bir Örneği Avrupa'da Bir Cevelan*, Editör: Selim Somuncu, s. 23-40, Manas Yayınları, Ankara 2018.

⁴ Sefaretnâmeler hakkında detaylı bilgi için bk. (Beydilli: 2009: 289-294)

⁵ Okuyucularımı.

⁶ Ahmet Midhat'ın yirmi üç sayfalık oldukça uzun bir mukaddime yazdığı bu eserde, Türkistan'ın Rusya'nın istilasında olduğu süreç Osmanlı gezgini Seyyah Mehmet Emin'in kaleminden okurların istifadesine sunulur.

⁷ Ahmet Midhat Efendi'nin damadı olan Yenişehirizade Halit Eyüp, *Kayıkla Bir Cevelan*'ı, *Sayyadane Bir Cevelan*'a zeyl ve ilave maksadıyla yazdığını açıkça ifade eder. *Kayıkla Bir Cevelan* Ahmet Koçak tarafından Latin harflerine aktarılarak neşredilmiştir.

⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzat*, (haz. Özlem Nemetlu, Fazıl Gökçek), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2013.

⁹ Kitaplarına göndermede bulunması yazarın eserlerinin reklamını yapma yönüne de işaret eder. Bu konuda şu çalışmaya bakılabilir: Timur, Kemal, "Romanlarında Eserlerinin Reklamını Yapan Bir Yazar: Ahmet Midhat Efendi", *Türk Dili*, 634, 401-412, 2004.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Prof. Dr. Kemal TİMUR

Diğer Yazarlar / Other Authors: Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazarlar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkilerinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmalarının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazarlar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmişlerdir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazarlar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmişlerdir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN *KAYIP HAYALLER KİTABI* ROMANINDA YAPI VE TEMA

Structure and Theme in Hasan Ali Toptas' Novel "Kayıp Hayaller Kitabı"



Dr. Öğr. Üyesi Fatih UYAR

Gümüşhane Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Gumushane, fatihuyar@gumushane.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
03.06.2023

Kabul/Accepted:
22.06.2023

Sayfa/ Page:
15-33



Öz

Okumayı ve yazmayı varoluşu anlamlandırmanın ve hayatı anlamlı kılmamanın merkezine alan Hasan Ali Toptaş, kaleme aldığı anlatıları bireysel sorgulamalarının, dünyada yaşayışının farkındalık aracına dönüştürür. Her eserini yeni bir deneyime dönüştüren yazar insanın sınırlarına, sınırsızlıklarına, olabirliklerine dokunmaya çalışır. Metinlerinde edebî ve ebedî olanın peşinde olan sanatkar günübürlük akan güncelle arasına mesafeler koyarak gerçekliğin farklı yönlerini kurgusal düzleme taşımanın endişesi içerisinde. Hayatı, yaşamı, olayları ve durumları yazı ile bütünlük bir düzlemde algılayan Toptaş, metinleri ile kurduğu sarsılmaz bağ sayesinde yaşadığı çağı yorumlamaya çalışır.

Anlatma değil saklama üzerine metinlerini kurgulayan Hasan Ali Toptaş *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda bir kasabada hayallerini gerçekleştiremeyerek yarım kalmışlık duygusu içerisinde yaşayan insanların hayat hikayesini anlatır. On üç bölümden oluşan eserde sevgisizlik ve iletişimsizliğin hâkim olduğu bir evde çocukluğunu geçiren başkışı merkezinde umutsuzluğa ve anlamsızlığa sürüklenen karakterlerin dünyaları metin düzlemine taşınır. Taşranın yeknesak atmosferi nedeniyle labirentleşen kasabada anlatı kişileri anlamsızlık ve güçsüzlük duygusuna kapılarak kaderlerine razı gelirler. Güvenli bir barınak olma özelliğinden uzak, sıkıntının ve tükenişin mekânına dönüşen evlerinde huzur bulamayan kurgu karakterleri buldukları ortamdaki soyutlanarak kaçışı yönelirler.

Bu çalışmada düşünce ile gerçeklik arasında sınırların ortadan kalktığı olayların sarmal bir düzlemde ilerlediği, yalnızlık, sevgisizlik, iletişimsizlik, umutsuzluk izlekleri merkezinde kurgulanan *Kayıp Hayaller Kitabı* yapı ve tema bakımından tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, taşra, ev, sevgisizlik, yalnızlık, iletişimsizlik, kaçış.

Abstract

Hasan Ali Toptaş considers reading and writing at the center of existential understanding and making sense of life, and employs his narratives as a tool of individual introspection and awareness of his own existence in the world. Turning each work into a new experience, he attempts to walk through the lines of human beings' limits, illimitablenesses, and possibilities. His pursuit of the literary and eternal leads him to weave different dimensions of reality into the fictional realm by creating distance from the daily updates of contemporary life. Perceiving life, existence, events, and conditions as a whole within his writing, Toptaş seeks to interpret the era he lives in, establishing an unwavering connection with his works.

Toptaş adopts a narrative approach that emphasizes concealment rather than straightforward narration. In his novel "*Kayıp Hayaller Kitabı*" (The Book of Lost Dreams), he delves into the lives of individuals residing in a town, grappling with a sense of incompleteness resulting from their unfulfilled dreams. The novel, spanning thirteen chapters, brings readers to a world where the characters are trapped in despair and meaningless with a particular focus on the protagonist. The protagonist, who grew up in a loveless and uncommunicative family, serves as the focal point by which these narratives unfold. Within the stifling atmosphere of the countryside, the characters resign to their predetermined fates, succumbing to a pervasive sense of purposelessness and powerlessness. Unable to find quiet in their homes, which have become sources of distress and exhaustion with a sense of unsafety, they isolate themselves from their environments and seek refuge in escapism.

This study critically examines the structure and themes of "*Kayıp Hayaller Kitabı*" exploring the dissolution of boundaries between reality and dreams within a cyclical narrative. Central motifs of loneliness, lovelessness, lack of communication, and hopelessness will be analyzed and discussed.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, countryside, home, lovelessness, loneliness, lack of communication, escapism.

Atıf/Citation: Uyar, F. (2023). Hasan Ali Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı* Romanında Yapı ve Tema. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 15-33

Bu çalışma Fatih UYAR tarafından Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. İbrahim TÜZER danışmanlığında hazırlanan "Yabancılaşma Açısından Hasan Ali Toptaş Anlatılarında Yapı ve İzlek" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Romanlarının her birinde farklı anlatı ve kurgu tekniklerini deneyimleyen Hasan Ali Toptaş roman teorisi üzerine okumalar yaparak metinlerinin alt yapısını güçlendirme çabası güder. 1980'li yıllardan itibaren kaleme aldığı eserlerle Türk edebiyatının yazarları arasına ismini yazdırır. Yeryüzüne susmak için gelenler sınıfında yer almayı kendisine amaç edinmiş olmasına rağmen sekiz roman, bir çocuk romanı, üç hikâye, bir deneme, bir şiirsel metin, bir de söyleşilerini topladığı kitabı olmak üzere on beş eserle suskunluğuna ara verir. İnsanların “Ortalığı kasıp kavuran füze çıvlamalarıyla silah seslerinin arasında sesi kısıldığı, kimi zaman günün koşullarında teslim olduğu” (Toptaş, 2016, s. 137) bir çağda yazmayı kendisine bir sığınma alanı olarak tercih ederek harflerin yol göstericiliğinde hayatı tanımlamaya ve anlamlandırmaya çalışır. İnsanın sınırları ve sınırsızlıkları üzerine kafa yoran Toptaş varoluşsal problemlerin sorgulamasını gerçekleştirir. Hayatın keskin sınırlarının olmadığına kanaat getiren yazar yaşamı siyah ve beyaz zıtlığında değil grinin belirsizliğinde anlama çabası içerisinde:

Bunun nedeni benim beyazın ve siyahın kesinliğinden uzak, grinin belirsizliğine yakın duruşum olabilir. Ben oldum olası kesin olan şeylerden ürkmüşümdür zaten. Kesin olan şey benim gözümde ölüdür çünkü; beyaz da, siyah da bu anlamda ölüdür. Ama grideki beyaz canlıdır; o yok gibi gözükene bir var, ya da var gibi gözükene bir yoktur. Bu yüzden; yazarken grideki beyaz beni öteki beyazlardan daha çok ilgilendiriyor. Hayata dair saklı tatların her zaman gri alanlarda ele geçirilip yitirildiğine, acıların her zaman oralarda doğup büyüdüğüne inanıyorum. Grinin ara sokaklarında gezinmeyi seviyorum (Talış, 2017, s. 55).

Ebedî ve edebî olanı eserlerine taşımaya hedefleyen Toptaş gerçekliği farklı yönleriyle keşfetmeye çalışır, gününbirliğin monotonluğuna kapılmadan metinlerini kaleme alır. Anlatılarında salt mesaj verme kaygısından uzak duran sanatkar güncelin kuşatıcılığına ve popüleritesine mesafeli duruşuyla yazınsal seyrini belirler. İmgesel diliyle anlatmaya değil, saklamaya odaklanır, gerçekle düşü, şimdi ile geçmiş birbirine harmanlar, zaman ve mekân unsurlarındaki sınırların bulanıklaştığı bir kurgu atmosferi oluşturur. Dilin sınırlarında gezinen yazar dilin sağladığı bütün imkânları kullanarak “kurguda ve dilde çok katmanlılık sağlayarak, nitelikli okura anlam alanları aralamaya çalışır. Yaşamın kendisi gibi metnin kurgusu da çapraşık, bulanık ve belirsizliği esas alır. “Metinlerinde olay merkezlik, sıradizimsellik kaygısı taşımaz. Anlatmak istediği, karanlık yanları, hayalleri, olabilirlikleri, olağanüstülükleri, imkânları ve imkânsızlıkları; yani her yönüyle insandır” (Eliuz ve Uyar, 2018, s. 315). Toptaş anlatılarında yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin sığınmak arayışı, bunalımı ve kuşatılmışlığı kimlik arayışı içerisinde olan karakterler aracılığıyla anlatılır.

Yazarın üçüncü romanı *Kayıp Hayaller Kitabı*, sevgisiz ve mutsuz yaşayan, umudunu ve yaşama heyecanını kaybetmiş karakterlerin, yaşadıkları çaresizlikler karşısında hayallere sığınmalarını ele alır. Toplumsal düzlemde yoksulluk, işsizlik, şiddet, kaçakçılık gibi konuların ele alındığı eserde bir taşra kasabasında tekdüzeliğin, monotonluğun hüküm sürdüğü atmosferde yaşadığı hayattan mesut olmayan anlatı kişilerinin kaçmak ile gitmek arasında kalışları, kuşatılmışlıkları kurgusal düzleme taşınır. Eserin ilk baskısı 1996 yılından Can Yayınlarından çıkar. 1999 yılında Adam Yayınları tarafından yayımlanan eser, sonrasında sırayla 2003 yılında İş Bankası Kültür Yayınları, 2009-2011 yılları arasında Doğan Kitapçılık, 2017-2019 yıllarında ise Everest Yayınları tarafından okurla buluşturulur. Bu çalışmada eserin 2017 yılında Everest Yayınları tarafından yayımlanan 1.baskısı esas alınacaktır.¹

1. Yapı Unsurları

1.1. İsim-İçerik ilişkisi

Hayal “Zihinde tasarlanan, canlandırılan ve gerçekleşmesi özlenen şey, imge, hülya” (TDK: 2011, s. 1067) anlamlarıyla insanın yaşam kaynağını oluşturan bir düşünme biçimidir. Hayata tutunma çabasında olan insan hedeflerine, amaçlarına ve arzularına ulaşmayı her zaman başaramaz. Bu yüzden hayaller kurarak mutlu olmanın yollarını arar. Bu çerçevede insanın hayal kurabilmesi hayatı anlamlı kılabilmesinin önemli koşullarından birisidir. Romanın isminde bulunan “hayal” kelimesinin “kayıp” sıfatıyla tanımlanması yaşama dair umutların kaybedildiğine işaret eder. Anlatıdaki karakterlerin hepsi kırılmalı, zedelenmiş karakter yapılarına sahiptir. Hayallerini gerçekleştirme fırsatı yakalayamayan roman kişileri umutsuzluğa kapılarak hayata küser. Başkışı Hasan, anne ve babasıyla huzurlu, sıcak ve içten bir ev ortamının hayalini kurar. Norm Karakter olan Elif ise fiziksel açıdan güvenli ve içerisinde

huzurla yaşayacağı bir ev hayaliyle hayata bağlanmaya çalışır. Başkişinin dedesi Ali ve Hamdi'nin dedesi ise Kevser ile evlenme arzusu ve umuduyla yaşarlar. Başkişinin babası Hasan, dayıları ve yengeleri de kendi dünyalarında mutlu olabilmek adına farklı hayallerin peşindedirler. Fakat roman karakterlerinden hiçbirisi arzuladıkları, özlemine duydukları hayallerine kavuşabilmeyi başaramazlar. Dolayısıyla umutlarını ve yaşam enerjilerini kaybeden karakterler kasabanın durağan ve sıradan atmosferine hapsolurlar.

Hayal kelimesinin yan anlamlarına bakıldığında “belli belirsiz görülen şey, gölge” ifadeleriyle ilişkili olduğu görülür. Çok katmanlı bir şekilde kurgulanan *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda karakterlerin hayallerini gerçekleştiremedikleri için adeta hayaletle dönüştükleri ve yaşama sevinçlerini yitirdikleri gözlemlenir. Hayal kelimesinin gölge ve belli belirsiz görülme anlamları dikkate alındığında adeta kurgusal kişilerin de bu hali yansıttıkları gözlemlenir. Hamdi'nin dedesi Kevser ile evlenememenin verdiği acıyla hayata küser ve köy meydanındaki kahveler arasında ruh gibi dolaşan bir gezgine dönüşür. Sevdiği insanla evlenemeyen ve kart karakter Hidayet tarafından kaçırılan Kevser ise çocuğunun ölümüyle birlikte aklını kaybederek ruhsuz bir hayaletle dönüşür. Başkişi Hasan'ın babası Hicabi ise alacaklıları tarafından sürekli horlanan, aşağılanan bir kişi olduğundan hayat karşısında direnç gösteremeyen ve hayal meyal görünürlük kazanan, gölge gibi gezinen bir karakter pozisyonundadır.

Romanın isminde yer alan “kitap” ise hem yazarın hem de başkişi Hasan'ın yazma sürecini imler. Başkişi “siyah ciltli kocaman defterine” yaşadıklarını yazarak evdeki mutsuzluğunu unutmaya, kaçış duygularından uzaklaşmaya, hapsediği kasabanın monotonluğunu aşmaya çabalar. Çünkü defteri Hasan için yaşadıkları karşısında bir sığınak nesnesine dönüşür:

Onun gidişiyle koyulaşan sessizliğin içinde ben de hemen sırtı siyah ciltli defterimi alıp uzak bir köşeye çekiliyordum işte o zaman; yere boylu boyunca kırık bir söğüt dalı gibi uzanıyor, cümlelerin arasında kaybolup gitmek istercesine nefesimi tutuyor ve sayfaları ağır ağır çevirmeye başlıyordum (KHK, s. 299-300).

Hasan'ın defterine yazdıkları sadece kendi duygularını yansıtmamaktadır. Bir kitaba dönüşen bu notlar hayallerini yitirip belli belirsiz bir şekilde yaşayan, hayaletle dönüşen anlatı karakterlerinin yaşadıkları ve yaşayamadıklarıdır.

1.2. Olay Örgüsü

Yalnızlık, iletişimsizlik ve sevgisizlik temaları merkezinde kurgulanan roman, anne ve babası arasındaki huzursuzluk, uyumsuzluk sebebiyle evde arzuladığı yaşam koşullarını bulamayan başkişi Hasan'ın yaşadığı bunalımlar etrafında şekillenir. Eserde taşranın boğucu atmosferinde yarım kalmışlık, zedelenmişlik içerisinde anlam krizi yaşayan karakterlerin yaşadıkları edebî metin düzleminde ele alınır. Yazarın on üç bölüm halinde kaleme aldığı roman başkişi Hasan'ın yaşadıkları, Hamdi'nin dedesi ve Hasan'ın dedesi Ali Tektaş ve özellikle Kevser etrafında gelişen olay birimleriyle çözümlendiğinde üç bölüm halinde incelenecektir.

1. Bölüm

- Ali ve Hamdi'nin dedesinin Kevser'i sevmesi, Ali'nin hızlı davranıp Kevser'i babasından istetmesi
- Kevser'in babasının kızını vermekte gönülsüz davranması, verdikten sonra ise sürekli düğün tarihini ertelemesi, sonrasında ise Ali'nin intikam için inatlaşmasıyla düğünün sürekli ertelenmesi, bir türlü evliliğin gerçekleşmemesi
- Ali'nin pısrık davranışları sonrasında düğünün olmaması ve Hidayet'in Kevser'i atına alarak orman köyüne kaçırması
- Ali'ye aşık olan Kevser'in sürekli kaçma arzusu içerisinde olması fakat daha sonra çocuğunun olmasıyla hayallerinin suya düşmesi
- Çocuğun kaçakçılık yapan babasının dağdan geldiği gün heybesinden aldığı afyon sütünden yapılan şekerleri yemesi ve ölmesi

-Çocuğun otopsisini için ilçeden gelen heyetin duyarsız davranışları sonucunda çocuğun karnının Kevser'e diktirilmesi üzerine çocuğunun acısına dayanamayıp kadının çıldırması ve evini ateşe vermesi

II. Bölüm

-Kevser'in kaçırılmasıyla hayallerini yitiren Ali'nin hayata küsmesi ve günden güne eriyerek hayattan soyutlanması

-Hamdi'nin dedesinin Kevser'e yaşattıkları nedeniyle Ali'den nefret etmesi ve onun yaşadıklarına sevinmesi

-Ali'nin yaşadıklarını kaldıramayıp ölmesi, oğlu Hicabi'yi yakın arkadaşı Hamdi'nin dedesine emanet etmesi

-Hicabi'nin Elif ile evlenmesi, başkışı Hasan ve kardeşi olmak üzere iki çocuğu olması, sorumsuz ve duyarsız bir yaşama sahip olması nedeniyle eşi Elif ile geçinememesi, huzursuz bir aile ortamının ortaya çıkması

-Başkışı Hasan'ın evdeki kavgalar, huzursuzluk nedeniyle çocukluğunu yaşayacağı sıcak bir aile ortamı bulamaması

-Hamdi'nin dedesinin sürekli kasaba sokaklarında aklını yitirmiş vaziyette dolaşan Kevser'i düşünmesi ve onunla yaşayamadıkları mutluluğun üzüntüsüyle kahrolması

-Kevser'in elinde bir torba ve etrafında köpeklerle köyde dolaşması, çocukların ve bazı insanların ona sataşması, yerli yersiz insanların kapılarını çalması

III. Bölüm

-Hicabi'nin borçlarını ödeyememesinden dolayı alacaklıların evi basması, eşi Elif ile olan kavgalarının artması ve onu sürekli dövmesi

-Evdeki huzursuzluklar nedeniyle bunalan Hasan'ın Celil dayısının evine gönderilmesi, dayısı ve yengesi Nesime'nin de mutsuz olduğunu görmesi

-Nesime'nin Almanya'ya gitmesi ve kasabayla bağlantıyı kopararak Celil'e dönüş yapmaması, Celil'in sürekli içerek kasabaya, kasabadaki insanlara ağız dolu küfürler etmesi

- Celil'in atını satmak isteyerek Almanya'ya gitmek istemesi ve kardeşi Hüseyin'in atı satın alması

- Celil gittikten sonra bu defa Hüseyin'in içmeye başlaması ve kardeşleriyle kavga etmesi, Celil'den aldığı atı öldürerek üzerine attığı ev eşyaları ile birlikte hepsini yakması

-Kocalarının tavırlarından, davranışlarından rahatsız olan Elif, Nesime ve Gülser'in umutsuzluk duygusuna kapılmaları, çıldırıp aklını yitiren Kevser'e benzemeleri

-Ailesinin, akrabalarının ve çevresindeki insanların mutsuz bir yaşam sürmesine yakından şahitlik eden Hasan'ın yalnızlık duygusuna kapılması, çocukluğunu yaşayamaması ve sürekli bir yerlere kaçma arzusu içerisinde olması

1.3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Roman çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. Çoğul bakış açılı, anlatıcılı eserlerde iki veya daha fazla bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığı görülür. Yazar bazen hem hâkim hem kahraman anlatıcı ve bakış açısını kullanabildiği gibi bazen de bunlara üçüncü anlatıcı ile bakış açısını da ekleme tercihinde bulunabilir. Mehmet Tekin modern romanda ortaya çıkan bu yeni tekniğin roman kurgusuna sağladığı imkânlar hakkında şunları söyler:

"Geleneksel roman"da (veya geleneksel anlatımda), anlatma meselesi tek merkezliydi; yani, olaylara, kişi, zaman ve mekâna bir kişinin bilinç penceresinden bakılıyordu. Anlatım düz bir çizgide gerçekleşiyordu ve anlatılan da tek boyutlu olarak yansıtılıyordu. Oysa gerçek, anlatı dünyasının dışındaki gerçek, çok yönlü ve çok boyutlu. Özellikle insan gerçeği... Dıştaki gerçeğin hakkıyla

yansıtılması için romancılar, tek merkezli bilinç yerine, birçok kahramanın bilincini devreye sokmuşlar ve olayları, çok yönlü olarak yansıtma cihetine gitmişlerdir (2010, s. 57-58).

Çoğulluğun ve çoğulcülüğün tercih edildiği postmodern anlatılarda çoğul bakış açısı ve anlatıcı düzlemi metnin tekdüzelikten kurtulmasına ve romanın yapısal unsurlarının farklı bakış açılarıyla sunulabilmesine olanak sağlar. Parçalanmışlığın ve bölünmüşlüğün izleksel kurguyu biçimlendirdiği çok katmanlı metinlerde çoğul bakış açısı ve anlatıcı tekniğinin kurgusal akışla uyum içerisinde olması söz konusudur.

Kayıp Hayaller Kitabı üç anlatıcının bakış açısıyla kurgulanırken; bu anlatıcılar kahraman anlatıcı olarak Hasan, Hamdi'nin dedesi ve yazar anlatıcıdır. Zehra Tekin'e göre ise bu anlatıcılar "1. Ben", "2. Ben" ve "3. Ben" diye adlandırılan: diğer benlerin varlığıyla ayrışık bir konuma gelen çocuk Hasan'ın kendi "ben"i, onun yarattığı düssel bir kahraman olan Hamdi'nin dedesinin "ben"i ve kurguya müdahil olmayan fakat Hasan'dan da bağımsız olmadığı anlaşılabilir bir "dışöyküsel anlatıcı"dır" (2011, s. 127). Eserdeki kahraman anlatıcılar Hasan ve Hamdi'nin dedesi 1.tekil şahıs bakış açısıyla, dış öyküsel anlatıcı ise tanrısal bakış açısıyla anlatım gerçekleştirir.

Eserdeki kahraman anlatıcılardan olan Hasan, Elif ve Hicabi'nin çocuğudur ve evdeki geçimsizlikler, uyumsuzluklar nedeniyle evden ayrılmak isteyen bir karakter konumunda yer alır. Eserde bir çocuğun anlatıcı olarak seçilmesi anne ve baba arasında yaşanan huzursuzlukların daha içeriden kavranmasında inandırıcılık rolünü artırıcı rol oynar. Olayları bizzat yaşayan bir karakter olması ve evin çocuğu olarak sevgisizlik içinde büyümesi nedeniyle bir ailenin yaşam öyküsünün anlatılması için Hasan'ın anlatıcı olması önem taşır. Bunun yanı sıra çocukluk dönemi hayal dünyasının zengin olduğu bir dönem olduğundan gerçekleşmeyen hayallerin ruhsal dünyada açtığı yaraları aktarabilmek bakımından eserde bir çocuk karakterin anlatıcı seçilmesi önemlidir. Hasan'ın anlatıcılığında aktarılan bölümlerde ağırlıklı olarak evlerinde ve dayılarının evlerinde yaşanan geçimsizlikler anlatılır. Anlatıcının kurduğu en büyük hayal mutlu bir yuvada büyüme ve huzurlu bir aile ortamına sahip olmaktır:

Annemle babamın ardı arkası kesilmeyen kavgalarını gördükçe, keşke dedem sağ olsaydı, diye düşünüyordum ben; sağ olsaydı keşke... Hatta, ta gençliğinde pısrıklığının kurbanı olmamış olsaydı da dedem, Kevser'le evlenseydi ve şimdi ben gidip onlarda kalsaydım... Tıpkı Hamdiler gibi üçümüz yaşasaydık yani ve ben görmeseydim annemle babamın kavgalarını, şak şak öten bu tokat sesleriyle hıçkırıkları duymasa ve bilmeseydim. Asık suratlı bahamın yerine, sözgelimi, akşamları asâ tıktırılmasına yaslana yaslana dedem çıkıp gelseydi eve... Sonra, Kevser kar- şılasaydı onu merdivenin başında güller açan güleç bir yüzle ve dedem, onun pişirdiği bol acılı tarhana çorbasını hüpürdete hüpürdete içip keyifle şu köşedeki mindere çekilseydi... (KHK, s. 163).

Eserdeki diğer anlatıcı ise Hasan'ın arkadaşı Hamdi'nin dedesidir. Hamdi'nin dedesi Hasan'ın dedesi ile aynı kişiye, Kevser'e âşıklardır. Fakat Kevser'in kaçırılmasıyla her ikisi de emellerine kavuşamazlar. Hamdi'nin dedesi bu yüzden Hasan'ın ölmüş olan dedesine kırgın ve küskündür. Bu bağlamda Hamdi'nin dedesinin bakış açısıyla verilen kısımlarda kırgınlık, küsmüslük ve geçmişe özlem atmosferi hâkimdir. Hayallerine kavuşamamanın oluşturduğu kırılma düzleminde konuşan anlatıcı bunun yanında taşranın boğucu atmosferi ve insanların yaşadıkları durağan, monoton hayat tarzları hakkında bilgiler verir. Aşk, kavuşamama ve yaşanan mekânın anlatımında tecrübe edinmiş yaşlı bir kişinin anlatıcı olarak seçilmesi önemlidir. Anlatıcı karakter sürekli yenilmişlik, yorulmuşluk ve kırılmışlık duyguları içerisinde. İç monolog yöntemiyle dile getirdiği duyguları anlatıcının ruh hâlini aydınlatıcı niteliktedir:

Senin hayatın benim sana demediklerim kadar noksan," diye geçiriyordu belki içinden, "bunu biliyor muydun gökçe gelin? Hiç düşünüp merak etmiş miydin acaba senden neleri sakladım ben bunca yıl? Kuşkusuz merak etmemişsindir... Benim tutup bazı şeyleri saklayabileceğim yani, aklının ucundan bile geçmemiştir. Oysa yaptım bunu ben; içimde sakladıklarımla yıllarca hem hayat buldum hem de yanıp kavruldum (KHK, s. 43).

Eserde bazı noktalar ise iki farklı anlatıcının bakış açısıyla farklı noktalardan anlatılır. Hasan'ın evindeki huzursuzluklar 1. Tekil şahıs bakış açısıyla içeriden anlatıldıktan sonra bir sonraki bölümde Hamdi'nin dedesi tarafından bu defa gözlemci bakış açısıyla tekrar anlatılır. Eserin bazı bölümlerinde ise Hasan'ın ve Hamdi'nin dedesinin bazı anlatımları tanrısal anlatıcılık bakış açısıyla yeniden sunulur. Anlatıcılarda

yaşanan değişim ve farklılaşma okura olayları farklı açılardan görebilme ve algılayabilme imkânı sağlar. Dedenin mutsuz ve huzursuz geçen günlerinin önce tanrısal daha sonra ise 1.tekil şahıs bakış açısı ile anlatıldığı şu bölüm anlatıcı düzleminden yapılan çeşitlenmeye örneklik taşır:

Susuyordu artık dede, köşedeki minderin üstüne çekilip bir mezar sessizliğiyle âdeta yaşamıyormuş gibi susuyor ve sofradaki yufka kırıntılarını çelimsiz bir tavuk telâşıyla alıp alıp ağzına atan babaanneyi süzerek; “Senin hayatın benim sana demediklerim kadar noksan,” diye geçiriyordu belki içinden, “bunu biliyor muydun gökçe gelin? Hiç düşünüp merak etmiş miydin acaba senden neleri sakladım ben bunca yıl? Kuşkusuz merak etmemişsindir... Benim tutup bazı şeyleri saklayabileceğim yani, aklının ucundan bile geçmemiştir. Oysa yaptım bunu ben; içimde sakladıklarımla yıllarca hem hayat buldum hem de yanıp kavruldum. Sözgelimi, desem ki şimdi sana ben çorabayı bugünüm kadar içtim, kıs kıs gülersin... Üstelik de, de bakalım Hamdi nasıl içiyor dersin... Sonra, desem ki sana ben ağır yarayım gençliğimden beri; hop oturup hop kalkar, benden beter olur ve belki de aklını oynatırsın. Uykularına girer sonra benim yaram, acayip acayip suretlere bürünüp geceler boyu durup dinlenmeden rüyalarında kanar... Gözlerini ova- laya ovalaya kalkıp epekşi bir suratla hemen her sabah başıma musallat olursun artık, ipe sapa gelmez bir yığın soru sorarsın da hem kendini heder edersin boş yere, hem beni... (KHK, s. 43).

Kayıp Hayaller Kitabı'nda ben anlatıcı ile bir ailede yaşanan huzursuzlukların ve sevdiği insanla evlenemeyen, hayalleri gerçekleşmeyen karakterin yaşadıkları 1. Tekil şahıs bakış açısıyla aktarılırken; tanrısal anlatıcılı bakış açısıyla da bu anlatıcıların aktardıklarının farklı bir açıdan tekrar anlatımı söz konusudur.

1.4. Zaman

Romanda kronolojik bir zaman akışı söz konusu değildir. Çizgisel, ölçülebilir ve belirli bir zaman dilimini kapsamaktan uzak olan zaman algısı takvimsel zamana uygunluk taşımaz. Başkişi Hasan'ın hayal dünyasında şekillenen eserde geçmiş, şimdi ve gelecek arasında sınır çizilemez. Çoğul anlatıcılı olarak kurgulanan eserde her bölümün farklı anlatıcı ve bakış açısıyla aktarılması zaman ve mekân algısında kırılmalara zemin oluşturur.

Eserin olay zamanının tespiti açısından en önemli göstergelerden birisi başkişinin dedesi Ali'nin mezar taşındaki “1907-1957” tarihlerdir. “Ali, Hicabi delikanlılık çağındayken öldüğüne ve metindeki olayların geçtiği zamanda Hicabi'nin de okul çağında bir çocuğu olduğuna göre Ali'nin ölümünün üzerinden yaklaşık on-on beş yıl geçtiği tahmin edilebilir” (Sevindik, 2021, s. 116). Bu durumda romanın olay zamanının 1970'li yıllara denk geldiği söylenebilir. Eserde öykü zamanı ile öyküleme zamanı bazı yerlerde eşzümreli olarak ilerlerken bazen de aradaki mesafenin arttığı gözlemlenir.

Romanda kasabaların ve köylerin zaman algısına dönük unsurların kullanılması mekânla ilintili bir zaman algısının ortaya çıkmasını sağlar. Kevser'in babasının kızını istemek için gelen Ali'nin babasına düğünü ertelemek için öne sürdüğü bağbozumu, üzüm zamanı, arpa zamanı gibi unsurlar kasaba, köy gibi yerlerde halk arasında kullanılan zaman unsurunun metin düzlemine taşındığının göstergesidir. Böylelikle olayların geçtiği mekân ile olay zamanı arasında ilintiler kurulmuş olur.

Eserde Hasan ve Hamdi'nin dedesi odağında yoğunlaşan tinsel zamanı etkileyen unsurlar olarak karakterlerin yaşadıkları ve taşranın monoton atmosferi öne çıkar. Hasan evlerinde anne ve babası arasında yaşanan geçimsizlikler nedeniyle mutsuz durumdadır. Çocukluk günlerini oyun oynayarak, arkadaşlarıyla eğlenerek ve anne-babasıyla mutlu vakitler geçirerek yaşayamayan başkişi için zaman tinsel düzlemde çözen zamana dönüşür. Romanın norm karakteri Hamdi'nin dedesi geçmiş yılların izini bir türlü unutamaz. Hasan'ın dedesi Ali ile Kevser konusunda husumet yaşayan karakter Kevser ile birlikte olamamanın, ona kavuşamamanın acısını hiçbir zaman yüreğinden atamaz. Kevser'i aklını yitirmiş vaziyette sokaklarda dolaşırken görünce tinsel düzlemde zaman akışını yitirerek donuklaşır. Hamdi'nin dedesini çıkışsızlığa sürükleyen diğer bir unsur da taşranın çıkışsızlığı, monotonluğudur. İki kahvesi, bir demircisi, bir lokantası, bir eczanesi olan kasabanın sıkıcı atmosferi de bu boyutuyla zamanın akışını kaybetmesine etki eder. Dar, boğucu ve monotonlaşan taşra atmosferinde sıkışan Hamdi'nin dedesinin anlatıcılığında aktarılan bölüm karakterin kuşatılmışlığını gözler önüne serer:

Peki, dedim ben de ve gerisingeri döndüm, anlaşılmas bir Hicabi özlemiyle birlikte gene demirci dükkânının önünden geçtim, gene aylak aylak kapı eşiğinde oturan Semerci Haşanın çaresizliğinin yanından, ezanenin ayna gibi ışıldayan camından ve sokağa yayılan şu Vehbi'nin kızarmış et kokularının arasından geçtim de bu kez çınarlı kahvenin yolunu tuttum (KHK, s. 211).

“Gene” kelimesiyle imlenen imkansızlık ve sıkışmışlık duygusu kasabada yaşayan karakterin zaman algısının boyutlarını ortaya çıkarır. Yaşanan tekrarlar ve donuklaşma tinsel düzlemde zamanın akışkanlığını yitirdiğini gösterir.

1.5. Mekân

Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* eserinde işaret ettiği gibi ev, insanın ilk sığınağı, ilk yuvasıdır. İnsan için en önemli içtenlik mekânıdır. Bireyin toplumsal alana geçmeden önceki durağı, çocukluğunu geçirdiği yerdir. Ferdin, dünya köşesi ve ilk evrenidir. Gerçek bir kozmostur onun için. Sözcüğün tüm anlamlarıyla kapsadığı bir kozmostur (1996, s. 32). Kendisiyle, iç dünyasıyla birleştiği/bütünleştiği, kaostan uzaklaştığı, uyuma eriştiği yerdir. Mesken anlamını da bünyesinde barındıran ev sükûnetin, dinginliğin ve iç huzurun sağlandığı bir mekân özelliğine sahiptir (Bergen, 2016, s. 144). Ev bu niteliklere sahip olduğunda dirlik ve rahatlığın barınağı hâline gelerek yuva hâline gelir. Eserde başkışının evi içtenlik ve karakterin sükûn bulabildiği, uyuma eriştiği mekân olma vasıflarına sahip değildir. Hasan'ın babası inşaat ustasıdır fakat ailesine rahat, yaşanılabilir, konforlu bir ev yapamaz. Evleri yağmur yağdığında her tarafından akıtan, çatısından yağmur alan eğreti bir durumdur. Bu yüzden sürekli bir ev hayali kuran annesi kendilerine sağlam bir ev yapamayan kocasıyla kavga eder. Bu anlaşmazlık ve çatışmalar evdeki iletişimi olumsuz yönde etkiler. Aile ortamındaki huzursuzluk evin kedisine yansıyacak derecede had safhadadır:

Zaten somurtmak, tekrarlana tekrarlana dört kişilik bir geleneğe dönüşmüştü artık; ikide bir, bir kalbur dolusu enik doğurup onları kaşla göz arasında büyüten, sonra da peşine takarak odadan odaya kasıla kasıla yürüyen kedi bile evin havasına kaptırmıştı kendini; nedense eskisi gibi çenesini bir karış ayırarak miyavlamıyor, bıyıklarının boyunu aşmayan hüzünlü bir mırıltıyla gidip duvarın dibine çöküyor ve buza kesmiş bakışlarla, hiç bıkıp usanmadan saatlerce Hicabi'yi süzüyordu (KHK, s. 180).

İletişimsizliğin hâkim olduğu ortamda yaşayan başkışı Hasan ve annesi Elif için ev insanların hayal kurabileceği mutluluk duygularını tadacağı mekân özelliklerini kaybeder. Evdeki bu şartlardan dolayı Hasan, Celil dayısının evine gönderilir. Celil dayısı ile yengesi fakirlik yüzünden rahat bir hayat yaşayamamaktadır. Maddi imkânları kısıtlı olan ailede fertler arasında sağlıklı bir bağ kurulamaz ve iletişimsizlik evin en temel problemi hâline gelir:

Ev inanılmaz bir sessizliğe gömülmüştü artık; kapı pervazlarından menteşelere, perdelere, tavandan sarkan ampule ve hâlâ yıllar önceki yangının izlerini taşıyan isli merteklere kadar hemen her yer bu sessizliğin şiddetiyle zonk zonk zonklamaya, ufalanıp ansızın tozmaya, acayip şekiller almaya, hatta bu şekillerin de ötesine geçerek yavaş yavaş bulanıp gözden silinmeye başlamıştı (KHK, s. 254-255).

Ev insanoğlunu dünyaya bağlayan ve onun ayakta/yaşamda kalmasını sağlayan en önemli sığınaktır. Bachelard'ın ifadeleriyle ev olmasaydı insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir. Üstünkörü metafiziklerin öğrettiği gibi insan, "dünyanın ortasına bırakılmadan önce" evin beşiğine yatırılır (1996, s. 34-35).

Romanda ev içindeki içtenliğin kaybedilmesinin yanı sıra fiziksel özellikleriyle de karakterlere güven vermekten uzak bir yapı halindedir. Ev dışarıdan gelecek mutsuzluğa sebep olacak olaylara karşı koruma konusundaki yetersizliğinin yanında dayanıksız yapısıyla, bireysel güvenliği dahi sağlayamayacak bir durumdur. Evin fiziksel yetersizliği karşısında bunalan Hasan'ın annesi Elif'in "*Tepemizde dam yok bre adam, göğün altında yaşıyoruz anlamıyor musun?*" (KHK, s. 137) sözleri yaşadıkları evin hâlini gözler önüne serer. Ev güçlüklerden, zorluklardan, hayatın karşılarına çıkarttığı fırtınalı süreçlerden karakterleri koruma vasfını yitirir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda karakterlerin yaşadığı yer bir kasabadır. Kasaba, şehirden küçük bir nüfusa sahip olması ve kent merkezlerine olan uzaklığı nedeniyle taşra olma özelliğine sahiptir. Merkezin dışında olmayı ve hiyerarşik yapının hâkim olduğu alan dışarısında kalmayı tanımlayan taşra mekânsal ve düşünsel çağrışımlarıyla ele alındığında merkezin imkânlarından uzak kalmayı temsil eder. Belli bir merkezin “dış”ında kalmayı imleyen taşra mevcudiyetini kendi dışındaki bir merkeze borçludur (Argın, 2005, s. 278). Kendi başına tanımlanmaktan mahrum olan taşra merkezin unuttuğu, görmezden geldiği, iskaladığı yerdir. Toptaş anlatılarında taşra merkez tarafından unutilan, yoksun bırakılan, kendi hâline terk edilen özellikler taşır. Temel insani ihtiyaçları dahi karşılanmayan kendi hallerine bırakılan taşra halkı merkezi gücü temsil eden muhtar, bekçi, korucu vb. gibi yetki sahipleri vasıtasıyla yönetilir. Gürbilek, taşranın epey bir süredir, merkezin imkânlarından mahrum bırakılmış olduğunu, başka yaşantıların kendisinden esirgendiğini (2005, s. 57) düşündüğünü ifade ederek yaşanan imkânsızlıkları dile getirir.

Kayıp Hayaller Kitabı romanının ilk bölümünde geçen diyaloglar Toptaş anlatılarındaki merkezin taşraya yaklaşım tarzını açığa çıkarır. Köyde yaşanan ölüm vakasını soruşturmak ve otopsi yapmak için köye gelen soruşturma heyetindeki savcının doktora söyledikleri, otoriteyi/merkezi temsil eden gücün taşraya/kırsala bakışını gösterir:

Jandarma nerde peki, diyor doktor savcıya. Dağal Köyünde vukuat varmış, diye yanıtıyor öteki, yetişebilirlerse gelecekler. Ayrarı bir dikişte yarıya indirip soluklanıyor doktor; Dağal mı, Dedeköy mü? Savcı yüzünü buruşturuyor gene, belli ki o sıcakta sorulan sorular gitgide canını sıkıp onu canından bezdiriyor. Gene de, ne bileyim hangisi yahu, diyor yapış yapış bir sesle; ha Dağal olmuş, ha Dedeköy ne fark eder, ikisi de o dağın kuytusunda değil mi? (KHK, s. 22).

Taşranın olumsuz çağrışımları, merkez tarafından unutulmakla, imkânsızlıklarla sınırlı değildir. Taşra dar ufukların, kahredici yeknesaklığın, boğucu bir taassubun, kısıtlılığın, sıkışmışlığın, vasatlığın hizaya sokucu egemenliğinin (Bora, 2005, s.40) de mekânıdır. Sürekli aynı şeylerin tekrarlandığı taşrada zaman telaşı yaşanmadan, bir yere/şeye yetişme telaşının olmadığı monotonluğun hâkim olduğu bir hayat yaşanır. Zamana kafa tutup hoyratça, bonkörce harcayanların, bütün günü izbe kahvehanenin köşesinde tüketenlerin, aşağı, ezik insanların yaşam yerine dönüşür adeta (Alver, 2010, s. 79-80).

Kayıp Hayaller Kitabı romanında olaylar iki kahvenin bulunduğu, birkaç tane de dükkânın bulunduğu küçük bir kasabada geçer. Burada yaşayan Hamdi'nin dedesinin anlatıcı olarak yer aldığı bölümlerde aktardıkları taşrada hüküm süren monotonlaşma ve durağanlaşmaya işaret eder:

Sonra boş masalarla sandalyelerin karşılıklı susuştuğu çınarlı kahvenin, kokularına yanık kıl kokusu sinen lokantanın ve eczanenin yanından gülüşe gülüşe geçip de sağdan soldan gelen uyarılara aldirmeden kasabanın öteki ucuna doğru yürüdülse, hayalimde yürüdüler. Artık yürüye yürüye de yoruldular tabii hayalimde; hemen her gün karşılaştıkları bu lânet olası kasabanın hiç değişmeyen sokaklarını göre göre tıpkı benim gibi sıklıldılar ve ellerindeki kor parçalarından tüten incecik dumanlarla birlikte, şimdiye dek kim bilir kaç kez varıp varıp üşüşükleri yere varıp durdular (KHK, s. 286).

Hemen her gün aynı şeyleri yapan, aynı şeylerle karşılaşan insanlar için hayat sürekli tekrarlanan kısır bir döngüye sıkışır.

1.6. Kişiler

1.6.1. Başkişi

Romanlarda entrik kurgu kişiler düzleminde başkişi merkezinde kurgulanır. Anlatımın bir bakıma varlık nedeni olan ve mutlaka tek kişi olması gereken başkişi eyleyenler ekseninin ana çekirdeğini oluşturarak okuyucunun tepkilerini yönlendirme özelliğine sahiptir (Korkmaz, 2018, s. 12). Başkişiler eserlerde anlatıcıya tanınan imkânlar ışığında iç dünyaları ve ruhsal boyutlarıyla ayrıntılı bir şekilde anlatılırlar. Dinamik anlatımın oyun kurucusu olduğundan metin kurgusunun odak noktasında yer alan başkişi dramatik aksiyonu yönlendiren temel güç olma vasfını taşır (Bourneur- Quillet, 1989, s. 153). Romanın varoluş sebebi olduklarından yazarlar romanlarını onların merkezinde kurgulayarak okuyucuda inanç ve duygusal değişiklikler meydana getirmeyi amaçlarlar. Bunun yanı sıra romanda ülkü değeri temsil eden ahlak felsefesinin somutlaştırılmasında odak noktada yer alırlar (Stevick, 2004, s. 181).

Kayıp Hayaller Kitabı'nin başkişisi Hasan'dır. Taşra kasabasında yaşayan Hicabi ile Elif'in çocuğu olan karakter anne ve babanın geçimsizliklerine, kavgalarına, huzursuzluklarına şahit olarak büyür. Babanın sorumsuzluğu nedeniyle Elif'in hayattan tek beklentisi olan sağlam ve dayanıklı bir eve sahip olabileme hayali gerçekleşmez. Çünkü inşaat işçisi olan Hicabi boşvermişlik duygusu ve duyarsız tavırlarıyla savruk bir kişiliğe sahiptir. Kocasının kayıtsız tavırlarından bıkan Elif ona ağır hakaretlerde bulunur ve aralarında bitmek bilmeyen kavgalar çıkar. Karısının bu yaklaşımına şiddetle karşılık veren Hicabi onu döver. Babasının annesine uyguladığı şiddet yüzünden başkişi Hasan'da babasına karşı nefret duyguları uyanır. Eserde kahraman bakış açılı anlatıcı olarak duygularını ifade eden Hasan'ın evlerinde kendisini "kapı önünden yükselen haykırıışlarla içeride derinleşen sessizlik arasına sıkışıp kalmış gözü yaşlı bir fare gibi" (KHK, s. 305) hissetmesi evin içtenlik mekânı olma vasfını yitirdiğini gösterir. Anne ve babasının bitmek bilmeyen kavgaları ile özellikle babasının lakayt davranışlarından dolayı umutsuzluğa sürüklenen başkişi evden kaçma hayalleri kurar. Metnin norm karakterleri Hamdi'nin dedesi ve Kevser'in evlenmelerini arzularak onların yanına yerleşme umuduyla yaşayan Hasan diğer taraftan da yaşadıklarını siyah ciltli defterine yazmaya koyulur. Başkişinin roman yazması postmodern romanlarda karşılaşılan üstkurmaca tekniğine başvurulduğunu gösterir. Bu tür metinlerde anlatı karakterinin yazdığı kurmaca eser üzerinden romanın yazım süreci hakkında bilgiler verilir. Hasan yazma eylemine girerek içerisinde sıkışıp kaldığı bunalım atmosferinden kurtulma çabasıdadır. Evdeki çatışmalı ortamın devam etmesi sebebiyle Elif oğlunu kardeşi Celil'in evine götürür. Fakat dayısının evinde de kendi ailelerindeki benzer iletişimsizlik ortamıyla karşılaşan başkişi için umutlar tükenmeye başlar. Yoksulluğun, şiddetin ve huzursuzluğun hüküm sürdüğü taşra kasabasında başkişi çaresizlik, çıkışsızlık ve yalnızlık içerisinde yazgısına razı olmak mecburiyetinde kalır.

1.6.2. Norm Karakterler

Romanlarda başkişilerden sonra en fazla boyuta ve derinliğe sahip olma özellikleriyle norm karakterler başkişiyi tamamlayıcı nitelikte görev üstlenirler. Başkişi ile okurlar, toplum arasında iletişimi sağlayan bir fonksiyon üstlenerek aynı zamanda tezat yaratma ve okuyucuyu rahatlatma işlevine sahiptirler (Stevick, 2004, s. 179). Toptaş anlatıları bağlamında ele alındığında ise norm karakterlerin öne çıkan özelliklerinden birisi eserin özünü genişletmede, desteklemede ve güçlendirmede (Stevick, 2004, s. 179-182) kullanılmalarıdır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda Kevser, Hasan, Hamdi'nin dedesi ve Ali için norm karakter olma özelliği taşır. Toptaş bir söyleşisinde eserin son sayfalarını yazdığı bir günde annesiyle telefonda konuştuğunu ifade eder. Bu görüşmede Toptaş annesine çocukluk yıllarında sokakta gezen ve deli olan kadının ismini sorar. Annesi ise kadının isminin Deli Selver olduğunu söyler (Baran, 2017: 99-100). Toptaş çocukluk yıllarındaki bu kadını romanda anlatmak istemiştir fakat ismini yanlış hatırladığından Kevser ismini vermiştir. Fakat annesiyle olan görüşmesinden sonra öğrenilmektedir ki yazar Kevser ismini değiştirmeyerek bilinçli bir isim verme eyleminde bulunur. Kevser ismi tasavvufi ve dinî metinler dikkate alındığında farklı okumalara açık bir isimdir. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Peygambere ve Müslümanlara cennette vadedilen nehir olarak görülen Kevser ismi hadislerde ise şu şekilde geçer:

Hadislerde havzın suyunun süttten (bazı rivayetlerde gümüşten veya kardan; bk. Müslim, "Fezâ'il", 27) beyaz, kardan soğuk, köpükten (veya kaymaktan) yumuşak, kokusunun miskten güzel, altın ve gümüşten olan bardak sayısının ise gökteki yıldızlar kadar olduğu, altın ve gümüşten kanalları bulunduğu, su yollarında inciler olduğu, türlü türlü meyveleri olan altın dallı ağacının bulunduğu ve suyundan içenin ebedi olarak susamayacağı, yüzünün ebediyen kararmayacağı şeklinde rivayetler yer almaktadır (Ertürk, 1997, İslam Ansiklopedisi, C. 16, s. 547).

Kevser ismi bu bağlamda ulaşılmaması arzulanan bir unsur olma özelliğiyle eserde görev üstlenir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda başkişi Hasan'ın dedesi Ali ve Hamdi'nin dedesi Kevser'e âşıktır. Ali ile Kevser'in evlilikleri gecikince Hidayet Kevser'i kaçıtır. Hidayetle olan evliliklerinden olan çocuğun ölümü sonrasında Kevser aklını kaybeder ve Hidayet'i öldürür. Olay örgüsü dikkate alındığında Kevser'e ulaşmaya çalışan ilk karakter Ali ona kavuşamaz. Ali'nin ölümünden sonra ise Hamdi'nin dedesi, Hasan'ın dedesine öfke duyguları içerisindedir. Kevser'in başına gelenlerden Ali'yi sorumlu tutan dede, anlatıcı olarak yer aldığı bölümlerde iç monolog yöntemiyle Kevser'e olan duygularını açığa çıkarır. Hamdi'nin dedesi Kevser'e kavuşamamanın getirdiği iç sıkıntılıyla benlik bölünmesi yaşar. Başkişi

Hasan ise evlerinde anne ve babası arasında gerçekleşen kavgalardan dolayı sürekli Kevser'in evine kaçma arzusu taşır. Fakat o da bir türlü Kevser'e ulaşamaz. Romanda Kevser üç erkeğin ulaşmaya çalıştığı fakat erişemediği bir karakter niteliğiyle isim olarak barındırdığı anlam alanlarına işaret eden bir karakter niteliğindedir. Aklını yitirdikten sonra köyüne dönen Kevser'in kasaba sokaklarında amaçsız bir şekilde kaybettiği yılların acısıyla dolaştığı görülür. Özellikle evlenemediği Ali'nin torunu olan Hasan'ın yaşadıklarını uzaktan uzağa takip eder.

Eserin diğer bir norm karakteri Hamdi'nin dedesidir. Kevser'e ulaşamamanın getirdiği iç sıkıntılarıyla bölünmüş bir benlik yapısına sahip olan karakter Gökçe gelin isimli kişiyle duygularını paylaşır. Yılların verdiği sıkıntıları ruhsal dünyasında hisseden ve geçmişi bir türlü unutamayan Hamdi'nin dedesi her gün kasabanın sokaklarında dolaşır fakat kimseyle iletişim kuramaz. Sokakta karşılaştığı Kevser'i her gördüğünde ruhu daralan karakter can sıkıntısıyla vakit geçirir. Köyde bulunan kahvelere, camiye ve lokantaya giderek derdini paylaşma arzusu taşıyan Hamdi'nin dedesi çevresinde sıkıntıları aktarabileceği birisini bulamaz. Bu yüzden köyün mezarlığına giderek ya da Gökçe gelin ismini verdiği kişiyle kederlerini paylaşır. Romanın anlatıcı karakterlerinden olan Hamdi'nin dedesi eserde monotonlaşan taşra atmosferinin de yansıtıcı karakteri niteliğindedir. Bu çerçevede dede karakteri eserin özünü genişletme, destekleme ve güçlendirme rolüyle norm karakter vasfına sahiptir.

Eserde Hasan'ın annesi Elif başkişiyi koruyucu ve kollayıcı yönleriyle norm karakter vazifesi üstlenir. Kocası Hicabi'nin sorumsuz tavırlarından dolayı sağlam bir ev hayali gerçekleşmeyen Elif sevgisizlik ve iletişimsizlik kaynaklı yabancılaşma yaşar. Yıkık dökük bir evde oturan ve mutlu bir yuva kurma hayali gerçekleşmeyen Elif kocasının lakayt davranışlarından dolayı isyan eder. Bunun karşılığında şiddet gören Elif, Hasan'ı ev ortamından uzaklaştırarak koruma çabası güder ve bu yüzden oğlunu kardeşi Celil'in evine götürür.. Elif eserde erkek egemen toplumda sevgisizlik ve ilgisizlik içerisinde şiddet uygulanan kadınları simgeleyen anlatı kişisi görünümündedir. Yoksulluğun, mahrumiyetin hâkim olduğu taşra kasabasında Elif güçsüzlük ve ezilmişlik içerisinde çocuğunu aile içerisindeki huzursuzluklardan korumaya çalışan fedakâr özellikleriyle romanda görev alır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda başkişi Hasan'ın dedesi Ali norm karakter olarak bulunur. Ali Kevser'e âşık olur fakat ona açılmakta sıkıntılar yaşar. Sonrasında ise babalarının birbirlerine olan inatları sonrasında âşıklar bir türlü birbirlerine kavuşamazlar. Hidayet'in Kevser'i kaçırmayla kahrolan Ali ölür. Aşkını ve tamamlayıcı karakterini yitiren Ali eserdeki umutsuzluk izleğinin simge karakteri durumundadır. Kevser'e ulaşma arzusunu gerçekleştiremeyen karakterin belirgin özellikleri pısırık, yılgın ve umutsuz olmasıdır. Başkişi kendisini babası Hicabi'ye değil dedesine yakın hisseder. Canı sıkıldığında ve evde kavgalar arttığında dedesinin fotoğrafına bakan başkişi Ali dedesinden yardım ister gibidir. Bunun yanında onun kavuşmayı arzuladığı Kevser'in evine kaçma hayali de dedesiyle ortak bağlarını oluşturur.

1.6.3. Kart Karakterler

İmaj oluşturma açısından kullanışlı olan kart karakterler roman ve öykülerde tek bir özelliğin sembolü olarak yer alır. Yalınkat ve düz karakter olma nitelikleriyle (Forster, 2001, s. 108-109) değişmeye, gelişmeye kapalı olarak eserde tek bir duygunun, içgüdünün, refleksin, kişileşmiş biçimine (Korkmaz, 2018, s. 20) dönüşen kart karakterler bireysel bir derinliğe sahip değillerdir. "Genellikle 'hedef obje'ye varmayı engelleyen karşı güç grubunda yer alsalar da ülkü değerleri temsil eden kart karakterler" (Korkmaz 2018, s. 20) tekdüze, derinliksiz ve boyutsuz olma özellikleriyle romanlarda görev üstlenirler.

Eserde Hidayet, Hicabi ve Vakkas dayı kart karakter göreviyle yer alır. Ali ile Kevser'in evliliklerine ve kavuşmalarına mani olan Hidayet zorbalık ve acımasızlığın temsilcisi olarak bulunur. Yıllarca birbirine kavuşma arzusuyla yaşayan âşıkların hayallerinin önünde engel teşkil eden Hidayet, isminin taşıdığı anlam değerlerine zıt bir kişilik görünümü sergiler. Düğünlerine az bir süre kala Kevser'i kaçıran Hidayet kaçakçılık yapan birisidir. Ali'ye olan sevdası yüzünden sürekli Hidayet'ten kurtulmaya çalışan Kevser'in ondan bir çocuğu olur. Hidayet'in eve geldiği bir gün çantasındaki afyon şekerini yemesinden sonra çocukları hayatını kaybeder. Bu ölümle birlikte aklını yitiren Kevser Hidayet'i öldürerek köyüne döner. Hidayet çocukları, Kevser, Ali ve Hamdi'nin dedesi karakterlerinin hayallerini kaybetmesine neden olan davranışlarıyla kötülüğün temsilcisi durumundadır.

Hicabi eserde diğer bir kart karakterdir. Lakayt ve sorumsuz tavırlarıyla hayat karşısında dirençli bir yapıya sahip olmayan Hicabi ailesine karşı görevlerini yerine getirmeyen yaklaşımlarıyla başkişi ve annesi Elif'te sevgisizlik duygularının oluşmasına neden olur. İnşaat işçisi olan karakter başladığı işleri yarım bırakan ve sürekli birilerine borçlanarak insanlara güven vermeyen kişilik özelliğine sahiptir. Bu yüzden alacaklıları sürekli evine gelen Hicabi onlardan kaçmaya çalışır. Eve gelen alacaklılardan bunalan Elif çocuklarına huzurlu bir ortam sunamamanın üzüntüsünü yaşar. Karısı Elif'in dayanıklı bir ev sahibi olma arzusu konusunda duyarlılık sahibi olmayan Hicabi karısının itirazları karşısında ona şiddet uygular. Annesine olan yaklaşımlarından dolayı başkişi Hasan'da babasına karşı nefret duyguları uyanır. Başkişi için baba güvensizliği, samimiyetsizliği ve sorumsuzluğu imleyen bir konumda yer alır. Yoksulluk ve fakirlik içerisinde yaşayan aile babanın kayıtsız kişiliğinden ötürü daha mutsuz bir yaşam sürmek mecburiyetindedir. Baba Hicabi eserde karısına ve çocuklarına karşı gösterdiği davranışlarla sevgizlik ve iletişimsizliğin kaynağı hâline gelir.

Romanda başkişinin dayısı olan Vakkas ise sürekli evin eşiği önünde oturan bir karakter olarak yer alır. Yaşanan yoksulluk, geçimsizlik ve şiddet sarmalında hayallerini kaybeden insanların arasına karışmaktan çekinen Vakkas kendisini olaylardan soyutlayarak evinin önünde oturur. "Tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şekline" (Stevick, 2004, s. 175) dönüşmesiyle kart karakter vazifesi üstlenen Vakkas, Hicabi'nin, Kevser'in, Celil'in, akrabalarının, köylülerinin başlarına gelen olaylar karşısında tepki vermeyen soyutlanmış bir karakter görünümü sergiler. Bütün yaşananlar karşısında reaksiyon göstermeyen Vakkas'ın bu tavrı çaresizlik ve çözümsüzlük kaynaklıdır.

1.6.4. Fon Karakterler

Romandaki yapının işleminde yardımcı rol niteliğinde çark görevi gören fon karakterler "dekoratif unsur" (Aktaş, 1984, s. 139) niteliğindeki kişiler olarak anlatmaya bağlı türlerde kurguyu somutlayan, olayları gerçeğe yaklaştırıp aksiyona ivme kazandırır. Romanda işlevsel açıdan en az derinliğe sahip kişi ya da kişiler grubunu oluşturan fon, figüratif kişiler, anlatıda başkişinin sosyal ortamın daha somut bir şekilde dikkatlere sunulmasına yardımcı olarak görevlendirilir (Korkmaz, 2018, s. 300).

Kayıp Hayaller Kitabı'nda kasabadaki sosyal ortamı şekillendirme ve sosyal ilişkiler ağını örme göreviyle yer alan başkişinin dayıları Celil, Himmet, yengeleri, Sinemacı Şerif, keşif için köye gelen savcı, doktor, jandarma, köyün muhtarı, çoban, köylüler, Kevser'i taşıyan çocuklar, Ali ve Kevser'in babaları, Celil'in küçük kızı, Lokantacı Vehbi, Güllü Dayı, Gürol Hoca, Bakkal Yusuf, Semerci Hasan fon karakter olarak bulunur.

2. İzleksel Kurgu

Durağanlaşan ve monotonlaşan küçük bir kasabada hayallerini yitiren ve yaşamı anlamlı kılamayan karakterlerin hayat hikâyelerinin ele alındığı eserde başta başkişi olmak üzere bütün karakterler ümitsizlik içerisinde çıkışsızlık duygularına kapılırlar. Umutsuzluk, sevgisizlik, iletişimsizlik, yalnızlık, anlamsızlık ve güçsüzlük izlekleri merkezinde kurgulanan eserde ülküdeğer ve karşıdeğerler, KORA (Korkmaz 2015, s. 100-114) şemasında şu şekilde gösterilebilir.

	Ülküdeğer (Tematik Güç)	Karşıdeğer (Karşı Güç)
Kişi Düzlemi	Hasan Elif Kevser Hamdi'nin Dedesi Ali Nesime	Hidayet Hicabi Celil Vakkas

Kavram Düzlemi	Aşk Sevgi	Yalnızlık Umutsuzluk Sevgisizlik İletişimsizlik Anlamsızlık Güçsüzlük Şiddet Yoksulluk
Simge Düzlemi	Kuş Hasan'ın sırtı siyah ciltli defteri Kevser'in torbası Hayali ev	Hasan'ın yaşadığı ev Celil'in evi Orman köyü Ala köpek Afyon sütü Elektrik Sütbeyaz at

2.1. Yalnızlık

İnsan sosyalleşerek ve toplum içerisine karışarak yaşayan bir varlıktır. İçine doğduğu aile ve sonrasında dâhil olduğu sosyal ilişkiler çerçevesinde kendisini ancak başkalarıyla olan bağları sayesinde inşa edebilecek olan birey için yalnızlık çeşitli anlam alanlarına işaret eder. Yaratıcı, üretken, olgunlaştırıcı yönleriyle pozitif değerleri bünyesinde taşıyan yalnızlık fiziksel, duygusal, toplumsal yabancılaşma ve kendisinden ya da diğerlerinden soyutlanma boyutlarıyla sosyoloji ve psikolojide sekiz ayrı yaklaşım çerçevesinde değerlendirilir (Göka, 2020, s. 17-18). Başkalarından ve dünyadan kasıtlı olarak kopmak; acılı ve iç sızlatan yaşam hâli; anlamsal ve varoluşsal düzlemde insani ilişkilerin yitimi; hastalık ve yoksunluk durumu; manidar ve esaslı insan ilişkilerinin çözümlenmesi; ölümün yaralı ve can çekişen ruhlarda uyandırdığı duygu; işin ya da evin yitilmesiyle ortaya çıkan durum; hayattan bezginleşme ve bıkkınlık hâli; terk edilmişlik ve içsel kırılma hâli (Borgna, 2018, s. 112-113) gibi duygusal durumların açar kavramı olan yalnızlık bu tür hallerde bireyi umutsuzluğa ve hüznе sürükler.

Romanda hayal kırıklıkları içerisinde amaçlarını ve geleceklerini kaybedenlerin yaşadığı yalnızlık duygusu anlatılır. Eserin başkışısı Hasan, anne ve babasının huzursuzluklarından dolayı evlerinde yalnızlık yaşar. Mutsuz bir aile ortamında yaşam süren karakter sıcak bir aile ortamının hayallerini kurar fakat bu arzularına ulaşamaz. İçtenlik çağrışımları taşımayan ve hane halkının sıcak bir yuva ihtiyacını karşıla(ya)mayan evde Hasan sıkıntılarını, üzüntülerini paylaşabileceği kimse bulamaz. Bu yüzden “*sırtı siyah ciltli kocaman*” (KHK, s. 237) defterine sürekli evden kaçış hayallerini ve eserin norm karakteri Kevser’le birlikte yaşama düşüncesini kaleme alır. Annesi Elif oğlunu umursamaz tavırlarıyla aile huzurunu bozan Hicabi’den uzaklaştırmak için dayılarının evine gönderir ama Hasan dayılarının evlerinde de aradığı mutluluğu bulamaz. Bu yüzden Hasan sözlerin ve duyguların çözüldüğü bir anafora sürüklenerek baş döndürücü bir kaygıya teslim olur (Borgna, 2018, s. 139), git gide yalnızlaşır ve duygusal bir çoraklığa sürüklenir.

Eserin yalnız olan diğer karakteri Hasan’ın defterine yazdığı hayali kurgudaki arkadaşı Hamdi’nin dedesidir. Dede karakteri taşranın monoton ve boğucu ortamında yalnızlık duygularını eserde canlandıran kişidir. Hasan’ın dedesi sevdiği kız olan Kevser’le birlikte olamamaları yüzünden tamamlan(a)mamışlık duyguları içerisindedir. Kaçırılması ve çocuğunun ölmesinden sonra delirerek köye dönen Kevser’i her gördüğünde gençlik yıllarını hatırlayan dede yaralı bir durumdadır. Gökçe

gelin ismini verdiği kişiyle yaptığı konuşmalar merkezinde hayalinde Kevser'le birlikte olmayı arzulayan karakterin örselenmişliği belirginleşir. Küçük bir kasabada geçen olaylar dizisinde dede derdini paylaşacak kimse bulamamanın hüznünü ve kederini yaşar. 1.tekil şahıs açısıyla dedenin aktardığı ifadeler yalnızlığını vurgular niteliktedir:

O sırada, asmalı kahvenin önüne varmıştım artık; suyun serinliğini asâ tıkrıtlarımla dalgalandım dalgalandım havuzun kenarından geçmiş ve o kirli mavi kapıya iyice yaklaşmıştım. Yaklaşınca, her zamanki gibi durup şöyle bir baktım gene, sonra usulca girdim, oldukça tedirgin adımlarla ilerledim ve bir masanın ucuna oturdum. Bari burası biraz kalabalık, diye mırıldandım tespihime davranırken. Yanı başımda oturanlardan biri sesime hafifçe kulak kabarttı ama dönüp bakmadı. Bakma bakalım bakma, dedim ben de içimden. Sonra bütün dikkatimle gene seyrettim löpürtülere karışan gülüşleri, ellerim ve yüzümle uzun uzadıya seslere dokundum ya da kahvenin yarı uykulu havasında nice kıpırtı varsa insana ve hayata dair, ince ince ayıklayıp sanki bunları eve döndüğümde geçip bir defterin başına yazacakmışım gibi belleğime doldurdum. Ardından da, sabahın köründe domino taşlarına üşüşenlerle üç beş kelime laf edeyim, dedim ama pek yüz vermediler bana; içimde balkıyıp duran konuşma ihtiyacını anlamışçasına kaçtılar belki, kafalarını avuçlarındaki taşların arasına gömüp iyice sustular... (KHK, s. 148).

Sevdiği insanla evlenemeyerek Hidayet isimli uyuşturucu kaçakçısı tarafından kaçırılan eserin norm karakteri Kevser de eserdeki yalnız karakterlerdendir. Dört yaşındaki çocuğu kocasının getirdiği şekerleri yedikten sonra ölünce aklını yitiren Kevser sığınak arayışıyla köyüne döner fakat kendisine meczup muamelesi yapan insanlar tarafından yalnızlığa mahkûm edilir. Kasaba halkı tarafından deli olarak adlandırılan Kevser çocuklar tarafından taşlanarak kovalanır ve yalnızlık içerisinde sokak sokak dolaşır.

Elif ve Nesime de yalnızlık içerisinde yaşar. Kocası Hicabi'nin umursamaz tavırlarından ötürü derme çatma, her tarafından su alan bir evde yaşayan Elif duygularını ve hüznünü paylaşacağı kimseyi yanında bulamaz. Benzer şekilde mutsuz bir evlilik yapan ve eşinden sevgi görmeyen Hasan'ın yengesi Nesime yalnızlık içerisinde. Elif, Nesime ve Kevser karakterleri çerçevesinde eserin kadın karakterlerinin yalnızlık içerisinde olması dikkat çekicidir. Kadınların ortak noktası mutlu bir aile düzenine sahip olamamaları ve gerçekleştirilemeyen hayallere sahip olmalarıdır.

2.2. Umutsuzluk

Umut insanın varoluşsal yaşam kaynağıdır. Bireyin hayatı anlamlı kılabilmesi ancak geleceği imleyen umudun varlığıyla mümkün hâle gelir. İnsanı bugünün ötesine taşıyan ve yarının daima mümkün bir hedef olduğunu hissetmesini sağlayan oluşumu içinde barındıran umut (Borgna, 2015, s. 113) hayata sarılabilmeyi sağlar. Sorumluluklarının farkında olarak özgür seçimleriyle hayatını sürdüren insan umutlu olabilirse yaşama inancını ve sevincini devam ettirebilir. Sürekli bir şeylerin gerçekleşebilmesi hayaliyle ferahlama ihtiyacı hisseden insan için umutsuzluk yaşam enerjisinin kayboluşuna yol açabilen bir durumdur. Umutsuzluğu “ölümcül hastalık” (2017, s. 26) olarak tanımlayan Soren Kierkegaard bu hastalıkta bedensel bir ölümün ortaya çıkmadığını işkence ve can çekişmede olduğu gibi ölümle savaşılan kişinin yine de ölemediğini ifade eder. Ölümünden daha feci bir durumla karşı karşıya kalınan umutsuzluk durumunda sonsuza değin öldüğünü, ölümle birlikte öldüğünü savunan düşünür ölme sonucunda her şeyin bittiğini ama umutsuzlukta ölümün sürekli hâle geldiğini dile getirir (Kierkegaard, 2017, s. 26). “Ö-le-me-me ve yaşaya-ma-ma” (Borgna, 2014, s. 7) kaygısını da beraberinde getiren bu ruhsal süreçle karşılaşan “insanın hayatı her türlü atılımdan yoksun kalır ve kendini dünyayla iletişim kurmaktan geri çeker” (Borgna, 2014, s. 7).

Bir taşra kasabasının durağan düzleminde hayallerini kaybeden ve yaşamı anlamlı kılamadıkları için bedbin bir şekilde umutsuzluğa kapılan karakterlerin hayatlarının anlatıldığı *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda başkişi Hasan, annesi, babası, dedesi, Kevser, dayıları, yengeleri ve Hamdi'nin dedesi olmak üzere bütün anlatı kişileri ümitsizlik içerisinde yaşarlar. Eserde sadece hayal eden fakat bunları gerçekleştirecek iradeyi kendilerinde bulamayan karakterler çıkışsızlık ve çözümsüzlük içerisinde güçsüzlük duygusuyla hayata küserler. Başkişi Hasan'ın tek hayali mutlu bir yuva ortamında anne ve babasının huzurlu olduğu bir evde yaşamaktır. Evdeki kavgalar yüzünden hayali gerçekleşmeyen Hasan umutsuz bir şekilde sadece elindeki deftere yaşadıklarını yazarak sıkıntılarını aşmaya çalışır. Kocasının

umursamaz tavırlarından dolayı dayanıklı ve sağlam bir evde oturma hayali gerçekleşmeyen Elif de kendisini umutsuz hisseder. Onu umutsuzluğa sürükleyen hem kendisinin hayallerinin gerçekleşmemesi hem de iki çocuğuna huzurlu bir yaşam seçeneği sunamamasından kaynaklanır. Başkişi Hasan'ın annesinin ruh hâline dönük küçük bir çocuk olarak aktardıkları Elif'in ruhsal hâlini açığa çıkarır:

Kardeşim çoktan uyumuş oluyordu belki o sırada mışıl mışıl, kedi uyumuş oluyordu, merdiven basamakları uyumuş oluyordu, odalar uyumuş oluyordu, hatta aşağıdaki tulumba, tulumbanın yanındaki testiler ve testilerdeki sular uyumuş oluyordu ama ben gözlerimi açıp arada bir sessizce annemi seyrediyordum. Sicim gibi akan gözyaşlarını görüyordum onun, ıslak kirpiklerini, çizgilenmeye yüz tutan alınını, alınına üşüşen gölgeleri, gölgelerin arasındaki elini ve bakışlarında göllenen uçsuz bucaksız yalnızlığıyla yalnızlığında yankılanan çaresizliğini görüyordum da üzülüyordum (KHK, s. 129).

Romanda Hasan'ın dedesi Ali ve Kevser birbirleriyle evlenemedikleri için yaşama sevinçlerini ve umutlarını kaybeden diğer karakterlerdir. Hidayet'in Kevser'i kaçırmaması sebebiyle evlilik hayalleri gerçekleşmeyen Ali ve Kevser yenilmişlik duygusuyla ümitsizliğe kapılırlar. Kevser dört yaşındaki çocuğunun ölümüyle birlikte aklını yitirerek köyün içerisinde durmadan dolaşan bir gezgine dönüşür. Çocuklar tarafından taşlanması ve köy halkı tarafından dışlanması Kevser'i gittikçe hayattan koparır. Gençlik yıllarında Ali gibi Kevser'le evlenmek isteyen Hamdi'nin dedesi de hayata küskün bir şekilde hınç içerisinde yaşayan bir kişidir. Kevser ile evlenmekte geciken Ali'ye kızdığı gibi kendi kaderine de kırgındır. Kevser'i zihninden çıkaramayan dede geçmişin etkisinden kurtulamaz. Umutsuzluk hâli Hamdi'nin dedesindeki zaman algısında kendisini belli eder. "Umutsuzluğa düşülen her an umutsuzluğa yakalanılır, şimdi, gerçek geçmiş hâline gelerek durmadan yok olur, umutsuzluğun her gerçek anında umutsuz kişi olası tüm geçmişi bir şimdi gibi taşır" (Kierkegaard, 2017, s. 25) ifadesindeki anlam dünyasıyla hayatı şekillenen dede gerçeklerin acı atmosferinden kendisini kurtaramaz. Kırgın ve küskün bir şekilde derdini açacak kimse bulamayarak yalnız kalan dede geleceğe dair ümit taşımaz.

2.3. Sevgisizlik

İnsanoğlu bütünleşme ve birleşme eğiliminde olan bir varlık olarak kendisi dışındaki bireylerle kaynaşma çabası gösterir. "Kendisini dünyayla birleştirme ve aynı zamanda bir bütünlük ve bireysellik duygusu kazanma gereksinmesini doyuracak bir tek tutku vardır yalnızca; bu da sevgidir" (Fromm, 1996, s. 44). Çevresindekilerle sevgisini paylaşabilme imkânı yakalayan ve onlardan karşılık görenler kişiliklerini daha sağlıklı bir şekilde inşa edebilirler. Sevgi, dayanışma ve güven duygularının oluşumunda birincil rol oynar. Bireyin ruhsal ve zihinsel sağlığı açısından sevgi bağları ile bağlanabileceği insanlarla etkileşim içerisinde olması önem taşır. Auschwitz kampında geçirdiği tecrübeleri anlatan Victor Frankl'ın hayatta kalma mücadelesi veren insanların hayatta özleyebileceği nihai ve en yüksek hedef olarak sevgiyi gördüklerini belirtmesi bu duygunun bireyin yaşamında ne kadar önemli bir yer tuttuğunu ortaya koyar (2015, s. 52). Sevginin insan hayatında farklı boyutları vardır. İnsan öncelikle kendi iç dünyasıyla barışık olabilmeli ve kendisini sevebilmelidir. Aile sevgisi, anne-baba sevgisi, aşk boyutuyla sevgi, cinsellik düzleminde sevgi gibi farklı anlam alanlarıyla sevginin uzandığı ilişki ağları genişletilebilir.

Romanın başkişisi Hasan sıcak bir aile ortamında büyümez. Babası Hicabi aylak aylak dolaştığı için herkese borçlanır ve eve her gün alacaklılar gelerek alacaklarını tahsil etmeye çalışırlar. Derme çatma bir evde oturdukları için sürekli başlarını sokabilecekleri ev hayali kuran Elif kocasının kayıtsız tavırları nedeniyle Hicabi'yle sürekli kavga eder. Alacaklılar ve karısının tavırları yüzünden iyice kayıtsızlaşan Hicabi ise eşine şiddet uygulayarak onu sindirmeye çalışır. İlgi ve sevgi ihtiyacı karşılanmayan Hasan evdeki bu ortamdan uzaklaşarak evden kaçma hayalleri kurar. Arno Gruen mutsuz bir aile ortamında büyüyen çocukların duygusal hâlini "beklentileri ve ihtiyaçları karşısında bir yankı, bir karşılık yoksa o zaman, korunuyor olmanın verdiği emniyet duygusu kaybolur ve yerini travmatize edici bir çaresizlik alır" (2012, s. 112) ifadeleriyle açıklar. Hasan içtenlik mekânı olma vasfını taşımayan ev ortamında korunma ve sevilme ihtiyaçları karşılanmadığı için kendini yalnız hisseder. Annesi Elif oğlunu huzursuz ev ortamından uzaklaştırarak mutlu bir şekilde büyümesini sağlamak amacıyla onu dayısının evine götürür. Fakat Hasan sessizlik içerisinde oturan ve Celil ile karısı arasında bağların kopma noktasına geldiği bu evde de aradığı sıcaklığı bulamaz.

Sevgi bakımından doyum sağlayan kişiler temel kişilik özelliklerini ve eğilimlerini görebilecek duruma gelirken bu sayede gerçekleşmemiş olan ama gerçekleştirilmesi gereken potansiyellerini tanıyarak bunları gerçekleştirme imkânına kavuşurlar (Frankl, 2015, s. 126). Eserde eşleri tarafından sevgi duygusundan mahrum bırakılan kadınların potansiyellerini fark etme ve gerçekleştirme olanaklarının ellerinden alındığı görülür. Norm karakter Elif dayanıklı ve kendisini güvende hissedeceği bir ev hayali kurar. Çünkü evleri her tarafından su almaktadır. Kocasını Hicabi ise sorumsuz ve aylak tavırlarıyla eşinin bu arzusunun gerçekleştirilmesini adına çaba göstermeyen birisidir. Kocasının sorumsuz davranışları karşısında bunalan Elif en büyük hayalinin gerçekleşmemesinden dolayı sinirlenir ve kocasıyla sürekli kavga çıkarır. Hamdi'nin dedesinin anlatıcı olarak aktardığı kavga sahnesi Elif'in maruz kaldığı şiddeti gözler önüne serer:

Bir yandan da başımı kaldırmış, onları görebilecekmişim gibi yukarıya bakıyordum. Ansızın bir gürültü koşturdu işte o sırada, birisi kocaman bir küp heybetiyle güp diye yere devrilirken, birisi anlaşılabilir bir sesle uzun uzun böğürdü. Ardından itişip kakıştılar bir süre, yıkılıp doğruldular, belki yuvarlana yuvarlana boğuştu ve sonunda, Hicabi var gücüyle bağırıp küfrederken Elif de ağlamaya başladı. O ağlayınca, otelcinin cinleri hepten ayaklandı sanki, tuttu Elif'i eski bir post gibi duvardan duvara çarptı. Yanık bir kedi sesiyle miyavladı Elif yere düştükçe, havada uçtukça tavuklar gibi ciyaktı ya da yerlerde sürüklendikçe körpe bir kuzu sesiyle meledi melemesine ya, öteki bana mısın demedi... Bir solukta Elif'in yedi sülalesine küfrü basarken, bir solukta da tuttu onu pencereye doğru fırlattı herhâlde ki, cam şangır şangır parçalandı birden, karanlıkta tuzla buz oldu... Hatta uça uça birkaç parçası gelip benim bir karış soluma düştü de, ben yüzümü kaldırıp gene, yukarı baktım... (KHK, s. 162).

Elif kocasının mesuliyetsiz tavırları karşısında çaresiz kaldığı ve ondan sevgi yerine şiddet gördüğü için hayalleri hakkında umutsuzluğa kapılır. Çocuklarının mutsuzlukları karşısında üzülen Elif oğulları Hasan'ı evdeki gerginlikten etkilenmemesi için kardeşi Celil'in evine götürür. Yaşadıkları olaylar karşısında Elif'in yüreğini burkan neden kocası Hicabi'nin kendilerini rahat ettirmek için sevgi ve emek vermemesidir.

Eserde Celil de eşi Nesime'ye sevgiyle yaklaşmaz. Başkışı Hasan'ın dayısı olan Celil kasabada insanlara güven vermeyen bir karakterdir. Bu yüzden kimse ona kız vermek istemez. Bunun üzerine Celil Nesime'yi kaçırarak evlenir. Evlenmelerinden sonra ise başlarından bela eksik olmaz. Önce evlerinde yangın çıkarırlar. Sonrasında ise kimliği belli olmayan birileri yatak odalarına bir şarjör dolusu mermi sıkır. Olaylar karşısında sinirlenen ve öfkesini boşaltabileceği kimse bulamayan Celil "*Bizi cayır cayır yakmaya çalışan herif mutlaka senin güzelliğine vurgundu!*" (KHK, s. 261) diyerek karısı Nesime'ye saldırır. Celil Nesime'ye şiddet uygulamakla kalmaz ve bundan sonra avlu dahil olmak üzere evden çıkışını yasaklar. Yaşananlardan sonra ise ev tamamen sessizliğe bürünür ve Celil ile Nesime arasındaki sevgi bağları kopar. Şiddet ve sevgisizliğin hüküm sürdüğü bir hayata mecbur bırakılan Nesime ilk fırsatta kocasının rızasıyla Almanya'ya gider. Bir defa mektup yazsa da daha sonra Celil'le iletişimi koparır. Nesime'nin evi ve kasabayı terk etmesinin sebebi kocasının şüpheleri yüzünden kendisinden sevgisini esirgemesidir. Celil'in kıskanç ve öfkeli tavırları aralarındaki muhabbet duygusuna zarar verici niteliktedir. Bu yüzden kendisini bütünleyebileceği ve güvende hissedebileceği sıcak bir ortam bulamayan Nesime çareyi kaçışta bulur.

2.4. Güçsüzlük

Bir şeyi yapabilmeye gücü yetme durumu, muktedir olma; kuvvet, kudret, güç anlamlarını imleyen iktidar Toptaş anlatılarında kurgusal yapıya ve anlatı kişilerine etkisi bağlamında anahtar kavramlardan birisidir. "İktidar denen şeyin bireyin kendi öz benliğini buluşunda, kimliğini kuruşunda ve diğer insanlarla ilişkilerini düzenleyişinde ne kadar önemli olduğu sorusuna cevap arayan Toptaş, hükmetme arzusunun anlamaya çalışır ve bireyin bütün bu güç savaşımının ortasındaki yalnızlığını belirginleştirir" (Günay, 2010, s. 204). Bir yabancılaşma boyutu olarak iktidarsızlık kavramını da çağrıştıran güçsüzlük "insanların toplumsal çevrelerini etkileyememeleriyle ilgili duygularını, kaderlerinin kendi denetimleri altında olmayıp, dış güçler, başkaları ya da kurumsal düzenlemeler tarafından belirlendiği hislerini ifade eder" (Cevizci, 2005, s. 1728). Bunun yanı sıra güçsüzlük bireyin kurumsal yapılar ve örgütlenmeler karşısında gücünü ve iradesini kaybetmesiyle ortaya çıkan bir duruma işaret eder.

Yoksulluk ve unutulmuşluk içerisinde olan bir taşra kasabasında geçen olayların anlatıldığı *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda muhtar, savcı, hâkim, jandarma ve korucu tipleri üzerinden devlet vatandaş ilişkisi kurgusal düzleme taşınır. Yoksulluk, işsizlik ve aile problemlerinin ele alındığı romanda bir film sahnesi üzerinden anlatılan olay biriminde Kevser'in çocuğunun ölümü sonrasında köye gelen devlet yetkililerinin yaklaşımları halk ile devlet arasında yaşanan iletişimsizliği ortaya koyar. Muhtar çocuğun ölümü sonrasında yetkilileri köye çağırır. Savcı, doktor ve komutanın köye ancak beş gün sonra gelebilmesi köy ile merkez arasındaki mesafeyi açıklayıcı niteliktedir. Savcının duygusal açıdan çöküş yaşayan annenin hâline aldırması, olayı anlattığı esnada ayrıntılara girmesine sinirlenerek Kevser'e bağırması, muhtarın ikramda bulunmak istemesi üzerine doktora bir an önce işimizi yapıp gidelim demesi soğuk ve halka tepeden bakan bürokratik yönetici tipinin yaklaşımları hakkında bilgiler verir. Olay yerine jandarmanın savcı ve hâkimden daha geç gelmesi ise halkın sorunlarına karşı yönetici mekanizmalarında bulunanların ilgisizliğini gösterir. Otopsi sonrasında karnı açılan çocuğun dikim işleminin acılı annesi Kevser'e yaptırılması da yetkililerin vatandaşla olan ilişkileri hakkında ipuçları verir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda taşrada halkın gözünde devleti temsil eden diğer önemli karakter korucudur. Özellikle kentleşme süreci öncesinde Anadolu kasabalarında ormancılardan, korucuların ve muhtarların halkın gözündeki rütbeleri önemlidir. Bu açıdan Toptaş'ın bu romanda korucu karakteri üzerinden halk devlet ilişkisine değinmesi dikkat çekicidir. Hasan'ın dayısı Celil'in karısının kaçarak Almanya'ya gitmesi sonrasında kendisini içkiye verdiği günlerde ailesini toplayarak başından geçenleri anlattığı hikâye korucuların köydeki tavırlarının anlaşılmasına olanak verir:

“Zaten koruculara yakalanırım diye her seferinde ödüm kopuyor benim!” dedi. Kimsenin ağzını açmasına fırsat vermeden, koruculara yedirdiği rüşvetleri anlattı sonra da bol bol; içirdiği rakıları hesaba vursa koskoca bir ovanın rahatça sulanabileceğini, verdiği paralar geri gelse şimdi hiç kuşkusuz bir at sürüsü satın alabileceğini ama görüldüğü gibi işte kasabadaki korucuların ensesi katmerlenip göbekleri şişerken kendisinin hâlâ beş parasız olduğunu, yani meteliğe kurşun attığını, üstelik Vehbi'ye olan borcunun gündün güne kabardığını, çünkü yüz derileri artık köseleden farksız olan korucuların varıp varıp onun hesabına yiyip içtiğini ve ne yapıp ettiyse bir türlü bu gidişin önüne geçemediğini anlattı da hiç beklenmedik bir anda şıp diye sustu (KHK, s. 265-266).

Devleti temsil eden korucular halkı korkutarak onlardan rüşvet almakta ve onları baskı altında tutmaktadır. Gücü, silahı ve otoriteyi elinde bulunduran korucular karşısında halk ise güçsüz bir durumda bir şey yapamamaktadır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'ndaki savcı, jandarma ve korucu karakterleri halkı küçümseyen, onları değersiz gören gücü temsil eden karakterler olarak yer alırlar. Dolayısıyla romanda iktidar köylülerin gözünde tahakküm kurucu, baskılayıcı ve koşulsuz itaat bekleyen bir mekanizmaya dönüşür. İktidarı temsil edenlerin kendilerine gösterdiği bu yaklaşım nedeniyle karakterler güçsüzlük duygusuna kapılırlar.

Eserde roman karakterlerinin yaşadığı maddi imkânsızlıklar da onları güçsüzlük duygusuna kaynaklık eden bir unsur olarak görülür. Hicabi ile Elif'in aile huzurlarının bozulması Hicabi'nin geçimlerini sağlayacak düzenli bir gelire sahip olmamasındandır. Elif'in içinde oturacakları dayanıklı bir ev hayalinin gerçekleşmemesi yoksulluğa dayanır. Yaşanan maddi yoksunluk eşler arasında kavgaya neden olmakta ve evin çocuğu olan başkışı Hasan bu yüzden kendisini mutsuz hissetmektedir. Başkışı Hasan'ın dayısı Celil ve yengesi Nesime arasındaki geçimsizlikler de maddi sebeplere dayanır. Kasabadaki işsizlik ve yoksulluk karakterlerin hayattan kopuk, yalnız ve karamsar bir hâle bürünmelerine zemin hazırlar.

2.5. İletişimsizlik

Toplumsal yapının bir üyesi olarak insan diğer insanlarla kuracağı ilişki sonrasında kendisini tanımlama imkânı bulur. Karşısındaki insana kendisini tanıtan, duygularını aktaran birey karşısındaki tarafından anlaşılma ister. Bu doğrultuda gelişen iletişim “en yalın hâliyle bir duygu, düşünce, bilgi, beceri veya haberin muhtelif vasıtalarla bir kişiden diğerine karşılıklı olarak aktarılması” (Denizer, 2019, s. 288) olarak tanımlanır. İletişim aile, okul, iş ve her türlü ortamda bireyin ihtiyaçlarını karşılayabilmesi ve başkalarıyla ilişki kurabilmesi için zorunlu bir süreç özelliği taşır. İnsanın yeryüzünde yalnız ve kendisi dışındakilerle iletişim kurmadan yaşayamayacağını belirten Erich Fromm bütün bedensel

gereksinimleri doyurulsa bile insanın başkalarıyla bir şeyler paylaşmadan hayatını devam ettiremeyeceğini ifade eder (1996, s. 38).

Kayıp Hayaller Kitabı'nda aile içi ve kasaba halkı arasında ortaya çıkan iletişimsizlik ortamı metne hâkim durumdadır. Roman kişilerinin yalnızlık, umutsuzluk ve karamsarlığının arka planında iletişimsizlik bulunur. Kişilerarası ilişkiden başlayarak toplumun geneline yayılan iletişimsizlik romanın çatışma zeminini oluşturur. Eserde 33 defa geçen sessizlik kelimesinin leitmotive dönüşmesi eserin izleksel kurgusunu şekillendirir. Eserin başkişisi Hasan'ın baba evi, Celil'in evi ve Hüseyin'in evinde huzursuzluk egemen durumdadır. Eşler arasındaki iletişimsizlik yüzünden aile fertleri, çocuklar üzüntü içerisinde. Hicabi ve Celil'in eşlerine şiddet uygulaması iletişim yollarının kapanmasına sebep olur. Kadınlar ve erkekler arasında yaşanan bu iletişimsizlik çocuklara olumsuz boyutuyla yansır ve karakterler karamsar ruh hâline bürünürler. Eserde duvarcı ustası olan Hicabi'nin karısı Elif'in arzu ve ihtiyaçlarını umursamaması eşler arasında kavgalar çıkmasına neden olur. Evde süren tartışmalar esnasında ortaya çıkan durum iletişimsizliğin boyutlarının anlaşılmasına olanak tanır:

O sırada gece uzadıkça uzardı tabii, karanlık derinleşirdi ve uğuldayıp duran rüzgâr susardı dışarıda, köpekler, böcekler ve horozlar susardı... Ağaçlar konuşuyorsa fısıll fısıll onlar da susardı belki, hatta taşların duruşu, kerpiç duvarların bakışı, sokakların kıvrıla büküle akışı ve kapının üstündeki çingırağın susuşu da susardı... Öyle ki, ıppısız kalırdı yeryüzü ve geçimini duvarcılıkla sağlayan babayla zavallı anne, yorgunluklarının en uç noktasında durup soluk soluğa saatlerce bakışlırlardı (KHK, s. 176-177).

Bu kavgalar sebebiyle evden kaçma arzusu taşıyan ailenin büyük çocuğu Hasan annesi tarafından dayısının evine götürülür. Çocuğun yuvasından ayrılmasına sebep olan evdeki iletişimsizlik ortamıdır. Hasan'ın bundan sonra kalacağı Celil dayısının evinde de eşler arasında sağlıklı bir iletişim söz konusu değildir. Celil karısını kaçırdıktan sonra başlarına gelen belalar sonrasında öfkelenir ve sinirini karısı Nesime'den çıkarır. Bu yüzden eşinden korkan ve duygularını açığa çıkaramayan Nesime çareyi Almanya'ya gitmekte bulur. Aileler sevgi temeli üzerine inşa edilmediği için çocuklar kendileriyle barışık ve hayat ile uyum içerisinde değillerdir.

Sessizlik ve suskunluğun hâkim atmosfere dönüştüğü eserde Kevser ile evlenemediği için mutsuz bir hayat süren Hamdi'nin dedesi kasaba sokaklarında tek başına dolaşır ve derdini paylaşacağı, iletişim kuracağı kimse bulamaz. Dedenin camide ve kasabanın iki kahvesinde selamlaşabileceği, konuşabileceği, duygularını aktaracağı kimse bulamaması iletişimsizliğin topluma yayıldığına işaret eder. Küçük taşra kasabalarında herkesin birbirinin derdine ortak olduğu, yardımlaşmak için elinden geleni yaptığı sosyal ortama bu eserde rastlanmaz.

Sonuç

Küçük bir taşra kasabasında maddi imkânsızlıklar, sevgisizlik, iletişimsizlik ortamında varlık alanı inşa edemeyen karakterlerin yaşam öykülerinin ele alındığı eserde yaşadıkları evler anlatı kişileri için algısal düzlemde kapalı/dar özelliklere sahiptir. Başkişi başta olmak üzere, norm karakterler ve kart karakterler arzuladıkları hayatı yaşamaktan mahrum kalırlar, istedikleri insanlarla evlenemezler, huzur içerisinde yaşamak istedikleri bir yuva kuramazlar, iki kahvesi ve az sayıda nüfusu olan kasabanın boğucu atmosferinde kendilerine layık görülen yaşamın sınırları içerisinde hapsolürlar. Kronolojik bir zaman akışının olmadığı eserde kurgu karakterleri için zaman donuklaşır ve adeta akışını yitirir. Geçmeyen, geçemeyen zamanın akışsızlığında hapsolan karakterlerin hisleri, duyguları çoğulcu anlatıcının bakış açısıyla farklı perspektiflerden aktarılır. Toplumun veya kendilerinin çizdiği sınırların dışına çıkabilme olanağına kavuşamayan anlatı kişileri yalnızlığa, umutsuzluğa, güçsüzlüğe kapılarak yaşamlarını sürdürmek mecburiyetinde kalırlar. İç monolog, iç çözümleme, geriye dönüş ve bilinç akışı yöntemleriyle karakterlerin yaşadığı acılar, hüznler ve yaşanamamışlıklar açığa çıkarılır.

Kaynakça

Alver, K. (2010). Taşranın halleri ve öykü. *Heceöykü Dergisi*, 41, 79-81.

Aktaş, Ş. (1984). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Birlik Yayınları.

- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*. (A. Derman, Çev.). Kesit Yayınları.
- Bergen, L. (2016). *Kenti durduran şehir*. MGV Yayınları.
- Bora, T. (2005). Taşralaşan ve taşrasını kaybeden Türkiye. Bora T. (Ed.). *Taşraya bakmak*. İletişim Yayınları.
- Borgna, E. (2014). *Melankoli*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve umut*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Borgna, E. (2018). *Ruhun yalnızlığı*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bourneur, R. ve Quillet, R.(1989). *Roman dünyası ve incelenmesi*. (H. Gümüş, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cevizci A. (2005). *Paradigma felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Civaloğlu-Sevindik, B. (2021). *Hasan Ali Toptaş'ın eserlerinin incelenmesi: yapı-tema*. [Doktora Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Denizer, N. (2019). İletişim çağındaki iletişimsizlik problemine ilâhî bir çözüm: Kur'ân'da iletişim ilkeleri ve konuşma adabı. 5. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi*. Bandırma. UBAK: Asos Yayınları: 288-299.
- Eliuz, Ü ve Uyar, F. (2018). Varoluşsal çıkışın engeli: Hasan Ali Toptaş'ın sonsuzluğa nokta romanında baba. Argunşah H. (Ed.). *Sessizliğin gölgesinde Hasan Ali Toptaş kitabı* içinde. Kesit Yayınları.
- Ertürk, M. (1997). Havz-ı kevser maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.16, ss.546-549). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Forster, EM. (2001). *Roman sanatı*. (Ü. Aytür,Çev.). Adam Yayınları.
- Frankl, V. (2015). *İnsanın anlam arayışı*. Okyanus Yayınları.
- Fromm, E. (1996). *Sağlıklı toplum*. (Y. Salman ve Z. Tanrısever, Çev.) Payel Yayınları.
- Göka, E. (2020). *Yalnızlık ve umut*. Kapı Yayınları.
- Gruen, A. (2012). *Empatinin yitimi-kayıtsızlık politikası üzerine*. (İ. İga, Çev.). Çitlembik Yayınları.
- Günay, Ç. (2010). *Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında iktidar ve gölgesiz erkek*. içinde s. 204.: Varlık M. (Ed.). *Efendime söyleyeyim*. İletişim Yayınları. (Söyleşi tarihi: 2010).
- Gürbilek, N. (2005). *Yer değiştiren gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2017). *Ölümcül hastalık umutsuzluk*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.). (8. Baskı). Doğu Batı Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). *Romanda dramatik aksiyonu sağlayan değerlerin görüntü seviyeleri üzerine bazı öneriler* içinde (s.100-114). *Yazınsal okumalar*. Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2018). *Sabahattin Ali'nin romanlarında karakterler/ kişiler dünyası*. İçinde. *Romanda kişiler dünyası*. Akçağ Yayınları.
- Stevick, P. (2004). *Roman teorisi*. (S. Kantarcıoğlu Çev.). Akçağ Yayınları.
- Talası, G. (2017). *Grinin ara sokakları*. içinde (s. 48-55). M. Varlık (Ed.). *Başlarken yalnızsın, bitirdiğinde daha da yalnız*, Hasan Ali Toptaş. Everest Yayınları. (Söyleşi tarihi: 1997).
- Tekin M. (2010). *Roman sanatı, romanın unsurları*. Ötüken Neşriyat.

- Tekin, Z. (2011). *Hasan Ali Toptaş'ın romanlarının yapı ve tema bakımından incelenişi*. [Yüksek lisans tezi]. Dicle Üniversitesi.
- Toptaş, H.A. (2016). *Harfler ve notalar*. Everest Yayınları.
- Toptaş, H.A. (2017). *Kayıp hayaller kitabı*. Everest Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. (11. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sonnotlar

¹ Kayıp Hayalleri Kitabı eserinden yapılacak alıntılarda yazar ismi zikredilmeyecek ve KHK kısaltması ile referans gösterilecektir.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Fatih UYAR

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

SAF ŞİİR BAĞLAMINDA BİR TAHLİL DENEMESİ: OLVIDO

An Attempt at an Analysis in the Context of Pure Poetry: Olvido



Dr. Öğr. Üyesi Enser YILMAZ

Siirt Üniversitesi. Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Siirt, Türkiye. enseryilmaz@siirt.edu.tr



Öğretmen Abdurrahman KAYA

Milli Eğitim Bakanlığı, Siirt, Türkiye, matilda.zambak@icloud.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received

18.05.2023

Kabul/Accepted

21.06.2023

Sayfa/ Page

34-46



Öz

Ahmet Muhip Dıranas, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde Saf Şiir Anlayışı'na bağlı hece ölçüsüyle şiirler yazan bir şairdir. Saf Şiir'in önem verdiği kelimeye, mısraya, şiirde manaya, sembolizme, musikiye, şiir işçiliğine, biçim ve forma çok önem vermiştir. Bu yüzden şiirine bir bütün olarak bakmıştır. Şiiri insanı tabiata, tabiatı insana belli bir dozda ilave etmek olarak açıklayan Dıranas, şiirde zaman kavramına da dikkat çeker. Ona göre şiir, kelimelerle dördüncü bir buut (boyut) yaratma sanatıdır. Dıranas'ı kalıcı, büyük bir şair yapan yönü de şiiri üzerinde yaptığı işçiliktir. Şiirini gerçek bir bütünlüğe ulaştırmak adına bir kafiye, bir ses için günlerce gözüne uyku girmeyen bir şairin yazdığı şiiri mükemmellik sınırları içinde kendine yer bulur. O yüzden yayımladığı ilk şiirleri ile bu şiirlerinin kitabında yer alan şekilleri arasında büyük farklar vardır. 1974 yılında yayımlanan "Şiirler" kitabındaki şiirleri ile daha önce şiirlerinin yer aldığı antoloji niteliğindeki "Beş Mevsim" ve "Şiirimizin Dört Ahmedi" adlı kitaplardaki şiirleri arasında farklar vardır. Bu farklar şiirler arasında "eklenen, çıkarılan ve değiştirilen" kelime veya mısra bağlamında değerlendirilmiştir. Bu yazıda da Dıranas'ın "Olvido" başlıklı şiirinin bu kitaplardaki farklılıkları üzerinde durularak Saf Şiir bağlamında tahlili yapılmıştır. Saf Şiir'in önem verdiği bellek metaforları, "Olvido" şiiri üzerinde uygulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Muhip Dıranas, Saf Şiir Anlayışı, Olvido, Bellek Metaforları

Abstract

Ahmet Muhip Dıranas is a poet who writes poems in syllabic meter depending on Pure Poetry Understanding in Turkish poetry of the Republican Period. He gave great importance to the word, verse, meaning in poetry, symbolism, music, poetry, form and form. Therefore, he looked at his poetry as a whole. Explaining poetry as adding human to nature and nature to human in a certain dose, Dıranas also draws attention to the concept of time in poetry. According to him, poetry is the art of creating a fourth dimension with words. What makes Dıranas a lasting, great poet is the workmanship he has done on his poetry. The poem written by a poet who cannot sleep for days for a rhyme or a sound in order to bring his poetry to a real integrity finds its place within the limits of perfection. Therefore, there are great differences between the first poems he published and the versions of these poems in his book. There are differences between his poems in the book "Poetry" published in 1974 and the anthology of his poems "Five Seasons" and "Four Ahmedi of Our Poetry" These differences were evaluated in the context of "added, removed and changed" words or verses between poems. In this article, Dıranas's poem titled "Olvido" is analyzed in the context of Pure Poetry, emphasizing the differences in these books. The memory metaphors that Pure Poetry attaches importance to were applied on the "Olvido" poem.

Keywords: Ahmet Muhip Dıranas, Pure Poetry Understanding, Olvido, Metaphors of Memory.

Atıf/Citation: Yılmaz E. ve Kaya A. (2023). Saf Şiir Bağlamında Bir Tahlil Denemesi: Olvido. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 34-46.

Giriş¹

Saf Şiirin temelleri her ne kadar Batı şiirine özellikle Paul Valery'ye dayandırılrsa da Şerif Aktaş'a (Çıkla, 2015, s. 451) göre ilk örnekleri, Divan şiirine hatta Yunus Emre'ye kadar götürülebilir. Fransızcada “posue pure” olarak geçen Saf Şiir, Türkçede “Öz şiir, mutlak şiir, şiir-i mutlak, şiir-i nâb, şiir-i saf, asıl şiir, halis şiir, kalıcı şiir” gibi çeşitli isimlerle anılmıştır. Saf Şiir, kalıcılığı sağlamak için büyük uğraş veren ve siyaset dışı kalan bir şiirdir. Kalıcılık, temel hedefi olduğu için olabildiğince kısa tutulan bir şiirdir ve daha çok lirik olmayı tercih etmiştir. Tabiattan yararlandığı için pastoral özellikler de içerir. Ancak kuru ve insansız bir tabiatı işlemediği gibi taklidi bir tabiatı da savunmaz. Saf Şiir peşinde koşan şairler, içinde insan olan bir tabiat vücuda getirmeye çalışmışlar. O yüzden onlara göre tabiatın da bir ruhu vardır ve bu şiirlere yansımalıdır. Bu yönüyle edebi sanat olarak teşhis (kişileştirme) sanatı ve bellek metaforlarından çokça yararlanmışlardır. Az şeyle çok şey ifade eden imge yüklü şiirler yazmışlardır. Bu şiirlerde tek bir mana çıkarmak mümkün değildir. Her okunduğunda farklı manalar vermeye elverişli bir şiirdir. Edebi akım olarak daha çok sembolizmden yararlanmasına rağmen empresyonizm ve egzistansiyalizm gibi akımlardan da yararlanır. Mana kapalılığını savunur. Ahmet Haşim'in “Mâna araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'ş'e içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihr-engiz sesi telâfiye kâfi midir?” (Haşim, 2005, s. 67) sözleri tam olarak bu şiir anlayışını ifade eder.

Batı şiirinde Paul Valéry, Paul Verlaine, Mallarme, Rimbaud, Baudelaire, Nerval, Apollinaire gibi şairler bu tarzda kalıcı şiirler yazmış şairlerdir. Saf Şiire katkıları bakımından dünya şiirini ve özellikle Türk şiirini büyük ölçüde etkilemişlerdir. Türk şiirinde bu şiir anlayışının başını çeken Yahya Kemal ve Ahmet Haşim olmuştur. Cumhuriyet Dönemi'nde Tanpınar, Dıranas, Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, Asaf Halet, Fazıl Hüsnü, Behçet Necatigil, Ahmet Kutsi, Yedi Meşaleciler ve özellikle Ziya Osman Saba, İlhan Berk gibi şairler, Saf Şiir bağlamında şiirler yazmışlardır. Saf Şiirin siyaset dışı bir şiir olduğu düşünüldüğünde bu şairlerin çoğunun siyaset içi ve sosyal konulara değinen şiirleri olduğu görülür. Türk şiirinde Ahmet Haşim siyasi ve sosyal konulara değinmediği için Saf Şiiri başarmış bir şair olduğu söylenebilir. Ahmet Haşim'in “O Belde” şiirindeki “*Melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz.*” (Haşim, 2005, s. 153) sözü dışında siyasi ve sosyal hayatı ön plana çıkardığı bir şiirine rastlanmaz. “Piyale” şiir kitabının ön sözüne koyduğu “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” adlı makalesi Saf Şiir Anlayışı'nın ilkelerini anlatır. Bu makale birçok yönüyle Batı'dan tercüme edilmiş gibi gözükse de Ahmet Haşim buradaki düşünceleriyle adeta Türk şiirinde “Saf Şiir Anlayışı'nın Anayasasını” yazmıştır. “*Şiir bir hikâye değil, sessiz bir şarkıdır.*” (Haşim, 2005, s. 67) diyen Haşim, “Şiir Sanatı” adlı şiirinde “Musiki her şeyden önce musiki” (Çetişli, 2003, s. 213-214) diyen Paul Verlaine'den etkilenmediği düşünülemez.

Saf Şiirin, hele de imgeli, anlama kapalı bir şiirin tek bir tanımı yapılması mümkün değildir. Ne kadar şair ne kadar okur varsa o kadar da şiir tanımı vardır. Saf Şiirin tanımlanamayacağına dair en kestirme cevabı Fransız yazarı, Kléber Haedens vermiştir: “*Şiir tarif edilebilseydi, yüz türlü değil, bir türlü şiir tarifi olurdu.*” (Okay, 2018, s. 171). O yüzden sadece Saf Şiirin değil şiirin de tek bir tanımı yapılamaz. Dünya edebiyatında ilk poetika sahibi olan Aristo'dan bugüne kadar birçok şiir tarifi ve şiir tanımı yapılagelmiştir. Yazının konusu, Ahmet Muhip Dıranas'ın “Olvido” şiirinin Saf Şiir bağlamında tahlili olduğu için şiir değerlendirilirken Dıranas'ın da görüşlerine yer verilecektir.

Ahmet Muhip Dıranas, Cumhuriyet Dönemi'nde Saf Şiir Anlayışı'nı hece ölçüsünde devam ettiren bir şairdir. Onun şiirinin ruh ırmaklarını, Türk şiirinden Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve hocası Ahmet Hamdi Tanpınar oluştururken Batı şiirinden sembolizm akımına bağlı ve Saf Şiir temsilcileri olan Valery, Verlaine, Rimbaud, Mallarme, Nerval, Apollinaire ve özellikle Baudelaire oluşturur. Dıranas, Baudelaire'in şiir irmağına Ankara Taş Mektep'te derslerine giren hocası Tanpınar vasıtasıyla girer. Arkadaşları, ondan habersiz bir şiirini önce ortaokul bölümünde hocası Faruk Nafiz'e götürürler. Faruk Nafiz, şiiri beğenmeyip boş verin, şiirle uğraşmak yerine dersleriyle ilgilensin derken birkaç ay sonra arkadaşları aynı şiiri lise bölümünde Tanpınar'a götürürler. Tanpınar, Faruk Nafiz'den farklı olarak şiiri beğenir ve derhal Dıranas'ın yanına gelmesini ister. Dıranas'ın eline Baudelaire'in “Kötülük Çiçekleri” adlı şiir kitabını tutuşturur. Dıranas, kendisiyle yapılan bir konuşmada bu olaya değinir ve sırf Baudelaire'i okuyup anlamak için Fransızca öğrenmeye başladığından bahseder. (Öz, 2011, s. 27). Denilebilir ki Baudelaire, sadece Dıranas için değil, Türk şiirinde birçok şair için şiirin

piri olmuştur. Özellikle Cumhuriyet Dönemi Saf Şiir Anlayışı'na bağlı şairler, onun şiir dergâhına odun taşımak için uğraşmışlardır. Ancak kökü kendi topraklarından olan odunları seçmişlerdir. Dıranas da köklerini kendi mahallesinden, kendi toprağından aldığı şiir serüvenini Baudelaire ve tüm Fransız şiiriyle yoğurmaya çalışmıştır.

1. DIRANAS'IN ŞİİRE BAKIŞI VE ŞİİR KAYNAKLARI

Dıranas, Türk şiirine hâkim olan bir şairdir. Klasik şiiri ve halk şiirini iyi bilir, Çağdaş Türk şiirinden Haşim, Yahya Kemal ve Tanpınar'ın şiir dünyasına girer; kendi çağdaşlarından Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, Orhan Veli ile de yakın arkadaşlıkları vardır. Tanpınar sayesinde de Batı şiirini özellikle Baudelaire ve Paul Valery sanatını öğrenir. Böylelikle onun şiirini oluşturan kültürel kaynaklar hayli zenginleşir.

Turgut Uyar, “Ahmet Muhip Dıranas bir rastlantıdır şiirimizde. Mutlu bir rastlantı. (...) Çeliğine kendi bildiğine göre su verişi ile mutlu bir anakronizm.” (Uyar, 2017, s. 62) der. Ona göre Dıranas'ın şiir kaynakları, Yahya Kemal, Haşim, Tanpınar, Divan ve Fransız şiirinin tüm mahsulleridir. O da büyük bir ustalık ve incelikle geçmişlerin deneylerinden yararlanmayı bilmiştir. “Denebilirse o, korkunç bir şiir gözlemcisidir. Objesi hayat değildir, şiirdir; bütün şairlerin geçmiştir, şiirleridir.” (Uyar, 2017, s. 63). Bunu kuru bir etkilenme olarak yapmaz. Kendinden katar, kendi ruhundan üfler, şiiri evirip çevirir, ortasında kendi durur. Kaçış duygusunda bile Fransız şairleri gibi kötümser değildir. Şiiri ve hayatı iyi tarafından görebilmiştir. Çiçek kuruysa da ona kelimeleriyle kokusunu vermiştir. Bulut kapkaranlık gözüküyorsa ona yağmur yağdıran bir bereket, rahmet yönüyle bakmıştır. Yaşadığı yere sığamayan bir adamdır. Türk şiirinde birileri Aşiyân'a, birileri O Belde'ye, birileri Simeranya hayaline, birileri Tarih'e sığınırken, kaçarken Ahmet Muhip Dıranas ise Saf Şiirin berrak sularında yüzerek hafızanın güzelliğinde bellek metaforlarına sarılarak “zamansızlığa ve mekânsızlığa” sığınmıştır.

Fransız şiirinden sembolizmi ve Saf Şiiri öğrenen Dıranas, bu şiirden bazen bir imge bazen bir mısra bazen de şiirlerine bakışını, temalarını alır. Baudelaire'in ilk şiiri “Sömürgeli Bir Kadına” başlığını taşıırken Dıranas'ın da ilk şiiri “Bir Kadına” başlığını taşır. Baudelaire “Pek Neşeli Kadına” adlı şiirinde sevdiği kadına “bacım” derken Dıranas “Fahriye Abla” şiirinde çocukluğunda kendisinden yaşça büyük duygular beslediği kadına “abla” der. Baudelaire “Pek Neşeli Kadına” isimli şiirinde detaylı bir şekilde betimlediği sevgiliye, şiirin son dördlüğünde;

“Ve böylece, oy benim tatlı bacım!

Aydınlanıp daha bir güzelleşen

Bu yepyeni dudakların içinden

Zehrimi sana da akıtacağım!” (Baudelaire, 1995, s. 229)

mısralarıyla hitap ederek ona “*Ve böylece, oy benim tatlı bacım!*” gibi bir yaklaşım tarzıyla Dıranas'ın “Fahriye Abla” şiirine ilham kaynağı olmuş gibi görünür. “Fahriye Abla” da bu şiire benzer. Kendisine aşk duygusu beslenen kadın, baştan ayağa tasvir edilir ve kadın cinsi duygularla verilir. Fahriye Abla şen şakrak, çılgın ve mahallenin bütün gençlerinin hayalini süsleyen bir kadındır. “Pek Neşeli Kadına”daki kadın da giysisiyle, güzelliğiyle şairlerin şiirlerinde imgeleşecek kadar güzeldir. Yine Ahmet Muhip, kendisinden yaşça büyük, âşık olduğu bu kadına “abla” derken Baudelaire de şiirinin son dördlüğünde “*Ve böylece, oy benim tatlı bacım!*” diyerek ona akrabalık bildiren bir kelimeyle (bacım-abla) hitap eder. Dıranas “Kezban” adlı şiiriyle de buna benzer bir tablo çizer. Cinsel boyutu ve somut şekliyle şiire dekor olmuş bir sevgili portresi var. Özellikle “*Uzanmış döşeğine Kezban / Uyurdu saçlar darmadağın. / Yalnız uyku örterdi onu: / Çırçıplak, meme, karın, kalça. / Kır perilerinin oyunu.*” (Dıranas, 2006, s. 68) mısraları “Kezban” şiirini Orhan Veli'nin “Sere Serpe” şiiriyle akraba yapar. Orhan Veli de “Sere Serpe” isimli şiirinde, “*Uzanmış yatıvermiş, sere serpe; / Entarisi sıyrılmış, hafıftan; / Kolunu kaldırmış, koltuğu görünüyor; / Bir eliyle de göğsünü tutmuş. / İçinde kötülüğü yok, biliyorum; / Yok, benim de yok ama.../ Olmaz ki! / Böyle de yatılmaz ki!*” (Kanık, 2007, s. 106) aynı kelime ve kelime gruplarıyla cinsel yönü ağır basan bir sevgili portresi çizer. Hatta her iki şiirin bölüm başlangıçları bile aynı eylemle başlar: “Uzanmış”.

Bu tarz bir sevgili portresinin çizilmesi, yeni değildir. Divan şiirinden aldığı “*Yatmış uyumuş serpilip ol mâh-ı melâhat / Bilmem leb-i dîlcûsunu öpsem uyanır mı / Giysû dağınık sine açık dameni meşkûf / İnsaf ediniz bu yatışa can dayanır mı*” (Oral, 2016, s. 118) mısra örnekleriyle Asım Bezirci de ilginç bir şekilde “Sere Serpe” isimli şiiri çizilen portre bakımından bu mısralarla bir tutar. Divan şiirinden alınan bu mısralarla üç tane şiirin de sevgili portresini aynı kelime gruplarıyla verdikleri görülür.

Ahmet Muhip Dıranas birçok yönden, şiirini oluştururken Fransız şiirinden ve Türk şairlerinden etkilenmiş hatta alıntı mısralar veya imgeler de kullanmıştır. Ancak bir taklidin içine girerek bunu yapmamıştır. Geçmişin tecrübelerini, şiir kültürlerini kendi şiirinin leğeninde yoğurmayı bilmiştir. Bütün bir Batı şiiri ve Türk şiirine kendi rengini verebilmiştir. Şiirlerine bakıldığında sadece Batı ve Türk şairlerinden değil, kendi şiirleri içinden bile alıntı mısralar ve imgeler yaptığı görülür.

2. DIRANAS’IN SAF ŞİİR ANLAYIŞI

Ahmet Muhip Dıranas, Saf Şiir Anlayışı’na bağlı bir şair olduğu için şiirleri üzerinde sürekli çalışır. Paul Valery gibi şiirin bitmeyeceğine inanır. O yüzden bir ses, bir kelime, bir kafiye veya şiirine uygun bir mısra için yıllarca şiiri üzerinde durur. “Fikir, Sanat Üzerine” başlıklı yazısında Dıranas, “*Gençlik yıllarım gözlerimin önüne geliyor. Bazan bir kafiye peşinde bütün bir gün aç gezdiğim olurdu.*” (Dıranas, 2000, s. 349) der. Bir kafiye için bütün gün aç gezen bir şairin burada “şiir işçiliğine” verdiği önemi göze çarpar. Dıranas Erdal Öz ile 1962 yılında yaptığı bir konuşmada “*Ama ben ne kafiye düşküniyüm ne de vezin mutaassıbı. (...) Vezin ve kafiye üzerinde ayak direyişim, başladığım bir şeyi en iyi şekilde bitirme çabasından kendimi yoksun kılmamak içindir.*” (Öz, 2011, s. 30-31) der. Dıranas şiirin bir istifleme işi olduğunu bildiği için çamura şekil veren çömlekçinin sabırla, kuyumcunun el işçiliğindeki hassasiyetiyle şiirine yaklaşır. Onun şiiri, tabiatın ve belleğin şiiridir. Babasının memleketi olan Sinop tabiatı ile askerlik yaptığı Ağrı tabiatı, onun pastoral duyarlılığını oluşturur. Tabiatı; Cenap Şehabettin gibi insansız, duygusuz işlemez. İnsanı, insan duygusunu tabiatın içine alır ki şiirini kalıcı ve güzel yapan da bu tarafıdır. Tabiatla bir güzellik bulur. Sanatın özü de ona göre bu “güzellik”tir.

Ahmet Muhip, şiir anlayışını anlatan bir poetika yazmamıştır fakat onun bazı şiirlerinde, bazı yazılarında ve bazı kişilerle yaptığı röportajlarda şiir anlayışını bulmak mümkündür. Bu şiir, yazı ve röportajlarında savunduğu görüşler, birçok yönüyle onun Sembolizme ve dolayısıyla Saf Şiire bağlı olduğu görülür. Dıranas, uzun bir çalışmanın eseri, tek şiir kitabı olan “Şiirler” kitabının başına bir ön söz mahiyetinde olan “Son Bulut Sıyrılmınca...” isimli şiirini koymuştur. Bu şiiri, şiir kitabının ithaf kısmı ve “Bursa” başlıklı yazısı onun poetik görüşlerini ifade eden önemli yazılardır. “Bursa” başlıklı yazısında da “*Siz bana çirkini verin, onu elimden geldiğince güzelleştirmeye çalışayım ama siz bana Bursa’yı verirseniz yapacak işim kalmamıştır; sanatıma elveda.*” (Dıranas, 2000, s. 74) sözlerinde her ne kadar her çirkini güzelleştirebilme sanat yeteneğine sahip olduğunu dile getirirse de burada Bursa’nın güzelliğine iltifat ön plandadır. Bu bağlamda “Bursa” yazısı, adeta modern bir şehrengiz örneği olarak görülebilir. Sanat dünyası, hocası Tanpınar’ın eline tutuşturduğu bir kitapla oluşan Dıranas’ın Bursa için yazması ve Bursa denilince sanatına elveda demesi doğal karşılanmalıdır.

Dıranas’ın ayrıca “Her Günkü Şarkım” ve “Evreni Sevmek ki” şiirleri de bu konuda önemli bir yere sahiptirler. Özellikle “Evreni Sevmek ki” isimli şiirindeki;

“Güzellikleri alır satarım, gelişim bu.

Güzel tellahıym ben; alan var mı? neşem bu.

Güzel’le yüceltirim insanlığı, işim bu,

Çirkini, kabayı ve hamı kayıramam ki.” (Dıranas, 2006, s. 146)

mısralarıyla Dıranas, nasıl bir şiir istediğini açıkça belirtir. Sanatta aradığı şey güzelliktir. Bunu sağlamak için bir tellal gibi mahalle mahalle, sokak sokak dolaşarak güzellikleri dillendirir. Tabiatdaki hiçbir unsur arasında bir ayırım yapmaz. Bütün görevi, insanlığı güzelle yüceltmektir. Mevlâna ve Yunus Emre’nin hoşgörü kimliğine bürünmüş bir Dıranas şairliği göze çarpar. Tabiatı insana ilave etmek, insanı tabiatla ilave etmek olarak şiir anlayışını açıklayan Dıranas, sanatın bir doz meselesi olduğuna inanır. Onun şiir sözlüğünde kabaya, çirkine, kötülüğe yer yoktur. Realizme bağlı romancı gibi gerçeği olduğu şekliyle değil, Modernizme bağlı romancı gibi gerçeği kurmacaya dayalı verir.

“Dış dünyadan aldığı bütün unsurları, mesela Orhan Veli’nin yaptığı şekilde olduğu gibi değil, değiştirerek, güzelleştirerek ve yücelterek bize sunar. Bu bir süblimasyondur.” (Ercilasun, 1997, s. 204). Şiirin tellalı olan Dıranas, şiirin tüm insanlığa açık olan mekânlarında güzellikleri sattığının haberini verir. Davulu, tokmağı da şiiriyle yarattığı bu “güzellik” unsurudur.

Saf Şiir Anlayışı’na bağlı olan Dıranas, bu anlayıştaki şairler gibi şiirinin bitmeyeceğine inandığı için büyük bir şiir işçiliğine sahiptir. Şiirindeki mükemmeliyet fikrini de bu şiir işçiliği oluşturur. O yüzden şiirlerini sürekli değiştirmiş; şiirlerine kelimeler, mısralar ve hatta bentler eklemiş bazen de bunları, şiirinin kalıcılığı ve sanat değeri için çıkarmayı bilmiştir. Bu anlayışa bağlı şairler, çok şiir yazmadıkları gibi çok şiir kitapları da çıkarmamış hatta şiir kitapları çıkarmayanlar da olmuştur: Yahya Kemal sağlığında hiç şiir kitabı çıkarmamıştır. Tanpınar ömrünün son senesinde şiir kitabını çıkarmıştır. Yine Dıranas da ölmeden altı yıl önce 1974 yılında ve tek bir şiir kitabı çıkarmıştır. Şairlerin bu durumları, şiire verdikleri önem ve bağlı oldukları şiir anlayışları olan Saf Şiir ile ilgilidir. “Dıranas’a göre şiir sanatı, “malzemesi dil olan bir sanat” şubesidir. Şiir sanatı alelâde konuşmaların mecmu’u demek değildir. Genel bir tarif olarak şair Dıranas’ta “sanat insan içindir, şiir ise kelimelerle dördüncü bir buud yaratma sanatıdır.” (Kırcı, 1997, s. 48). Dıranas kelimeleriyle dördüncü bir buud (boyut), yani dördüncü bir zaman bulana kadar şiirleri üzerinde çalışır. Zaman, rüya, bulut, sonsuzluk, dağ, deniz, tabiat, hafıza, bellek, hatırlama, unutuş gibi kelimeler; onun şiirinin temel unsurlarıdır. Dergilerde yayımlandığı bir şiiri, son haline gelinceye kadar sürekli değişikliklere uğramıştır. Özellikle “Beş Mevsim” ve “Şiirimizin Dört Ahmedi” adlı kitaplarında yer alan şiirleri ile kendi haberi doğrultusunda yayımlanan “Şiirler” adlı kitabındaki şiirleri arasında büyük farklar vardır. “Beş Mevsim” adlı şiir kitabında yer alan 16 tane şiirinin “Şiirler” adlı kitabındaki değişiklikleri ve Saf Şiir bağlamındaki tahlilleri için bkz². Bu çalışmada ise “Şiirimizin Dört Ahmedi” adlı kitapta yer alan “Olvido” şiirinin “Şiirler” adlı kitaptaki şekliyle karşılaştırılarak Saf Şiir bağlamında değerlendirilmesi ve tahlili yapılacaktır. Söz konusu iki kitaptaki “Olvido” şiirleri arasında “değişen, eklenen, çıkarılan unsurlar” üzerinde durulacaktır.

3. OLVIDO ŞİİRİNİN SAF ŞİİR BAĞLAMINDA TAHLİLİ

Şiirimizin Dört Ahmedi’nde (58-59) Olvido ³	Şiirler’de (37-38) Olvido
Hoyrattır bu akşamüstüler daima! Gün saltanatıyla gitti mi bir defa Yalnızlığımızla doldurup her yeri Bir renk çılgılığı içinde bahçemizden, Bir el çıkarmıya başlar bohçamızdan Lavanta çiçeği kokan kederleri; Hoyrattır bu akşamüstüler daima!	Hoyrattır bu akşamüstüler daima. Gün saltanatıyla gitti mi bir defa Yalnızlığımızla doldurup her yeri Bir renk çılgılığı içinde bahçemizden, Bir el çıkarmaya başlar bohçamızdan Lavanta çiçeği kokan kederleri; Hoyrattır bu akşamüstüler daima!
Dalga dalga hücum edip pişmanlıklar Unutuşun o tunç kapısını zorlar Ve ruh atılan oklarla delik deşik. İşte doğduğun eski evdesin birden, Yolunu gözlüyor lâmba ve merdiven Susmuş ninnilerle gıcırıyor beşik Ve cümle yitikler, mağlûplar, mahzunlar...	Dalga dalga hücum edip pişmanlıklar Unutuşun o tunç kapısını zorlar Ve ruh, atılan oklarla delik deşik; İşte, doğduğun eski evdesin birden, Yolunu gözlüyor lamba ve merdiven, Susmuş ninnilerle gıcırıyor beşik Ve cümle yitikler, mağlûplar, mahzunlar...

Söylenmemiş aşkın güzelliğiyledir
Kâğıtlarda yarım bırakılmış şiir;
İnsan yağmur kokan bir sabaha karşı
Hatırlar bir gün camı açtığını,
Duran bir bulutu, bir kuş uçtuğunu,
Çöküp peynir ekmek yediği bir taşı...
Bütün bunlar aşkın güzelliğiyledir.

Aşklar uçup gitmiş olmalı bir yazla
Halay çeken kızlar misali kol kola.
Ya sizler! ey geçmiş zaman etekleri,
İhtiyar ağaçlı kuytu bahçelerden
Ayışığı gibi sürüklenip giden;
Geceye bırakıp yorgun etekleri
Salınan etekler fısıltıyla, nazla.

Ve sen ey, esen dallar arasından
Bir parıltı gibi görünüp kaybolan,
Ne istersin benden akşam saatinde
Bir gülüşü olsun görülmemiş kadın,
Nasıl ölümsüzsün aynasında aşkın;
Hatıraların bu uyanma vaktinde
Sensin hep sen, esen dallar arasından.

Ey unutuş! kapat artık pencereni.
Çoktan derinliğine çekmiş deniz beni;
Çıkmaz artık sular altında o dünya.
Bir duman yükselir gibidir kederden
Macerası çoktan bitmiş o şeylerden.
Amansız geceler yayıl dört yanıma,
Ey unutuş! kurtar bu gamlardan beni.

(Yeni Türk Şiir Ant.den alınmıştır notu
yer alır.)

Söylenmemiş aşkın güzelliğiyledir
Kâğıtlarda yarım bırakılmış şiir;
İnsan, yağmur kokan bir sabaha karşı
Hatırlar bir gün bir camı açtığını,
Duran bir bulutu, bir kuş uçtuğunu,
Çöküp peynir ekmek yediği bir taşı...
Bütün bunlar aşkın güzelliğiyledir.

Aşklar uçup gitmiş olmalı bir yazla
Halay çeken kızlar misali kolkola.
Ya sizler! ey geçmiş zaman etekleri,
İhtiyar ağaçlı, kuytu bahçelerden
Ayışığı gibi sürüklenip giden;
Geceye bırakıp yorgun erkekleri
Salınan etekler fısıltıyla, nazla.

Ebedî âşığın dönüşünü bekler
Yalan yeminlerin tanığı çiçekler
Artık olmayacak baharlar içinde.
Ey, ömrün en güzel türküsü aldansı!
Aldan, gelmiş olsa bile ümitsiz kış;
Her garipsi ayak izi kar içinde
Dönmeyen âşığın serptiği çiçekler.

Ya sen! ey sen! esen dallar arasından
Bir parıltı gibi görünüp kaybolan,
Ne istersin benden akşam saatinde?
Bir gülüşü olsun görülmemiş kadın,
Nasıl ölümsüzsün aynasında aşkın;
Hatıraların bu uyanma vaktinde
Sensin hep, sen, esen dallar arasından.

Ey unutuş! kapat artık pencereni,
Çoktan derinliğine çekmiş deniz beni;
Çıkmaz artık sular altından o dünya.
Bir duman yükselir gibidir kederden
Macerası çoktan bitmiş o şeylerden.

	Amansız gecenle yayıl dört yanına, Ey unutuş! kurtar bu gamlardan beni.
--	--

Tablo 1. Olvido Şiirinin Saf Şiir Bağlamında Tahlili

<p>Eklenen Unsurlar:</p> <p>Ebedî âşığın dönüşünü bekler Yalan yeminlerin tanığı çiçekler Artık olmayacak baharlar içinde. Ey, ömrün en güzel türküsü aldaniş! Aldan, gelmiş olsa bile ümitsiz kış; Her garipsi ayak izi kar içinde Dönmeyen âşığın serptiği çiçekler.</p> <p>“Şiirimizin Dört Ahmedi” adlı şiir kitabında bu bende yer verilmemiştir. “Şiirler” kitabına 4. bentten sonra bu bent araya eklenmiştir.</p> <p>Yine 3. bendin 4. mısrasına “bir” kelimesi eklenmiştir.</p> <p>Değişen Unsurlar:</p> <p>1. bentte “saltanatıyla-saltanatıyla”, “çıkarmıya-çıkarmaya”, “Lavantaçiçeği-lavanta çiçeği”; 4. bentte “kolkola-kol kola”, “etekleri-erkekleri”; 5. bentte “Ve sen ey-6. bentte Ya sen! ey sen!”; 6. bentte “altında”-7. bentte “altından” şekline dönüşmüştür.</p> <p>Çıkarılan Unsurlar:</p> <p>“Şiirimizin Dört Ahmedi” adlı kitabında yer alan şiirin ilk halinden “Şiirler” kitabına alınan şekilde çıkarılan herhangi bir unsur olmamıştır.</p>
--

Tablo 1. Olvido Şiirinde Eklenen, Değişen, Çıkarılan Unsurlar

“Olvido” şiirinde “Şiirimizin Dört Ahmedi” isimli kitaptaki ilk halinden “Şiirler” isimli kitaptaki son haline gelene kadar büyük bir değişiklik olduğu görülür. Şiirin son haline 4. bentten sonra 34 kelimededen oluşan 7 mısralık 1 bent ve 3. bendin 4. mısrasına 1 kelime eklenmiştir. 1. bentte 3 kelime, 4. bentte 2 kelime, 5. bentte 3 kelime ve 6. bentte 1 kelimedede değişikliğe gidilmiştir. 242 kelimededen oluşan şiirin tümünde toplamda 44 kelimedede değişiklik gerçekleşmiştir. Bu sayısal verilere bakıldığında şiirin beşte birinde bir değişim olmuştur. Bu da Saf Şiir Anlayışı’na bağlı olan Ahmet Muhip Dıranas’ın şiiri üzerinde sürekli çalıştığını, şiirinde bir mükemmeliyet fikrini yakalamak için uğraş verdiğini gösterir. Bu doğrultuda şiir yazan şairler, şiirde sadece ilhama inanmazlar. Şiirin bir çalışma ve şuur işi olduğunu iyi bilirler. Ahmet Muhip Dıranas da şiir anlayışında bu yönde ilerler. Türk şiirinde Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairleri kendine üstat olarak kabul gördüğü için onların şiire olan hassasiyetlerini kendi şiirinde uygulamıştır.

“Olvido” şiiri, Saf Şiirin önem verdiği simbolizm, kafiye ve ölçü, ahenk unsurları (ses tekrarları, aliterasyon, asonans) bakımından zengin bir şiirdir denilebilir. Şiir, 7 mısralık 7 bentten oluşur. Şiir toplamda 49 mısradır. Mısralar 12’li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Son bendin 2. mısraı diğerlerinden farklı olarak 13’lü hece ölçüsüyle yazılmıştır. Kafiye şeması “A a b c c b A / d d e f f e d / g g h i i h g / i i j k k j ii / I I II m n n m II / o o ö p p ö o / r r r s ş ş s r r” (Yivli, 2005, s. 55-56) şeklindedir. Saf Şiirin önem verdiği bellek metaforları ve mana kapalılığı bakımından “Olvido” şiiri tahlil edileceğinden şiirin yapısal özellikleri üzerinde fazla durulmayacaktır.⁴

“Olvido” şiiri, Dıranas’ın şiir anlayışını gösteren tipik şiirlerindedir. Olvido, İspanyolca bir kelimedir ve Türkçede “unutuş, unutmama, nisyana” gibi manalara gelir. “*Olvido sözcüğü İspanyolca “unutmak, unutulmuş” anlamlarına gelmesi dolayısıyla bellek ile doğrudan bir ilişki kurar.*” (Namlı, 2022, s. 51). Dıranas, “Olvido”yu şiirinde “unutuş” anlamının yanında “hatırlama” tezadıyla birlikte kullanarak onu bir metafor haline getirir. Onun şiiri, “hafızanın ve tabiatın şiiri” olduğundan bu şiir başlığı, başlı başına onun şiir anlayışını ifade eder. Ruhi buhranlar yaşayan, sıkıntılılarından bir yerlere -uzak iklimlere veya hayali mekânlara- kaçan sembolistler gibi Dıranas da “Olvido” şiirinde çocukluğuna, mazinin efsunlu rüyasına kaçarak bir an olsun mutluluğa ulaşmayı arzular. Şiirin genel izleğinden çıkarılan manadan hareketle mazi bohçasından “lavanta kokan kederler” çıkmıştır. O yüzden “hatırlama” ile başlayan şiir, sonunda bir “unutuşa” mecbur kalmıştır. Unutmama insan için bir ölüm, hatırlama ise yeniden doğuş olarak kabul edilebilir. İnsan sözcüğünün kökü de nisyandan (unutmama) gelir. İnsanın ömrü, doğum ve ölüm safhaları arasındaki sürecin içinde gelip giden, kaybolup görünen unutmama ve hatırlama üzerine kuruludur.

“Olvido”da hatıralar ormanında bir çınarın dört yaşama evresi işlenmiştir: Çocukluk, ilk gençlik, orta yaş ve yaşlılık. (Atlı, t.y., s. 328). Bu dört yaşama evresi üzerine kurulan hayat, bir çınar olan şiir öznesinin, Dıranas’ın kendi hayatıdır. Şiir öznesi, hatıralar ormanında uyanırken gördüğü bir rüya aleminde dolaşır. Şiir yedi bent, kırk dokuz mısradan oluşur. Fransız şiirinde de görülen alexandrin denilen ve Türk hecesinde 12’li hece ölçüsüne denk gelen bir ölçü birimiyle yazılmıştır. Şiirin son bendinin ikinci dizesi on üç heceden meydana gelmiştir. Şiirin genel izleği ve yapısında belli bir oran ve ahengin varlığından söz etmek mümkündür.

“Olvido”nun birinci bendinde “bahçe ve bohça” metaforları ön plana çıkarılmıştır. Şiirde bahçe ve bohça metaforlarıyla şiir öznesi; anılara gitmeyi, çocukluğa dönüş arzusunu verir. Vakit, akşamüstüdür. Akşamüstü, sembolist ve empresyonist şairlerin ilgisini çokça çeken bir zaman dilimidir. Dıranas da sembolizm ve empresyonizme bağlı bir şair olduğuna göre bu zaman dilimine kayıtsız kalmamıştır. “Olvido”da akşamüstü, yaşlılığı ifade eder ve belleği harekete geçirir. Gün doğumu da çocukluğa işaret eder ve anıların hatırlanmaya başlandığı zaman dilimidir. Şiir öznesi, hoyrat olan akşamüstlerinde karanlık bir köşeye çekilerek anılara ulaşmak amacıyla karanlığın, belleğin tunç kapısını kırmak ister. Şiir öznesi tunç kapıyı kırdığında bellek odasının içi, gün ışığıyla aydınlanır ve akşamın saltanatı son bulur. Böylece çocukluk günlerindeki mutlu anılar ve bunun tezadı olan lavanta kokan kederler, gündüzle beraber gün yüzüne çıkarlar. Bohça ve bahçe, şiirde anıları saklamaya yarayan önemli bellek metaforları olarak kullanılmıştır. Bahçe, açık mekanları ifade ederken bohça kapalı mekanları ifade eder ve saklı olan hazinelerin, hatıraların anahtarını kendinde tutar. Şiir öznesinin belleğinde karanlık, kapalı alanı ifade eden bohçanın açılması gerekir. Bohça, anıları saklaması bakımından evin küçük halidir. Evin penceresi ve bohça kapalıysa unutulmuş; pencere ve bohça açıksa hatırlamayı ifade eder. Bohça ve ev, şairi kolaylıkla çocukluğuna götürebilir. İkisi de anıların biriktiği belleklerdir. “*Kurduğumuz düşlerde evi her zaman bir büyük beşik olarak düşünürüz.*” (Bachelard, 1996, s. 35). Evin bir büyük beşik olarak düşünülmesi, çocukluğa dönüş ve anıların biriktiği yerin ifadesi olduğu görüşünü destekler niteliktedir.

Bellek adeta bir kale olmuştur ve kapısı da tunçtandır. Dalga dalga hücum eden pişmanlıkların ordusu tarafından korunmaktadır. Mücevherlerin, altınların saklandığı hazineler nasıl ki korumasız olmaz, kapısında yılanlar, ejderhalar bulunur. Mazinin kıymetli anılarını saklayan belleğin kapısı da sağlamdır ve hücum eden bir orduya sahiptir. O yüzden tunç kapıya ve korumalara sahip olan belleğin kapısının açılması biraz zor gibi görünür. Büyük uğraş ve mücadele gerektirir. Belleğin tunç kapısını zorlayan şiir öznesi, çetin uğraşlar sonucunda onu açmayı başarır. Kapı, aniden açılır. Kapının aniden açılması, “*İşte, doğduğun eski evdesin birden.*” dizesindeki “birden” sözcüğüyle verilir. Böylelikle anılara ulaşma ve hatırlama eyleminin gerçekleşmesi “birden-aniden” olmuştur. Şiir öznesi, tunç kapıyı açmaya zorladığı için “bile isteye” anılara gitmek ister ancak anıların uyanması, çocukluğa dönüş ani bir şekilde gerçekleşmiştir. “*Hatırlama edimi, bohçadan bir elin kederleri çıkarmasıyla, bohçaya düşmekle değil bohçadan çıkarmakla gerçekleşmiştir. Bu yönüyle hatırlamanın pasif bir şekilde gerçekleşmesi dikkat çekicidir.*” (Tunç, 2020, s. 131). Şaire aniden açılmış olan belleğin kapısı, onu çocukluğunda yaşadığı eski evine götürür. “Lamba, merdiven, ninnilerle beşiğin gıcırdaması” eski zamanların eski evlerin tablosunu göstermeye yarar. Lamba, elektriksiz hayata göndermedir. Bu da şairin çocukluğunun geçtiği Sinop tabiatında elektriksiz geçtiği günleri hatırlattığı gibi askerlik

yıllarının geçtiği Ağrı Doğu Beyazıt'taki Sürbehan'da elektriksiz geçen günleri de hatırlatır. Eşi Münire Dıranas, "Ağrı" şiirinin yazma hikâyesini anlatırken Ağrı'daki elektriksiz geçen bu zor yıllardan ve onun "Ağrı" şiirini gaz lambası ışığında yazdığından söz eder: "*Görülmekten korkulan yerde iki yıl yaşadım. Tezekle ekmek pişirip iki odalı toprak damlı kerpiç evde gaz lambası ışığında sabahlara kadar oturup Ağrı şiirinin nasıl yazıldığını gördüm. Büyük ozanla kader birliği ettim. Daha birçok olay ve serüvenle birlikte...*" (Çetin, 2011, s. 54). Ev ve oda da şiir metaforları bakımından hafızaya-belleğe tekabül eder. Ev ya da mağara, en ilkel toplumlardan beri korunak mekân ve barınma yeri olarak işlev görür. Ev, insanı dış tehlikelerden korur. Hafızaya tekabül eden ev ve oda da anıları unutmaya karşı korumaya ve hatırlanmaya yarar. Dıranas'ın birden gittiği bu eski evi; merdiven, lamba ve susmuş ninnilerle gıcırdayan beşikle adeta hafıza evinin odalarında saklı olan anıları bilince çıkarır. Mehmet Narlı da "Şiir ve Mekân" adlı kitabındaki "Şiirin Evleri Odaları" başlıklı yazısında hafızaya denk gelen ev ve oda üzerinde çeşitli şiir örnekleriyle ayrıntılı bilgiler verir. Narlı söz konusu yazısında; ev barınma ve korunma işlevi dışında hafızaya denk geldiğinde birçok özel manayı ifade eder. "*Bir şiir, evden, evin bölümlerinden veya eşyalarından söz ettiğinde, artık ev, sadece bir özel mülkiyet alanı değil; yalnızlığı ve çaresizliği barındıran bir kabuk; içerden dışarıya açılmayı öğreten/sağlayan bir eğitim alanı (...)*" (Narlı, 2014, s. 71) der. Dıranas'ın hafıza evi de içerden dışarıya doğru açılan bir kapıya sahiptir. Evin içindeki anılar, açılan bellek kapısıyla dış dünyaya yayılmıştır.

Şiirde beşiğin gıcırdaması metaforu, onun eski olduğunu ve tahtadan yapıldığı gösterir. Bu eski unsurların hepsi, şiir öznesini çocukluğuna, eskilere götürmüştür. Yine üçüncü bendin altıncı dizesi olan "*Çöküp peynir ekmek yediği bir taş.*" ile Sinop'ta babasıyla çobanlık yaptığı döneme giderek bir taşın üzerinde peynir ekmek yediği mutlu anılara ulaştığı görülür. Dıranas'ın Sinop Salı köyünde çocukluğunda çeşitli işlerde çalışan çalışkan bir çocuk portresine sahip olduğu görülür. Dokuz yaşındayken okula başlayan Ahmet Muhip, kahvede çıraklık, yaz aylarında sıgırtmaçlık yaparak çoban olan babasına yardım eder. "*Nitekim o, çocukluğunda çobanlık, çıraklık gibi işler yapmış, hatta gemilerin atıklarını bile toplamıştır.*" (Gür, 2007, s. 8). Bu üçüncü bentte şiir öznesi, muhatabına söylenmemiş bir aşkın güzelliğini ön plana alarak onun için yazdığı bir şiirinin yarım kaldığından söz eder. Tamamlanmamış, yarım kalmış şiirinin sebebini, hüsnitalil yaparak söylenmemiş bir aşkın güzelliğine bağlamıştır. Aslında Saf Şiir Anlayışı'na bağlı Dıranas'ın şiir anlayışına da uygun bir durumdur. Çünkü ona göre de Saf Şiir tamamlanamaz. Şair, şiirinin üzerinde devamlı çalışan bir şiir işçisidir. Saf şair, şiir işçiliğini namusu bilir. Bu namusu da mısralar, kelimeler ve seslerdir.

Dıranas şiirinin dördüncü bendinde söylenmemiş bu aşkın, bir yazla uçup gittiğinden söz eder: "*Aşklar uçup gitmiş olmalı bir yazla / Halay çeken kızlar misali kolkola.*" Aşkın bir yazla uçup gitmesi, mevsimlik-geçici belki de çocukluk duygularının eseri olduğunu düşünmekle ilgilidir. Uçup gitmiş "olmalı" eyleminde bir ihtimal anlamı söz konusudur. Aşkın bittiğinden tam da emin değildir. Ancak mısranın ilk kelimesi "aşklar" ifadesi de büyük mana taşır. Aşk sözcüğü, çokluk ekini alarak aşkın birden fazla oluşunu veya şiir öznesinin kesretten kurtulamadığını akla getirir. "*Ya sizler! Ey geçmiş zaman etekleri.*" dizesi, hocası ve şiir yolundaki kılavuzu olan Tanpınar'ı, onun vasıtasıyla da Marcel Proust'u hatırlatır. Tanpınar'ın Yönetmen Metin Erksan tarafından sinemaya çevrilen "Geçmiş Zaman Elbiseleri" başlıklı bir hikâyesi, Proust'un da "Kayıp Zamanın İzinde" roman serisi vardır. Dıranas da şiirindeki bu mısrayla Tanpınar hikâyesinin başlığından etkilenmiş gibidir. Ya da Kolcu'ya göre geçmiş zaman etekleri, "*Geride yorgun erkekleri geceye bırakan geçmiş zaman etekleri diye tasvir edilen yorucu aşklar kalmıştır.*" (Kolcu, 2014, s. 245) şeklinde şairin hafızasında geçmişe dayalı çok net hatırlanmayan cinsel hayatıyla da ilgili olabilir. "*Halay çeken kızlar misali kolkola. / Geceye bırakıp yorgun erkekleri / Salınan etekler fisiltıyla, nazla.*" gibi mısralarla da Dıranas, "Fahriye Abla" şiirindeki çocukluk hayallerini besleyen şen şakrak ve şuh kadına tekrar gönderme yapar gibidir. Şair, başka şairlerin şiirleri arasında gezindiği gibi kendi şiirleri arasında da bir yolculuk yapar ve şiirleri arasında kardeş mısralar kullanır.

Dıranas ilk şiiri olan "Bir Kadına" adlı şiirindeki "*Kıvrılan, bükülen, şen, şuh çağlayan / Kimseye vefalı bir an olmadın / Vaktiyle kaç gencin gönlünü yakan.*" gibi mısralarıyla adeta "Fahriye Abla" isimli şiirine bir hazırlık yapar gibidir. Fahriye Abla da cilveli, şen şakrak, gördüğü gençlerin kalbini çalan bir kadındır. Fakat bu şiirdeki kadından farklı olarak şiir öznesine göre Fahriye Abla, vefalı bir

komşudur. Dıranas, bu bağlamda adeta kendi şiirleri arasında bir mısra ve duygu alışverişi yapar. (Kaya, 2023, s. 121).

“Olvido” şiirinin beşinci bendinde “belleğin unutmaya ve hatırlama metaforu”, kış ve bahar mevsimi üzerine kurulmuştur. Kış, unutmaya; bahar da hatırlamaya tekabül eder. Kış mevsiminde karlar yağar. Kar, her ne kadar renk itibarıyla beyaz olsa da bellek metaforunda karanlığı ifade eder. Çünkü kar, altında geçmişe ve çocukluğa dair sırlar bırakır. Bu sırların gün yüzüne çıkabilmesi için karların erimesi gerekir. Karların erimesi, bahar mevsimiyle olur. Bahar, karların karanlığında kalan sırların açığa çıkmasını sağlar. O yüzden bahar da hatırlama metaforudur. “*Yalan yeminlerin tanığı çiçekler / Artık olmayacak baharlar içinde. / Ey, ömrün en güzel türküsü aldaniş! / Aldan, gelmiş olsa bile ümitsiz kış; / Her garipsi ayak izi kar içinde*” mısralarında şiir öznesi, bahar ve kış mevsimi tezadıyla belleğin unutmaya-hatırlama metaforlarını ön plana çıkarmıştır. Gökhan Tunç Şiir ve Bellek kitabında mevsimlere, kış ve bahar metaforlarına yer vermemiştir ancak “kar ve yağmur”u hatırlama metaforları olarak göstermiştir. Dıranas’ın şiirlerine uygulandığında “kar metaforunun” hem hatırlama hem unutmaya metaforu olduğu ortaya çıkar. “Kar” başlıklı şiirinde hatırlama metaforuyken “Olvido” şiirinde daha çok unutmaya metaforu olarak kendini gösterir. Kar, gökyüzünden yeryüzüne doğru düşmekle hatırlamayı oluştururken yeryüzünde birikmiş şekilde görünmekle de unutmaya oluşturur. Çünkü altında hatırlanmayı bekleyen anılar tutmuştur. Onları bırakması, hatırlatması için de karın erimesi yani bahar gelmesi gereklidir. O yüzden bahar mevsimi de hatırlama metaforu olarak kabul edilebilir.

Şiir öznesi aldanmaya da bir tanım getirmiştir. Ona göre aldanma, aldaniş, ömrün en güzel türküsüdür. Yalan yeminlerin tanığı olan çiçekler, artık olmayacak baharlar içinde bile kendine yer bulamaz. Ancak şair böyle bir tablonun içinde de aldanişe bir güzellik atfetmiş, ona güzel bir neden bulmuştur. Aldaniş, ömrün en güzel türküsüdür diyerek onu benimseyen ve ona duyulan samimi bir özlemi dile getirmiştir. “*O zaman aldaniş bile bile bir gerçeğe teslim olma anlamına gelir. Fakat o bundan şikâyet etmez. Aldanmayı da hayatımızın bir güzelliği olarak görür.*” (Kolcu, 2014, s. 245).

“Olvido” şiirinin altıncı bendinde hatırlama edimi “ayna metaforuyla” gerçekleşmiştir. Bu bentte geçen “*Bir parıltı gibi görünüp kaybolan / Ne istersin benden akşam saatinde? / Nasıl ölümsüzsün aynasında aşkın; / Hatıraların bu uyanma vaktinde*” mısralarıyla hatırlama eylemi biraz da buğulu ve aralıklarla meydana gelmiştir. Süreklilik arz etmeyen bir hatırlamadır. Çünkü hatırlama, bir görünüp kaybolmaktadır. Akşam saatinde gelen bir hatırlama olduğu için “akşam”, bu mısralarda hatırlama metaforu olarak kullanılmıştır. Zaman dilimleri olarak akşam unutmaya, karanlıkta kalan anıları imlerken gündüz hatırlamayı, karanlıkta kalan anıların açığa çıkmasını imlemektedir. “Olvido”nun bu mısralarında ise akşam metaforu farklı olarak “hatırlama” yönüyle kullanılmıştır. Şiir öznesi, akşam olan bu hatırlama edimine, “Ne istersin benden?” şeklinde bir soru sorarak hatırlamanın kendi arzusu dışında gerçekleştiğini ifade eder. Bu bağlamda hatırlamak, yine pasif bir şekilde gerçekleşmiştir. Bu bentte akşam metaforunun yanında “ayna” metaforu da göze çarpar. Ayna metaforu üstadı ve hocası Tanpınar tarafından da çokça ve genellikle su metaforuyla kullanılmıştır. Dıranas da birçok şiirinde ve düz yazısında “ayna” metaforunu kullanmıştır. 5 Haziran 1949 tarihli “Hatırlama” başlıklı yazısında Dıranas ayna için “*Hatırlamanın aynasında akseden döngü... Korkmadan söylemeliyim: İhtiyarlanmanın başlangıcıdır. Kırık dökük, acemi, gene acemi de olsa, şimdiden beni ziyaret etmeye başladılar, yaşadığı zaman görülmemiş, ayırt edilmemiş binlerce şey hafızamın aynasında boy verir oldu.*” (Dıranas, 2000, s. 105-106) ifadelerini kullanır. Şiir öznesi olan Dıranas bu yazısında “ayna metaforunu” doğrudan hafıza-bellekle birlikte kullanmıştır. Ayna sayesinde ihtiyarladığının farkına varmıştır. Ayna metaforunun “yaşlılığı” gösterdiği başka şiiri de “Aynalar” başlıklı şiiridir. “*Gençliğimi kaybettim birtakım odalarda; / Kaybolan gençliğimi aradığım aynalarda / Yalnız taze bir kadın yaşlılığı arıyor; / Yaşlılığım! yaşlılığım! diye yalvarıyor.*” (Dıranas, 2006, s. 106) mısralarıyla Dıranas, ayna metaforuna kaybolan gençliğinin sonu olan yaşlılığı anlatmak için başvurur. “Taze bir kadın” tamlaması Dıranas’ın bu mısrasını, üstatlarından Ahmet Haşim’in “O Belde” başlıklı şiirindeki “*Sana yalnız bir ince taze kadın*” mısrasıyla kardeş bir mısra yapar. Şiirde aynanın yaşlılık imgesi olarak kullanılması Dıranas’ın “Köpük” başlıklı şiirinde de vardır: “*Aynalara bakma, aynalar fenalık; / Denizi, sonsuz olanı düşün artık.*” mısralarında “ayna metaforunun” Dıranas’ta da su-deniz ile birlikte kullanıldığı görülür. Bu şiir, Ahmet Haşim ve Orhan Veli şiiri arasında bir yerde durur gibidir.

Dıranas’ın “Kar” başlıklı şiirinde de “*Buğulandıkça yüzü her aynanın*” mısrası geçer. Buğulu ayna, hatırlama edimini zorlaştırır. Anılar net bir şekilde hatırlanmaz. Aynanın saf, temiz olması gerekir ki

mısranın devamında Dıranas “Beyaz dokusunda bu saf rüyanın” mısrasını kullanır. Beyaz ve saf sözcükleri netliği göstermesi bakımından dikkate değerdir. “Olvido” şiirinde de “Nasıl ölümsüzsün aynasında aşkın” mısrasıyla hatırlama ediminin hiç yok olamayacağını ifade eder. Ayna buğulu da olsa, kırık dökük de olsa aşkın ölümsüzlüğünü hep gösterecek, hatırlatacaktır. Ayna, geçmişi gösteren bir ekran gibi şiir öznesinin anılarda kalan aşkı bir film şeridi gibi gözlerinin önünden geçirir.

“Olvido” şiirinin yedinci ve son bendinde hatırlama ve unutma metaforları “pencere, deniz, su ve duman” imgeleriyle sağlanmıştır. Pencerenin açık olması hatırlamayı, kapalı tutulması da unutmayı ifade eder. Pencere, ev olan hafızanın bir parçasıdır; evin aydınlanmasını sağlamanın yanında dış çevreden gelen olumsuzluklara karşı da evin içini ve içindekilerini korur. Anıların taze kalması, onlara bir şey olmaması hafızanın penceresi sayesinde. “Pencere evin dışarıya açılan ögesidir. Güneş, eve pencereden doğduğu gibi, evin içindeki bir sevgili de pencereden dışarı doğar. Birçok güzel, pencereden sevdiğine kaçmıştır; birçok âşık, pencereden sevdiğine haber ulaşmıştır.” (Narlı, 2014, s. 128-129). Pencere, Batılı şiirde de önemli bir yere sahiptir. Şairlerin sevgilisine yaptığı serenatlar hep pencerenin önünde gerçekleşmiştir. Baudelaire ve Dıranas’ın “Serenad” başlıklı şiirlerinde pencere, bu işlevde kullanılmıştır. Pencere belleğin gönül evi, aşk duygusunun dışarıya yansımaları olarak işlev görmüştür.

Şiirin başlığı her ne kadar “Olvido” yani unutuş manasına gelse de şiir, hatırlama ve unutma tezdadı üzerine kurulmuştur. İlk bentte hatırlama ön planda olurken bu son bentte şiir, unutma eylemiyle sonlandırılmak istenmiştir. Şiir öznesi, “Ey unutuş! kapat artık pencereni, / Çoktan derinliğe çekmiş deniz beni; / Çıkmaz artık sular altından o dünya. / Bir duman yükselir gibidir kederden” (Dıranas, 2006, s. 38) mısralarıyla pencereyi unutma metaforu olarak kullanmıştır. Hafıza-bellek bir odaya benzetilmiş, bu odanın unutma belleği ise kapalı tutulacak olan penceredir. Deniz ve su; hafızanın derinliklerinde, karanlık bölgelerinde kalan unutma alanlarıdır. Şair o en derine inerek geçmişi, anıları hatırlamak ister. Denizin, suyun derin olması; anıların hatırlanmasındaki güçlükleri ifade etmeye yarar. Su ayrıca mitolojide (Lethe ırmağı) unutmanın sembolüdür. “Kar” şiirindeki buğulu aynanın yerini bu şiirde yükselen bir duman almıştır. Buğulu ayna da yükselen duman da hatırlamanın önündeki engellerdir. Hafıza hazinesinin korumaları olan yılanlar, ejderhalardır. Şiir öznesi hatırlamak için, hafıza hazinesine ulaşmak için mücadele eder ve bu engelleri aşar. Ancak derin sular altında hafıza hazinesinde bulunduğu şey, yükselen dumanlar içindeki kederlerdir. Hoş görmediği anılarla karşılaşınca onları unutmak ve onlardan kurtulmak ister. Bu bağlamda şiir öznesi, şiirini bir unutma metaforuyla “Ey unutuş! kurtar bu gamlardan beni.” (Dıranas, 2006, s. 38) diyerek bitirir.

“Olvido”nun bu kapanış bendindeki “Ey unutuş! hitabı “Selam” adlı şiirinde yerini doğrudan doğruya belleğe bırakarak “Ey hafıza! Cömert memenden beni emzir.” şekline dönüşür. “Olvido”da her şeyi unutmak isteyen şiir öznesi, “Selam” adlı şiirinde ise her şeyi hatırlamak arzusundadır. Unutma ve hatırlama şairin ruh haliyle ilgilidir. “Hüzünlüken yaşanan her şeyi unutmak isteyen şair “Selam” şiirinde her şeyi hatırlamak isteyen olumlu bir ruh hali içindedir.” (Atlı, t.y., s. 335)

“Olvido” şiiri, daha başlığıyla bile dikkat çekmiş bir şiirdir. Kendinden sonra bazı düz yazılara da esin kaynağı olmuştur. Latife Tekin’in “Unutma Bahçesi” isimli eseri bunlardan bir tanesidir. Edip Cansever de “Olvido” başlıklı yazısında Dıranas’ın bu şiiri için “Bildiğim tek şey, yaşanmayan bir şiirdir Olvido, Türk şiirinin başyapıtlarından biridir.” (Eroğlu, t.y., s. 73) der. Yazının devamında Edip Cansever, “Olvido şiiri, Dıranas’ın kısa şiirlerinden biridir. Kısa görünmesine karşın uzundur da. Burada bir çelişkiye düştüğümü sanmıyorum. Nedeni şu: Olvido’nun uzunluğu, benzersiz duyarlıklar üreten, doğurgan bir şiir olmasında aranmalıdır. Ustalarının inceliklerini görmezden gelmesek de, kendi öz anıtını aşan bir şiirdir, bence. (Cansever, 2000, s. 60) der. Cansever’in bu düşünceleri Dıranas’ın şiirde biçim-forma ne kadar önem verdiğini gösterir. Şiirini her tanımlayışında belli bir orandan, belli bir dozdan söz eden Dıranas vardır. Şiirin tüm unsurları belli ölçüde şiire dahil edildiğinde ne uzun ne kısa olan Saf Şiir ortaya çıkar. Saf Şiir lirik olduğu için uzun olamaz. Uzun şiir; daha çok destan şiiri, epik şiir olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda Kırıcı da Dıranas şiiri için, “Onun şiiri ruh disiplini, icra mahareti ve tecrübe ister. Bu şiirde; mutlak surette bir nizam, bir oran ve ahenk vardır.” (Kırıcı, 1997, s. 51) der.

Sonuç

Saf Şiir, şiirde mükemmeliyet fikrine önem veren bir şiirdir. Bu anlayıştaki şiirlerde şiir işçiliği ön planda olduğu için şairler; kelime kuyumculuğu yapmış, kafiye peşinde koşmuş, sembolizme bağlılıklarıyla ahenk unsurlarından yararlanarak önemli bir müzikalite yaratmışlardır. Tabiatın bir ruhu olduğuna inandıkları için de sembolizmin yanında parnasizmin göze hitap eden özelliklerini, resim gücünü kullanmışlardır. Ahmet Muhip Dıranas da Cumhuriyet Dönemi'nde Saf Şiire bağlı önemli bir şair olduğundan şiirlerinde mükemmeliyet fikrini ön plana çıkarmış, gözüne uyku girmeden gecelerce bir kafiye peşinde koşmuş, şiirlerinde büyük değişiklikler yapmıştır. Saf Şiire bağlı yazılmış "Olvido" şiiri de böyle bir çalışmanın ürünüdür. Her biri 7 mısradan oluşan 7 bentlik şiirde toplam 49 mısra vardır. Toplam 242 kelimededen oluşan şiirin ilk hali ile son hali arasında 44 kelimedede değişikliğe gidilmiştir. Bu da "Olvido"nun Saf Şiirin önem verdiği mükemmeliyet fikrine uygun yazıldığını gösterir.

Saf Şiir, şiirde mana kapalılığını savunduğu için edebi sanatlardan, bellek metaforlarından bolca yararlanır. Bu bağlamda da "Olvido" şiiri, tümüyle "bellek metaforları" üzerine kurulmuş bir şiirdir. Şiirin başlığı bile İspanyolcadan Türkçeye geçmiş şekliyle "unutuş-unutma" demektir ki bu da onun doğrudan bellek şiiri olduğunu gösterir. Şiirin, bellek metaforlarından "hatırlama-unutma" tezadı üzerine kurulduğu görülür. Hatırlama, mazinin mutlu anlarına gitme, bir yerlere kaçma; Saf Şiire bağlı sembolist ve empresyonist şairlerin de sıkça yaptıkları bir edimdir. Ahmet Muhip Dıranas da "Olvido" şiirinde "birden ve isteyerek" çocukluğundaki mutlu anlara gitmiştir. Ancak anılar bohçası açıldığında içinden sadece mutlu anılar çıkmaz. Anılar bohçasından Lavantaçiçeği kokan kederler de çıkmıştır. Ahmet Muhip Dıranas da karşısına çıkan bu Lavantaçiçeği kokan kederleri bir daha yaşamamak için onları unutmak ister. Bu yönüyle Dıranas, "Olvido" şiirinde hatırlama ile başladığı edimi unutma ile bitirir.

Kaynakça

- Atlı, F. (t.y.). Ahmet Muhip Dıranas'ın Olvido'su. *Kesit Akademi Dergisi*, 6 (25), 328-339.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (1995). *Karanlıklar prensi Baudelaire* (E. Alkan, Çev.) (1.Baskı). Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Cansever, E. (2000). Olvido. içinde *Gül Dönüyor Avucumda*. Adam Yayınları.
- Çetin, Ö. (2011). Büyük Bir şairle elli yıl, Münire Dıranas eşi Ahmet Muhip Dıranas'ı anlatıyor. içinde (ss. 45-68). *Türk Şiirine Adanmış Bir Yürek, Sinoplu Şair; Ahmet Muhip Dıranas*. Sinop: Sinop Belediyesi Kültür Yayınları.
- Çetişli, İ. (2003). *Batı edebiyatında edebî ekımlar*. (5. Baskı). Akçağ.
- Çıkla, S. (2015). *Türk Edebiyatında manzum poetikalar* (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Dıranas, A. M. (2000). *Ahmet Muhip Dıranas yazılar-toplu yazıları* (2. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Dıranas, A. M. (2006). *Şiirler* (10. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Ercilasun, B. (1997). Muhteva bakımından Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirleri. İçinde *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 1* (s. 200-205). Akçağ Yayınları.
- Eroğlu, M. (t.y.). Unutma bahçesi ve "Olvido" çerçevesinden bir bakış: kurtarıcı olarak unutuş. *Edu 7: Yeditepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11(13), 70-81.
- Gür, Â. (2007). *Ahmet Muhip Dıranas hayatı-eserleri-sanatı* (1. Baskı). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Haşim, A. (2005). *Bütün şiirleri piyale / Göl Saatleri Diğer Şiirleri* (8. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Kanık, O. V. (2007). *Bütün şiirleri* (22. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Kaya, A. (2023). *Ahmet Muhip Dıranas'ta saf şiir anlayışı* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Siirt Üniversitesi.

- Kırcı, M. (1997). *Ahmet Muhip Dıranas hayatı, fikirleri, his dünyası* (1. Baskı). Akçağ.
- Kolcu, A. İ. (2014). *Modern Türk şiiri, şiir tahlilleri, modern Türk şiirinin tematik panoraması* (2. Baskı). Salkımsöğüt Yayınları.
- Namlı, T. (2022). *Tabiatın şarkısı, hafızanın şiiri Ahmet Muhip Dıranas* (1. Baskı). Sonçağ Akademi.
- Narlı, M. (2014). *Şiirin evleri odaları. İçinde Şiir ve Mekân* (2. Baskı). Akçağ.
- Okay, O. (2018). *Poetika dersleri* (6. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Oral, H. (2016). *Şiir hikâyeleri* (6. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öz, E. (2011). *Dıranas'la 1962 Yılında içinde Türk şiirine adanmış bir yürek, Sinoplu şair; Ahmet Muhip Dıranas* (ss. 21-44). Sinop: Sinop Belediyesi Kültür Yayınları.
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve bellek, modern Türk şiirinde bellek metaforları* (1. Baskı). Ötüken Yayınları.
- Uyar, T. (2017). *Bir şiirden* (1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Yivli, O. (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın şiiri* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Osmangazi Üniversitesi.

Sonnotlar

¹ Bu bölüm “Ahmet Muhip Dıranas'ta Saf Şiir Anlayışı” başlıklı yüksek lisans tezinden yararlanılarak yazılmıştır.

² Kaya, A. (2023). Ahmet Muhip Dıranas'ta Saf Şiir Anlayışı. Yüksek Lisans Tezi. Siirt: Siirt Üniversitesi.

³ Dıranas, A. M. (1959). *Şiirimizin Dört Ahmedî* (Püsküllüoğlu A. Haz. 1. Bs, s. 58-59). İstanbul: Çevre Yayınları.

⁴ Şiirin yapısal özellikleri için Oktay Yivli'nin tezine bkz. Yivli, O. (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri* [Yüksek Lisans Tezi]. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Enser YILMAZ

Diğer Yazarlar / Other Authors: Abdurrahman KAYA

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazarlar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkilerinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmalarının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazarlar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmişlerdir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazarlar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmişlerdir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

TÜRKÇENİN YABANCI DİL OLARAK ÖĞRETİMİNDE “YUMUŞAK G” (Ğ) ÜNSÜZÜYLE İLGİLİ KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Problems Faced with the “Soft G” Consonant in Teaching Turkish as a Foreign Language and Suggestions for Solutions



Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI

Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Batman, Türkiye. ukalayci@gmail.com



Öğr. Gör. Mehtap DEMİR

İzmir Bakırçay Üniversitesi, Dil Eğitimi Uygulama ve Araştırma Merkezi. İzmir, Türkiye. mehtap.demir@bakircay.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received
13.05.2023

Kabul/Accepted
08.06.2023

Sayfa/ Page
47-57



Öz

Dildeki sesler ve o seslerin alfabedeki karşılıkları dil öğretiminin temel alanlarını doğrudan etkilemektedir. Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi üzerine yapılan çalışmalar Türkiye Türkçesindeki “ğ, ş, ç, ı ve ü” harflerinin yazımında ve bu harfler ile ifade edilen seslerin telaffuzunda zorlandığını göstermektedir. Bunlar Türkçe öğrencilerinin daha önce kullandıkları alfabelerde yer almayan harflerdir. Bu harflerin zorluk derecesi aynı değildir. Bir dil konuşuru bir ya da daha fazla harfin yazımında veya sesletiminde zorlanırken başka bir dil konuşuru başka bir harfin ya da harflerin yazımında veya sesletiminde zorlanabilmektedir. Bununla birlikte Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi sürecinde yumuşak g, öğrenci tarafından yazım ve sesletiminde zorlanılan başlıca harflerden biridir.

Bu çalışmada, yabancılara Türkçe öğretiminde, sesletiminde zorlanılan harf ve sesler üzerine yapılan araştırmalara yer verilecek ve “yumuşak g” sesinin çıkış yerleriyle diğer özellikleri ele alınacaktır. Bunun yanı sıra Batı Türkçesinin tarihi ve çağdaş dönem alfabelerinde yumuşak g harfinin yer alıp almadığı incelenecektir. Çalışmanın son bölümünde yabancılara Türkçe öğretiminde yumuşak g sesletim sorununun çözümüne yönelik öneriler sunulacaktır.

Yumuşak g harfiyle ilgili varlığı tespit edilen bu probleme dikkat çekmek ve çözüm önerileri sunmak amacıyla hazırlanan çalışma, doküman analizi yöntemiyle ele alınmış ve Türkiye Türkçesindeki “yumuşak g” harfiyle sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi, alfabe, yumuşak g, sesletim, yazım.

Abstract

The sounds in the language and their equivalents in the alphabet directly affect the basic areas of language teaching. Studies on teaching Turkish as a foreign language show that there are difficulties in writing the letters “ğ, ş, ç, ı and ü” in Turkey Turkish and in pronouncing the sounds expressed with these letters. These are the letters that are not included in the alphabets that Turkish learners have used before. The difficulty level of these letters is not the same. A speaker of one language may have difficulty in spelling or pronouncing one or more letters, while a speaker of another language may have difficulties in spelling or pronouncing another letter or letters. However, in the process of teaching Turkish as a foreign language, soft g is one of the main letters that learners have difficulty in spelling and pronunciation.

In this study, studies on letters and sounds that are difficult to pronounce in teaching Turkish to foreigners will be addressed and the origins and other features of the "soft g" letter will be discussed. In addition, it will be examined whether the soft letter g is included in the historical and contemporary alphabets of Western Turkish. In the conclusion part of the study, suggestions for the solution of the “soft g” pronunciation problem in teaching Turkish to foreigners will be presented.

The study, which was prepared in order to draw attention to this problem related to the soft g letter and to offer a solutions proposal, was handled with the document analysis method and was limited to the "soft g" letter in Turkey Turkish.

Keywords: Teaching Turkish as a foreign language, alphabet, soft g, pronunciation, writing.

Atf/Citation: Kalaycı, Ü ve Demir, M (2023). Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde “Yumuşak G” (Ğ) Ünsüzüyle İlgili Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 47-57.

Bu çalışma, Batman Üniversitesi tarafından 07-09 Kasım 2022 tarihinde Batman’da düzenlenen Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminin Bugünü ve Yarını Sempozyumu’nda aynı adla sunulan tam metin bildirinin yeniden düzenlenmiş ve genişletilmiş biçimidir.

Giriş

Yabancı dil öğretiminde ilk konulardan biri yazmanın ve okumanın temeli olan alfabledir. Her konuda olduğu gibi alfabe öğretiminde de bazı ilkeler ve dikkat edilmesi gereken hususlar vardır. Öğrencilerin daha önce kullandıkları alfabeler ile Türkçe alfabenin yazıldığı yönün aynı olup olmaması, öğrencilerin kaç alfabe bildikleri gibi bazı hususların yanında, daha önce kullanılan alfabe ile Türkçe alfabedeki harf farklılıkları çok önemlidir. Öğrenciler hakkındaki bu bilgilerden hareketle Türkçe öğrenen kişi, grup ya da grupların ilk defa Türkçe alfabede karşılaştıkları harflerin yazımına ve o harflerle ifade edilen seslerin çıkarılışına daha fazla zaman ayrılarak bu konuda ortaya çıkabilecek sorunlar önlenmeye çalışılır.

Tüm bu gayretlere karşın bazı seslerin telaffuz, yazım ve okunuşu geç öğrenilebilmekte hatta bazı öğrenciler Telaffuz ve yazım sorunlarını halledemediği eğitimlerini tamamlayabilmektedir. Türkiye Türkçesinin öğrenilmesinde ve öğretilmesinde sorun yaşanan ses ve harflerden biri, belki de en çok zorlanılanı yumuşak g'dir.

Yabancı dil olarak Türkçenin öğretimiyle ilgili çalışmalarda ses ve sesin yazıdaki karşılığı olan harfin öğretiminde yaşanan sorunların tespitine yönelik çeşitli çalışmalar yapılmıştır fakat bu sorunun çözümüne yönelik bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Çalışmanın amacı, yumuşak g ile ilgili tespit edilen sorunları ele alarak bu sorunların çözümüne yönelik öneriler sunmaktır. Alanla ilgili kaynakların taranmasına dayanan çalışma, Türkiye Türkçesindeki yumuşak g sesi ve onu yazıda temsil eden harf ile sınırlandırılmıştır.

1. YABANCI DİL OLARAK TÜRKÇENİN ÖĞRETİMİNDE YUMUŞAK G (Ğ) İLE İLGİLİ SORUNLAR ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALAR

1990'larda “Büyük Öğrenci Projesi” ile Türk ülke ve topluluklarından Türkiye'ye öğrenim için gelen öğrencilere Türkiye Türkçesi aktif şekilde yabancı dil olarak öğretilmeye başlanmıştır. O tarihten bu yana, konuyla ilgili ortaya çıkan sorunlar üzerine yapılan çalışmaların sayısı da artmıştır. “Yumuşak g” ünsüzünün öğretimiyle ilgili yaşanan sorunları ele alan çalışmalar ve o çalışmalarda dile getirilen görüşler şu şekildedir:

Mısır'da Türkçe öğrenenlerin yaptığı hataları araştıran bir çalışmada, yumuşak g sesinin Arapçada olmaması nedeniyle bazı öğrencilerin temel dil becerilerinde bu sesi “öğle>öyle, öğün>öyün, düğün>düyün, düğme >düyme, değer>deyer, eğer>eyer, meğer> meyer, değil>deyil” sözcüklerinde görüldüğü gibi “y” olarak kullandığı tespit edilmiştir (Özdemir ve Yazıcı, 2017, s. 67).

Kazakistanlıların Türkçeyi öğrenirken yaptıkları hataları ele alan bir çalışmada, Kazak Türkçesinde bulunmayan “c ve ğ” harflerinin yazım ve telaffuzunda zorluklar yaşanması nedeniyle bu seslerin öğretiminde gereken önemin verilmesi, öğrencilerin alfabeyi öğrendiğinden emin olunmadan diğer konulara geçilmemesi önerilmiştir (Kumsar ve Kaplankıran, 2016, s. 85).

Ana dili Türkçe olmayan öğrencilere Türkçe öğretimiyle ilgili hazırlanan bir çalışmada görüşme yapılan öğretmenlerden biri, Suriyeli öğrencilerin “a-e, ı-i ve yumuşak g” harflerini karıştırdıklarını dile getirmiştir (Çelik Yıldız, 2019, s. 69). Suriyeli öğrencilerin A1 düzeyinde konuşurken ve yazarken “ğ” harfi yerine “k-g-y” harflerini kullandığı tespit edilmiştir (Kaya, 2019, s. 89).

Zhejiang Uluslararası Çalışmalar Üniversitesi Türkçe Bölümü birinci sınıfında öğrenim gören on öğrenci üzerinde, dinledikleri sesleri ne derece doğru anladıklarını ve tanıdıklarını tespit etmek amacıyla yapılan çalışmada öğrencilere hangi seslerde zorlandıkları sorulmuştur. En fazla zorlanılan ses olarak beş kişi “l”, beş kişi “r” ve dört kişi de “yumuşak g” cevabını vermiştir (Işık ve Işık, 2020, s. 6).

Ana dili Boşnakça olanların Türkçe öğrenirken “ğ, ı, ö, ü” seslerinin telaffuzunda ve yazımında zorlandıkları tespit edilmiştir (Arslan ve Klicic, 2015, s. 180). Boşnak öğrencilerin Türkçe okuma hataları üzerine yapılan bir çalışmada “kötümserliğimizden” sözcüğündeki -ği hecesinin yutulduğu tespit edilmiştir. Hecenin yutulması, öğrencilerin yumuşak g sesini çıkartamaması ve sözcüğün çok heceli olmasına bağlanmıştır (Kara, 2013, s. 946).

İran’da Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenler üzerine yapılan bir çalışmada öğrenciler İran alfabesinde bulunmayan “yumuşak g” sesini “ağaç, yağmur, gideceğim” sözcüklerinde olduğu gibi genellikle “g” şeklinde telaffuz etmiştir (Başar, 2019, s. 110-111).

Türkçe öğrenen Moğol öğrenciler, yumuşak g yerine “görenekin, piknike” sözcüklerinde olduğu gibi “k”, “istediğim, seçeceğiz” sözcüklerinde olduğu gibi “g” ve “yapacayım, gideceyim” sözcüklerinde olduğu gibi “y” harfini yazmışlardır (Albayrak, 2010, s. 48-53).

Atatürk Üniversitesinde öğrenim gören on beş Kırgız öğrencinin Türkçe ve Türkiye’ye yönelik görüşleri üzerine yapılan bir çalışmada on bir öğrenci Türkçe öğrenmenin kolay olduğunu ifade etmiştir. “Türkçenin hangi özelliği size zor gelmektedir?” sorusuna diğer dört öğrencinin söyledikleri zorluklar arasında “yumuşak g ve k” harflerinin yazımı da vardır (Alyılmaz, Biçer ve Çoban, 2015, s. 335).

Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin yazma başarılarının ve hatalarının incelendiği bir çalışmada alfabeyle ilgili yapılan yanlışlar başlığı altında hangi harfin hangi harfle karıştırıldığı ayrı ayrı ele alınmıştır. Çalışmada yumuşak g yerine y, y yerine de yumuşak g yazılarak yapılan yanlışlıklara da değinilmiştir. Cümle içerisinde sözcüklerin yanlış yazımları “sevdiğim > sevdiyim, eğleniriz > eyleniriz, büyüyüp > büyüğüp, gerçekleştireceğim > gerçekleştireceyim, eğleniyorum > eyleniyorum, eğlenceli > eylenceli, büyüyünce > büyüğünce, değil > deyil, iğne > iyne...” (Aktaş, 2021, s. 121-122) örneklerinde görüldüğü gibidir.

Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin sınıf içi kaygı durumlarının değerlendirildiği bir çalışmada Türkiye Türkçesi alfabesindeki “ğ, ö, ü, ı” gibi harflerin yazımının, okunmasının ve o harflerin karşıladığı seslerin telaffuzunun zorlanılan konuların başında geldiği vurgulanmıştır. Bu zorlanmaların öğrencinin kaygı düzeyini artıran bir faktör olduğu ifade edilmiştir (Aktaş B. , 2018, s. 18).

Farklı ülkelerden Türkiye’ye gelen ve Türkçe öğrenen yabancı uyruklu öğrencilerin alfabe farklılıklarının yabancılara Türkçe öğretimindeki etkisini tespit etmek üzere yapılan bir çalışmada “alfabede yer alan harfleri seslendirmede sorun yaşadığını ifade eden öğrencilerin 28’i (% 70) sesli harflerin (a, e, ı, i, u, ü, o, ö) telaffuzunda, 12’si (% 30) ise çeşitli sessiz harflerin (ç, ğ, h, y, p, ş) telaffuzunda zorlandıklarını belirtmiştir.” (Çiftçi ve Demirci, 2019, s. 106). Arap alfabesi kullananların özellikle Arap alfabesinde bulunmayan “ç, ğ, j, p, v” gibi seslerle ilgili çeşitli sorunlar yaşadığı, Kiril alfabesini kullanan yabancı uyruklu öğrencilerin “b, c, ç, ğ, p, v, r, y, ş vb.” sessiz harflerin yazımında zorlandıkları, İngilizce üzerinden Latin alfabesini kullanan öğrencilerin Türkçede olup İngiliz alfabesinde olmayan “ç, ğ ve ş”nin yazımında sorunlar yaşadıkları tespit edilmiştir (Çiftçi ve Demirci, 2019, s. 108, 112, 115).

Atatürk Üniversitesi DİLMER’de, Gaziantep Üniversitesi TÖMER’de ve Fırat Üniversitesi FÜDEM’de Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenler üzerine yapılan araştırmanın çalışma grubunu oluşturan ve ana dillerine göre sınıflandırılan 45 öğrenciye, öğrenirken zorlandıkları ünlü ve ünsüzler sorulmuştur. Ünsüzler içerisinde Araplar “c, ğ, h, y”; Afganlar “ş, ç, ğ”; Farslar “ğ, h”; Somalililer “c, ç, ğ, l”; Nijeryalılar “ğ” şeklinde cevap vermiştir. Diğer gruplardakiler, seslendirmede ve yazmada zorlandıkları bir ünsüz olmadığını belirtmişlerdir (Şengül, 2014, s. 335).

Yabancılara Türkçe öğretiminde karşılaşılan sorunlarla ilgili yapılan bir başka çalışmada da şu ifadelere yer verilmiştir: “Seslerin telaffuzundaki zorluk hedef kitlenin diline göre değişmekle birlikte ğ, ş, ç, ı ve ü gibi sesler yabancılara seslendirmekte zorlandığı öğelerin başında gelmektedir.” (Er, Biçer ve Bozkırlı, 2012, s. 63).

Ankara, Gazi ve Ege Üniversitesine bağlı TÖMER öğrencilerinden rastgele seçilen yüz kişinin örneklemini oluşturduğu çalışmada yüzde otuz üçünün konuşma sorunları yaşadığı tespit edilmiştir. Bu sorunun “ğ, o, u ve ı” seslerinin çıkarılmasında yaşanan zorluklar olduğu ve bunun da telaffuzun ötesinde kelime hazinesinden kaynaklanan bir durum olarak değerlendirmek gerektiği dile getirilmiştir (Açık, 2008, s. 6).

Yurt dışında Türkçe öğreten kişilerle yapılan bir çalışmada, konuşma eğitiminde karşılaşılan sorunlar başlığı altında “Kendi dillerinde olmayan seslerin seslendirilmesi zorluğu (özellikle g, ğ, ı, i, u, ü, o, ö,

p sesleri)” çalışmaya katılan öğretmenlerin %83’ü tarafından sorun olarak görülmüştür (Altunkaya, 2021, s. 10).

Değişik dil ailelerinden Türkiye’ye eğitimlerinin belirli bir dönemini tamamlamak üzere gelen Erasmus öğrencilerinin, Türkçe konuşurken ses birimlerinde yaşadıkları problemler üzerine yapılan bir çalışmada Türkçedeki “ö, ü, ğ, ı” seslerini doğru ve anlaşılır bir şekilde sesletemediği ifade edilmiştir. Öğrenciler yumuşak g ses birimini “ø, c, g, j, y” değişkenlerine çevirmişlerdir (Tüm, 2014, s. 256, 258). Harfle ilgili diğer tespitler şu şekildedir:

“Öğrenciler özellikle /ğ/ harfinin kendi dillerinde ya da öğrendikleri diğer yabancı dillerde olmamasından dolayı /yumuşak g/ üzerindeki işareti önce algılayamadıklarını ve bu yüzden de kendi dillerindeki gibi seslettiklerini ifade etmişlerdir. Öğrenciler daha sonraki öğrenme sürecinde de /ğ/ harfinden önceki ya da sonraki hangi sesin uzatılması gerektiği konusunda tereddüt etmişler ve bu nedenle /ğ/ harfi Türkçede en son öğrenilebilen harflerden birisi olmuştur.” (Tüm, 2014, s. 262).

Yukarıda konuyla ilgili yer verilen ilgili on sekiz çalışmanın ortak noktası, yumuşak g sesinin seslendirilmesinde, okunmasında ve yazımında sorunlar yaşandığı yönündedir. Belki de bu sesin ve harfin özelliklerinden kaynaklanan sorunlar vardır.

2. TARİHİ SÜREÇTE YUMUŞAK G (Ğ)

Türkçe konuşurları tarih boyunca birçok alfabe kullanmışlardır. Yumuşak g sesi Türkiye Türkçesinin tarihî dönemlerinin alfabelerinde ayrıca günümüz Batı Türkçesinin diğer kolları olan Azerbaycan, Türkmen ve Gagavuz Türkçesi alfabelerinde sorgulanmıştır. Harfin ne zaman ve nasıl bir ihtiyaçtan çıktığı Batı Türkçesinin hangi dönem ve lehçelerinde bulunduğu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Orhun Türkçesinde çağdaş Türkiye Türkçesindeki “c, f, ğ, h, j, v” harfleri bulunmamaktadır (Ata, 2018, s. 79).

Uygur Türkçesi için Uygur, Soğd ve Mani alfabeleri kullanılmıştır. Bunlarda yumuşak g bulunmamaktadır (Gabain, 1995, s. 10).

Karahanlı Türkçesinde “yumuşak g” yoktur. Arapça “gayın” harfi “ğ” şekliyle art damak ünsüzü olarak alfabede bulunmaktadır. Karahanlı döneminde bu sesle ilgili olarak bazı sözcüklerde “g/ğ>w” değişimi görülmektedir: kogurmaç>kawurmaç ‘kavrulmuş buğday’, koğışa>kowşa-> ‘koğuş ağacı dalı ile cilalamak’ (Hacıeminoğlu, 1996, s. 4-7).

Eski Anadolu Türkçesi döneminde de yumuşak g yoktur. Gayn harfi (ğ) ve kef harfi (g) bulunmaktadır (Öztürk, 2017, s. 12). Çalışmada sözcük sonundaki bu seslerin bu dönemde düştüğü de dile getirilmektedir. Ara safhaları tespit edilememekle birlikte sondaki bu harflerin düşmesi “başlığ>başlığ>başlıw>başlıw>başlı” şeklinde sözcüklerin son ünlüsünde yuvarlaklaşmaya neden olmuştur, denilmektedir: Sözcük sonundaki ğ ve g’nin düştüğü ve yuvarlaklaşmanın olmadığı “acığ>acı” gibi örnekler de vardır (Öztürk, 2017, s. 46).

Osmanlı Türkçesinde yumuşak g yoktur. Gayın harfi, günümüzde yumuşak g ile ifade edilen bazı sözcüklerin yerine kullanılmaktadır (Ergin, 1995, s. 5).

Batı Türkçesi ya da diğer bir deyişle Oğuz Türkçesinin günümüz alfabelerine bakıldığında Gagavuz ve Türkmenistan Türkçesi alfabelerinde yumuşak g’nin bulunmadığı görülmektedir (Ercilasun, 1996). Gagavuzlar birkaç farklı Latin alfabesi kullanmışlar ama bunların hiç birinde yumuşak g’ye yer vermemişlerdir (Şirin, 2003, s. 250). Türkmenistan’ın Latin kökenli alfabesinde yumuşak g bulunmadığından Türkiye Türkçesinde iç seste yumuşak g kullanılan sözcükler Türkmenistan Türkçesinde “v” olarak yazılmaktadır: böğür>bövür, tuğlu>duvlu, düğme>düvme, düğüm>düvün, göğüs>gövüs (Buran ve Alkaya, 2018, s. 106).

Azerbaycan Türkçesindeki yumuşak g Türkiye Türkçesindekinden farklıdır. Azerbaycan Türkçesinde yumuşak g’nin “art damak, boğaz” şeklinde açıklanan tek çıkış yeri vardır (Yalçın, 2021, s. 77). Bu yumuşak g, sözcük ortasında ve tek hecelilerde sözcük sonunda bulunabilmektedir. Çıkış yeri de göstermektedir ki “kalın ünlülerle” aynı hecede kullanılmaktadır. Türkiye Türkçesinde yumuşak g sesinin ikinci çıkak yeri olan “dil-diş” çıkışı Azerbaycan Türkçesinde yoktur. İnce ünlüler yanındaki

yumuşak g, Azerbaycan Türkçesinde hem yazıda hem seslendirmede “y” olmaktadır. Bu ses değişim g>(ğ)>y başlığı altında şu örneklerle gösterilmiştir: déyil, öyren-, böyrek, düyün, düyme, eyir-, döy- (Yağın, 2021, s. 147). Buradan da anlaşılmaktadır ki Batı Türkçesinin sadece Türkiye Türkçesi kolunda “dil-diş” çıkaklı yumuşak g bulunmaktadır. O hâlde neden Türkiye Türkçesinde ön çıkaklı yumuşak g bulunmaktadır?

1860’larda Osmanlıda başlayan alfabe tartışmalarına, eğitimciler, yazarlar, şairler, dil uzmanları ve siyasetçiler başta olmak üzere toplumun farklı kesimleri katılmış; kimi islah etmeyi kimi de değiştirmeyi savunmuştur. Bu süreç 1928’de tamamlanmıştır. Hatta alfabe öğretmek için kurulan Millet Mektepleri de 1935’e kadar bu işle uğraşmıştır (Tongul, 2004). Okumayı ve yazmayı kolaylaştırmak, aynı zamanda Latin alfabesine geçen Azerbaycan Türkleri ile bağı koparmamak gibi amaçlarla yapılan bu çalışmada yumuşak g’nin durumu nedir?

Türkiye Türkçesi Latin alfabesi çalışmaları yapılırken Hidayet İsmail’in projesinde, İ. Necmi Dilmen’in projesinde ve Dil Encümeninin ilk hazırladığı taslakta yumuşak g harfi yoktur (Şirin, 2003, s. 456-460). 1 Kasım 1928’de Türkiye Türkçesinde kullanılmak üzere kabul edilen Latin alfabesinin ç, ğ, ı, ö, ş, ü harfleri Türkçeye özgü olarak alfabede yer almıştır. Yumuşak g harfi de böylece Türkçe için kullanılan bir alfabede yer almıştır. Öyle anlaşılıyor ki yumuşak g harfi son anda alfabeye girmiştir.

Jean Deny, 1925’te hazırladığı ses bilgisiyile ilgili kitabında g ünsüzünün kendinden önce ünlü bulunduğu “y” ünsüzüne dönüştüğünü “eger>eyer, begenmek>beyenmek, egmek>eymek, beg>bey” gibi çok sayıda örnekle göstermiştir. Bahsi geçen ünsüzün “gerçek” sözcüğünde olduğu gibi sözcük başında ve “gölge” sözcüğünde olduğu gibi bir ünsüzden sonra geldiğinde “g” şeklinde okunduğunu ifade etmiştir (Deny, 2012, s. 47-49). Bu çalışmada yer alan örneklerden de anlaşılmaktadır ki g harfi yumuşak g’ye değil y harfine dönüşmektedir.

Yumuşak g ünsüzü alfabede önüne bir sıfat getirilerek adlandırılan tek harftir. Hiçbir sözcük bu harf ile başlamamaktadır. İki farklı çıkacağı vardır. Yumuşak g alfabeye girmiş fakat yumuşak g sesinin var olup olmadığı da tartışmalara neden olmuştur.

3. YUMUŞAK G (Ğ) SESİYLE İLGİLİ TARTIŞMALAR

Karaağaç, seslerin çıkarılışında kişisel farklılıkların rol oynadığı bu farklılıkların da kısmen ses organlarının gelişme derecesine bağlı olmakla beraber büyük ölçüde çocukluk döneminde anlamlı sözler öğrenilirken çocuğa verilebilen yardıma dayandığını ifade etmiştir. Seslerin çıkarılışında harflerin sesli ve sessiz oluşu da rol oynamaktadır. Bazı seslerin çıkarılışı kolayken bazı seslerin doğası gereği çıkarılışı zordur. Çıkarılması zor olan seslerin başında ğ, g, z, v, d ve s gelmektedir (Karaağaç, 2013, s. 92).

Özkan, ön damak çıkaklı yumuşak g için şu değerlendirmeleri yapmıştır: “Türkçede ön ses olarak hiç bulunmaz ancak iç ses olarak bulunur. Pek çok kelimedede /ğ/’nin sızıcılığının giderek eriyip /y/ ve /v/ sesine dönüştüğü görülür: döğ->döv-, koğ->kov-, oğ->ov-, öğün>övün, iğne>iyne, koğuk>kovuk, öğle>öyle (vakit), söğ->söv- gibi.” (Özkan, 2001, s. 99).

DeneySEL ses bilimi uzmanları, yumuşak g sesinin birçok sözcüğün söylenişinde çıkarılmadığını ve bu sesin kendinden önceki ünlünün uzamasına neden olduğunu ifade etmişlerdir. Aksan, onların aksine “koğuş” kelimesinde olduğu gibi bu sesin çıkarıldığı görüşünü dile getirmiştir (Aksan, 2020, s. 34). Dikkat edilirse Aksan’ın varlığını savunduğu kalın ünlülerin yanında bulunan art çıkaklı yumuşak g sesidir. Bu çalışmada art çıkaklı yumuşak g ile ön çıkaklı yumuşak g ayrılmıştır. Çalışma ön çıkaklı yumuşak g’nin varlığını sorgulamaktadır.

Yumuşak g sesinin sözcüklerde eridiği görüşünü öne sürenlerden biri de Banguoğlu’dur: “ğ harfi çok yerde sesteş değerini kaybetmiş, erimiş veya yalnız kendisinden önceki sesliyi uzatmaya yarar olmuş bir ses temsil etmektedir: yağ>yaa, çiğ>çii, sığır>sır, değirmen>deirmen ağlamak, doğru, olduğu, sevdiğim, alacağı gibi” (Banguoğlu, 1986, s. 8). Banguoğlu, verdiği örnekler içerisinde “değirmen” sözcüğündeki yumuşak g sesinin eridiğini ve sözcüğün “deirmen” şeklinde söylendiğini yazsa da bu bilgi tartışmaya açıktır. Sözcüğün “deyirmen” şeklindeki telaffuzunun daha yaygın olduğu düşünülmektedir.

Banguoğlu yine “k, g ve ğ” seslerinin dil sırtının arka yanı ile art damak arasındaki bir boğumlanma noktasından çıktığını, bunlara art damak sesteşleri dendiğini; g, ğ ve y seslerinin ise dil sırtının ön tarafı ile ön damak arasında meydana gelen bir boğumlanma noktasından çıktığını bunlara da ön damak sesteşleri adının verildiğini dile getirmiştir (Banguoğlu, 1986, s. 21).

Coşkun, yumuşak g'nin kendinden önceki ünlüyü uzatma özelliği nedeniyle Türkçeye sekiz uzun ünlü kazandırdığını ve bunun Türkçe için zenginlik olduğunu ileri sürmüştür (Coşkun, 1999, s. 43-44).

Böler, ünlü uzaması başlığı altında erime, ünlü kaynaşması ve büzülme gibi nedenlerle ikincil ünlü uzaması meydana geldiğini ifade etmiştir. Erime ile ilgili verilen örnekler içerisinde doğru > dōru, iğde > ide, sağlık > sâlık, oğlum > ōlum gibi sözcükler; büzülmeyle ilgili örnekler arasında kurbağa > kurbâ, aşığı > aşışâ, yoğurt > yört gibi sözcükler yer almıştır (Böler, 2020, s. 148-149).

G, ğ, k ünsüzleri damak ünsüzleri olup her birinin iki boğumlanma noktası vardır. Birinci boğumlanma yeri “gurbet, doğru, oku” sözcüklerinde olduğu gibi büyük dilin kökü ile art damak arasındadır. İkinci boğumlanma noktası ise “göl, güğüm, eğiş” sözcüklerinde olduğu gibi büyük dilin ön bölümü ile ön damak arasındadır (Ediskun, 1999, s. 72). Ediskun, Batı Türkçesinde başlıca ses değişimleri başlığı altında g-ğ>y değişiminin beg>bey, egdi>eğdi, degül>değil gibi az sayıda sözcükte görüldüğünü ifade etmiştir. Yine ğ>v değişiminin güğercin>güvercin, tağuk>tavuk, kılağuz>kılavuz, koğan>kovan, döğen>döven gibi çok sayıda sözcükte görüldüğü dile getirmiştir (Ediskun, 1999, s. 77).

Yumuşak g ile ilgili farklı bir görüş de Eker tarafından dillendirilmiştir. Eker, yumuşak g'nin ñ ve x'le birlikte ön ve art ünlülerle kullanılan alt ses birimleri olduğunu, yumuşak g'nin yarı ünlü olduğu ve kendisinden önceki ünlünün uzamasına neden olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca yazıda gösterilen yumuşak g'nin söylenmediği savının yaygınlığından bahsederek bu sorunun çözümünün laboratuvar ortamındaki incelemelerle netleşeceğini ifade etmiştir (Eker, 2019, s. 208).

Sözcüklerdeki yumuşak g'nin v şeklini alması bazı araştırmacılar tarafından iki şekilde açıklanmaktadır. Birincisi “öğmek>övmek, döğmek>dövmek, güğercin>güvercin, güyegü>güveyi” sözcüklerinde görülen g, ğ(y)>v değişimidir. İkincisi ise birincide olduğu gibi yuvarlaklaşmanın etkisiyle “koğmak>kovmak, oğmak>ovmak, kılağuz>kılavuz” sözcüklerinde de görülen ğ>v değişimidir. İkincisi, kalın ünlülerin yanındaki ğ sesinde meydana gelen değişikliklerdir (Ergin, 2009, s. 88).

Akustik analitik yöntemle de yumuşak g sesi sorgulanmıştır. Sorgulanan 127 sözcükte yumuşak g'ye ait herhangi bir görsel ya da niceliksel ize rastlanmadığı ve yumuşak g'nin yanındaki sestem ayrılmasının mümkün olmadığı sonucuna varılmıştır. Yumuşak g'nin “ünlü+ğ+ünsüz” ve “ünsüz+ünlü+ğ+ø” yapısı içerisinde kendinden önceki ünlüyü uzatma işlevi gördüğü, “ünlü+ğ+ünlü” yapısında ünlüyü uzattığı varsayılsa da iki ünlüyü birbirine ulaması şeklinde yorumlanabileceği dile getirilmiştir (Davutoğlu, 2011, s. 16).

“Bunun yanı sıra ğ, birçok sözcükte uzatma, bağlama işlevinin dışında bir etki yaratmaktadır. ‘Eğitim, eğer, değişim, eğilim, seğirme’ gibi sözcüklerde iki e veya ‘e-i’ arasında kalan ğ, kendinden önceki i’yi uzatmamakta, yerini artikülasyon bakımından i ile çok yakın özellikler taşıyan y sesine bırakabilmektedir. Bu tür sözcükleri y ile telaffuz etmeyen kişilerde ise, ‘e-i’, ‘e-e’, ‘e-i’ ünlülerinin yine birbirine ulandığı/bağlandığı görülecek, ğ'nin kendinden önceki ünlüye bir uzatma etkisi yapmadığı gözlenebilecektir.” (Davutoğlu, 2011, s. 16).

Tüm bu çalışmalar göstermektedir ki ön çıkaklı yumuşak g sesi, genel itibarıyla y sesine dönüşmüş şeklidir.

4. YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİMİNDE YUMUŞAK G (Ğ)

Yabancılar için hazırlanan Türkçe öğretimi ders kitaplarında yumuşak g, harflerin öğretimi dışında ünsüz yumuşaması ve ses olayları konularında da yer almaktadır.

Türkçe Yedi İklim A1 Ders Kitabı'nda harfler öğretilirken “ğ (yumuşak g) şeklinde yazılmış ve boğa fotoğrafı altında “boğa, öğrenci ve yağmur” sözcüklerine yer verilmiştir. Ünsüz yumuşamasının anlatıldığı sayfada ise “çiçek>çiçeği” sözcüğündeki ses değişimine yer verilmiştir (Gültekin ve diğ., 2015, s. 13, 50).

Yeni Hitit Yabancılar için Türkçe A1 Ders Kitabı'nın ilk konusu alfabedir. Bu bölümde CD' den dinlenen harfler tekrar edilmektedir. Kitabın sonunda Dil Bilgisi Desteği başlığı altında ünsüz yumuşaması olayına kısaca yer verilmiş ve “ayakım” sözcüğünün “ayağım” şeklinde yazılması gerektiği örnek olarak gösterilmiştir (TÖMER, 2014, s. 6, 178).

İstanbul Yabancılar İçin Türkçe Ders Kitabı'nda harfler öğretilirken “Ğ: ağaç” örneğine ve harflerle ilgili çeşitli etkinliklere yer verilmiştir. Dinleyip yazalım etkinliğinde yumuşak g harfine yer verilmemiştir. Ünsüz yumuşaması notu altında da “ağaç+a>ağaca” örneği verilmiştir (Bölükbaş ve diğ., 2014, s. 12, 13, 44).

Yabancılar için hazırlanan Türkçe öğretimi kitaplarında genel olarak harfler kısmında, ünsüz yumuşaması kısmında, bazılarında dinleme etkinliğinde ve bazılarında ise dil bilgisi kısmında kısa açıklamalar ve örnekler yer almaktadır. Yabancı dil olarak Türkçenin öğretiminde yumuşak g'nin öğretimini kolaylaştıracak bir çalışmaya kaynaklarda rastlanmamıştır.

Sonuç

1. Yabancılar Türkçe öğretiminde en çok zorlanılan harfler diğer alfabelerde pek bulunmayan “ğ, ş, ç, ı ve ü” harfleridir. Çalışmanın konusu olan “yumuşak g” *yanlış olarak* “k, g, y” şekillerinde yazılabilmekte ve “ø, c, g, j ve y” şekillerinde telaffuz edilebilmektedir.

2. Türkçe okunduğu gibi yazılan ve yazıldığı gibi okunan bir dildir. Okunuşu ve yazılışı farklı olan dillere nazaran bu özelliği nedeniyle Türkçe daha kolay ve daha kısa sürede okunup yazılabilmektedir. Yumuşak g'de yaşanan problemlerden biri yazıldığı gibi okunmamasıdır. Diğer harfler gibi bir adı olmayan, bir kelime ile nitelendirilerek adlandırılan yumuşak g, sözcüklerin başında da yer almamaktadır. Okunuşuyla ilgili de birinci madde de ifade edildiği gibi bu harf Türkçenin genel ilkelerinin dışına çıkmıştır. Yapılması gereken bu ses ve harfi Türkçenin genel ilkeleri içine çekmektir. Böylece seslendirilmesi de yazımı da okunması da kolaylaşacaktır. “En iyi imla, hiç şüphesiz ki en kolay olan imladır.” (Özkan, 2001, s. 54).

3. Osmanlı Türkçesinin son dönemlerinde ve Türkiye Türkçesinde g seslerinin sesletiminde değişim olmuştur. Bu değişimlerden biri yumuşak g olarak adlandırılmıştır. Ergin, yumuşak g'nin günümüzde y'den ibaret olduğunu yumuşak g ile yazılması ise menşeyini hatırlatmak için başvurulan bir yazım olayı olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca bu değişimi gösteren beg>bey, tüg>tüy gibi sözcüklerde de bu yazım olayının gözetilmediğini ifade etmiştir (Ergin, 2009, s. 86).

4. Bir dilde söyleyiş de yazım da durağan değildir. Bununla birlikte söyleyişin yazıdan daha hızlı değiştiği de bir gerçektir. Yumuşak g için düşünüldüğünde söyleniş değişen bu harf yumuşak g olarak yazılmaya devam edilmeli mi? “Aslında göreneğe uyan yazılışı ayrıntılı kurallar ve ister istemez az çok îndi kılavuzlarla doldurmak mümkün değildir. Yeni Türkçenin bugün için henüz söyleyişe yakın yazısında da bazı farklı kullanışlar olacak ve belki kural değişiklikleri de yapılacaktır.” (Banguoğlu, 1986, s. 9). Banguoğlu'nun dile getirdiği bu görüşten hareketle Türkçe için bir tercih yapılmalı, bir karar verilmelidir.

5. Yumuşak g ünsüzünün fonetik analizini yapan araştırmacılar, çalışmalarında şu görüşe de yer vermişlerdir: “Yazı diliyle ilgili olarak ise, bu sesin hiç çıkmadığı noktalarda yazıda gösterilmemesi gibi bir durumdan bahsedilemez. Ancak herkes tarafından /y/ veya /v/ olarak sesletilen /ğ/'lerin söylendiği gibi yazılması düşünülebilir.” (Kılıç ve Erdem, 2008, s. 2825). Aslında daha önce yumuşak g olan bazı sözcüklerde “Türk öğün çalış güven!” ifadesindeki “öğün” sözcüğünde de görüldüğü gibi yumuşak g, v harfine evrilmiştir.

6. Yumuşak g'nin bu hâli yazımda ve telaffuzda karışıklıklara neden olmaktadır. Değil sözcüğü yedi farklı şekilde telaffuz edilmektedir: değil, deel, deil, diğil, deyil, diyil, diil (Yaman, 2013, s. 72). Bunun temel nedeni yumuşak g'nin y olarak söylenmesi, düşürülmesi, önünde ve ardındaki ünlülerin değiştirilmesidir. Benzeri durumların başka sözcüklerde de olduğu bilinmektedir ve bunun artacağı da olasıdır.

7. Yumuşak g sesi alfabede bulunduğu sürece bunun yabancılara öğretiminde zorlanılacağı araştırmalarla tespit edilmiştir. Öğreticilerin bu durumun bilincinde olarak ses ve harfle ilgili bir düzenleme yapılmadığı müddetçe bu harf ve sesin öğretimine özel önem göstermesi gerekmektedir. Ayrıca ders materyalleri, yumuşak g ünsüzünün doğası gereği öğretimindeki güçlükler dikkate alınarak hazırlanmalı hatta ders materyallerinde bu ses ve harfe kısa bir bölüm ayrılmalıdır.

8. Ön damak yumuşak g’si ve art damak yumuşak g’si ayrı ayrı değerlendirilmelidir. Ön damak yumuşak g’si bazı kaynaklarda erimiş bir ses olarak görülüp kendinden önceki ünlüyü uzatma işlevi gördüğü söylense de aslında daha çok y olarak telaffuz edilmektedir. Dolayısıyla ön damak yumuşak g’si “y” olarak söylendiğinde art damak yumuşak g’si -ği şeklinde kalın bir g olarak kalacaktır.

9. Yazıldığı gibi okunması Türkçenin öğretimini kolaylaştıran bir özelliktir. Zaman zaman dilin bu özelliğini dikkate almayan müdahaleler ya da dilin doğal gelişimi, yazım ile söyleyiş arasında farklılıklara neden olmaktadır. Bu durum Türkçenin öğretimini zorlaştıran bir özellik olarak öğretici ve öğrencilerin karşısında durmaktadır. Bunların tespit edilerek çözümlenmesi Türkçenin kolay öğretilbilir yönünü güçlendirecektir.

Ele alınan ön çıkaklı yumuşak g, Azerbaycan Türkçesinde “y” olarak yazılıp okunmaktadır. Bu yazımın örnek alınması sorunu çözecek bir çıkış noktası olacaktır. Aynı zamanda bu değişiklik Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi arasındaki bir yazım farklılığını da ortadan kaldıracaktır: Azerbaycan Türkçesindeki yazım şu şekilde örneklendirilebilir:

“Oyunların təşkili və keçirilməsi Düşənbə şəhərinin İcra Hakimiyyətinin, Müstəqil Dövlətlər **Birliyinin** İcraiyə Komitəsinin, həmçinin Dövlətlərin Parlamentlararası Assambleyasının **dəstəyi** ilə, Tacikistan Respublikasının Mədəniyyət **Nəzirliyi**, Müstəqil Dövlətlər **Birliyinin** üzvləri və Beynəlxalq Delfi Komitəsinin Tacikistan Respublikasındakı müşahidəçiləri tərəfindən gerçəkləşir.” (Azərtac, 2022).

10. Ön çıkaklı yumuşak g, y şeklinde yazıldığında sözcüklerin kökü seçilememesi gibi bir düşünce akla gelebilir. Türkçenin ilk metinlerinde yumuşak g yoktur dolayısıyla son yüz yıllık bir uygulamada görülen imla zorluğu giderilmiş olur. Kaldı ki art damak yumuşak g’si yine alfabede ve yazımda yerini koruyacaktır. “Beg>bey” olduğunda ya da “öğün> övün” olduğunda bir sorun yaşanmamıştır. Tüm bu hususlar dikkate alınarak “öğrenci>öyrenci, değirmen>deyirmen, bildiğin>bildiğin” şeklinde yazılıp okunduğunda da bir sorun olmayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Açık, F. (2008). Türkiye’de yabancılara Türkçe öğretilirken karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri. *1. Uluslararası Türkçe Eğitimi ve Öğretimi Sempozyumu*, Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti.
- Aksan, D. (2020). *Her yönüyle dil*. (7. Baskı, C. 2). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aktaş, B. (2018). *Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin sınıf içi kaygı durumlarının değerlendirilmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Aktaş, H. (2021). *Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenen öğrencilerin yazma başarılarının ve hatalarının farklı değişkenler açısından incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi.
- Albayrak, F. (2010). *Türkçe öğrenen Moğol öğrencilerin yazılı anlatım yanlışlarının dil bilgisi açısından değerlendirilmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Altunkaya, H. (2021). Yurt dışında yabancı dil olarak Türkçe öğretmek: sorunlar ve çözüm önerileri. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16, 1-33.

- Alyılmaz, S., Biçer, N. ve Çoban, İ. (2015). Atatürk üniversitesinde öğrenim gören Kırgız öğrencilerin Türkçe Türkiye'ye yönelik görüşleri. *TEKE*, 4(1), 238-338.
- Arslan, M. ve Klicic, E. (2015). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde yazma becerisinin gelişiminde karşılaşılan sorunlar: Bosna Hersek örneği. *Kırıkkale University Journal of Social Sciences*, 5(2), 170-182.
- Ata, A. (2018). *Orhun Türkçesi*. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Azərtac. (2022). Azərbaycan Gənclərin XVI Delfi Oyunlarında Təmsil Olunur. *Azərbaycan Dövlət İnformasiya Agentliyi*, https://azertag.az/xeber/Azerbaycan_Genclerin_XVI_Delfi_Oyunlarinda_temsil_olunur-2335634 adresinden 11.10.2022 tarihinde alınmıştır.
- Banguoğlu, T. (1986). *Türkçenin grameri*. (2. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Başar, U. (2019). *İran'da yabancı dil olarak Türkçe öğretimi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Böler, T. (2020). *Türkiye Türkçesi ses bilgisi*. Kesit.
- Bölükbaş, F., Gedik, E., Gönültaş, G., Keskin, F., Fazilet Özenç, H. T., ve Ünsal, G. (2014). *İstanbul yabancılar için Türkçe ders kitabı a1*. (F. Aslan, ve F. Keskin, Dü). Kültür Sanat Basımevi.
- Buran, A. ve Alkaya, E. (2018). *Çağdaş Türk yazı dilleri 1*. (A. Buran, ve M. M. Tulum, Dü). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Coşkun, V. (1999). Türkiye Türkçesinde ünlüler ve ünsüzler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 47, 41-50.
- Çelik Yıldız, Ö. (2019). *İlkokul öğretmenlerinin ana dili Türkçe olmayan öğrencilere Türkçe öğretimine ilişkin deneyimleri: bir olgubilim çalışması*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bayburt Üniversitesi.
- Çiftçi, Ö. ve Demirci, R. (2019). Alfabe farklılıklarının yabancılarla Türkçe öğretiminde etkisi. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7(19), 96-127.
- Davutoğlu, A. Y. (2011). Yumuşak g ünsüzünün akustik analiz yöntemiyle sorgulanması. *konservatoryum*, 1(1), 21-38.
- Deny, J. (2012). *Türk dil bilgisi*. (1. Baskı). (A. Benzer, Dü., ve A. U. Elöve, Çev.). Kabalcı Yayınevi.
- Ediskun, H. (1999). *Türk dil bilgisi*. (6. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Eker, S. (2019). *Çağdaş Türk dili* (12. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Er, O., Biçer, N. ve Bozkırlı, K. Ç. (2012). Yabancılarla Türkçe öğretiminde karşılaşılan sorunlarla ilgili alan yazını ışığında değerlendirilmesi. *TEKE*, 1(2), 51-69.
- Ercilasun, A. B. (1996). *Örneklerle bugünkü Türk alfabeleri*. Kültür Bakanlığı.
- Ergin, M. (1995). *Osmanlıca dersleri*. (18. Baskı). Boğaziçi Yayınları.
- Ergin, M. (2009). *Türk dil bilgisi*. Bayrak Basım Yayım Dağıtım.

- Gabain, A. V. (1995). *Eski Türkçenin grameri*. (2. Baskı). (M. Akalın, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gültekin, İ., Kalfa, M., Atabey, İ., Mete, F., Eryiğit, A. ve Kılıç, U. (2015). *Yedi İklim Türkçe A1*. (E. Barın, Ş. Çobanoğlu, Ş. Ateş, M. Balcı ve C. Özdemir, Dü). Yunus Emre Enstitüsü.
- Hacıeminoğlu, N. (1996). *Karahanlı Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Işık, P., ve Işık, Ö. F. (2020). Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen Çinli öğrencilerde alfabe sorunu: Zhejiang uluslararası çalışmalar üniversitesi örneği. *ESTÜDAM Eğitim Dergisi*, 5(1), 1-12.
- Kara, M. (2013). Zenica üniversitesi Türkoloji bölümündeki Boşnak öğrencilerin Türkçe metin okumadaki sorunları. *Turkish Studies*, 8(4), 939-950.
- Karaağaç, G. (2013). *Türkçenin dil bilgisi*. Akçağ Yayınları.
- Kaya, E. B. (2019). Suriyelilerin Türkçe öğrenirken yaşadıkları dil sorunları. *International Journal of Teaching Turkish as a Foreign Language*, 2(1), 73-92.
- Kılıç, M. A. ve Erdem, M. (2008). Türkiye Türkçesindeki yumuşak g ünsüzünün fonetik analizi. *VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı*, Ankara, Türkiye.
- Kumsar, E. ve Kaplankıran, İ. (2016). Kazakların Türkiye Türkçesi öğreniminde yaptıkları yanlışlıklar ve bu yanlışlıkların düzeltilmesine yönelik öneriler. *Diyalektoloji*, (12), 81-103.
- Özdemir, V. ve Yazıcı, M. H. (2017). Araplara Türkçe öğretiminde alfabe sorunu: İskenderiye örneği. *ULUTURKAD*, 2(1), 55-70.
- Özkan, M. (2001). *Türkçenin ses ve yazım özellikleri*. Filiz Kitabevi.
- Öztürk, E. (2017). *Eski Anadolu Türkçesi*. Akçağ.
- Şengül, K. (2014). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde alfabe sorunu. *TEKE*, 3(1), 325-339.
- Şirin, H. (2003). *Türkçenin ses bilgisi tarihi üzerine bir deneme*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi.
- Tongul, N. (2004). Türk harf inkılabı. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 9(33), 103-130.
- TÖMER. (2014). *Yeni Hitit yabancılar için Türkçe ders kitabı A1 A2*. TÖMER.
- Tüm, G. (2014). Çok uluslu sınıflarda yabancı dil Türkçe öğretiminde karşılaşılan sesletim sorunları. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 29(2), 255-266.
- Yalçın, S. K. (2021). *Azerbaycan Türkçesi grameri*. Kesit Yayınları.
- Yaman, E. (2013). Türkiye Türkçesinde güncel söyleyiş sorunları ve dil yanlışları. *Türk Dili*, V (735), 67-73.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI

Diğer Yazarlar / Other Authors: Öğr. Gör. Mehtap DEMİR

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazarlar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkilerinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmalarının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazarlar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmişlerdir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazarlar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmişlerdir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

DÎVÂNU LUGÂTİ'T-TÜRK'TE GÖRÜNGÜ

The Phenomenon in Dîvânu Lugâti't-Türk



Fatih KIRMALI

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili Anabilim Dalı, Sivas, Türkiye, fatihkirmali@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received

06.04.2023

Kabul/Accepted

21.06.2023

Sayfa/ Page

58-81



Öz

Fiiller, işlevlerine göre sınıflandırılırken farklı kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategorilerden biri olan çatı ile ilgili, farklı görüş ve değerlendirmeler bulunmaktadır. Görüş ayrılığının temelini tanım, terim, tahlil ve tasnif başlıkları oluşturmaktadır. Ayrıca, verilen örneklerle yapılan açıklamalar da örtüşmemektedir. Böylelikle, anlaşılması ve anlatılması güç bir konu olan çatı, daha da karmaşık bir hâle gelmekte; mesele, içinden çıkılmaz bir hâl almaktadır.

Cümlede yargı bildirerek yüklem olan fiile getirilen ve çatı eki olarak bilinen eklerin iki işlevi bulunmaktadır. Bu eklerin birinci ve aslı işlevi, cümlenin zorunlu öğelerini belirlemektir. Bu işlev, eklerin çatı kurma işlevidir. İkinci işlevi ise fiilin varlık ilgisini değiştirmektir. Yani, oluş fiilini kılış fiiline, kılış fiilini oluş fiiline dönüştürme işlevidir. Bu yönüyle bu ekler; söz dizimini değil, fiil tabanını etkilemektedir. Eklerin oluşturduğu bu yeni kategori “görüngü” olarak adlandırılabilir. Çatı ve görüngüde aynı ekler kullanıldığı için bu iki kategori karıştırılmaktadır.

Bu çalışmada, Dîvânu Lugâti't-Türk'te görüngü kategorisi incelenmiştir. Ercilasun ve Akkoyunlu (2008) den alınan örnekler bağlam dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Dîvânu Lugâti't-Türk, birçok konuda olduğu gibi çatı açısından da zenginlik göstermektedir. Dîvân'da çatının yanı sıra çatıyla karıştırılan ancak yeni bir kategori olan görüngü de bulunmaktadır. Bu durum Türkçede görüngü kategorisinin 11. yüzyılda da var olduğunu, sonraki dönemlerde de varlığını koruduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Fiil, çatı, oluşlama, kılışlama, görüngü.

Abstract

While verbs are classified according to their functions, they are divided into different categories. There are different opinions and evaluations about the roof, which is one of these categories. The basis of the disagreement is definition, term, analysis and classification headings. In addition, the explanations made with the examples given do not coincide. Thus, the roof, which is a difficult subject to understand and explain, becomes even more complex; The issue becomes inextricable.

The suffixes, known as the suffix, which are brought to the verb, which is a predicate, by declaring judgment in the sentence, have two functions. The first and essential function of these suffixes is to determine the obligatory elements of the sentence. This function is the roofing function of the annexes. The second function of the verb is to change the entity interest. In other words, it is the function of transforming the verb of becoming into the verb of being and the verb of being into being. In this respect, these appendices; affects the verb base, not the syntax. This new category of appendices can be called “görüngü”. These two categories are confused because the same attachments are used on the roof and the appearance.

In this study, the phenomenon category in Dîvânu Lugâti't-Türk has been examined. The examples taken from Ercilasun ve Akkoyunlu (2008) were evaluated considering the context. Dîvânu Lugâti't-Türk shows richness in terms of roof, as in many other issues. In the Dîvân, besides the roof, there is also a new category, the phenomenon, which is confused with the roof. This situation shows that the phenomenon category in Turkish existed in the 11th century and preserved its existence in the following periods.

Keywords: Verb, infix, oluşlama, kılışlama, phenomenon.

Atıf/Citation: Kirmali, F. (2023). Dîvânu Lugâti't-Türk'te Görüngü. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318, 6(9), 58-81.

Giriş

Sözcük türleri farklı ölçütler kullanılarak tasnif edilmektedir. Tasniflerin genelinde sözcük türleri önce isim, fiil ve edat olmak üzere üçe ayrılır. Daha sonra isim başlığında isimler, sıfatlar, zamirler ve zarflar; edat başlığında ise çekim edatları, bağlama edatları ve ünlem edatları incelenir. Dilciler, sözcük türlerini, anlam ve görev bakımından (Ergin, 2002; Korkmaz, 2007; Delice, 2012), görevleri ayırarak (Yener, 2007), sözlüksel ve dil bilimsel bakımdan (Boz, 2015; Delice, 2012), cümleye tek başına katılabilen/katılamayan, cümle bağlamında/cümle söz konusu değilken ve cümleye kattıkları anlam bakımından (Delice, 2012) gibi ölçütler kullanarak tasnif etmişlerdir.

Fiiller işlevlerine göre sınıflandırılırken kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategorilerden biri olan çatıyla ilgili dilciler arasında görüş ayrılığı bulunmaktadır. Görüş ayrılığının temelini tanım, terim, tahlil ve tasnif başlıkları oluşturmaktadır. Araştırmalarda verilen örneklerle yapılan açıklamaların örtüşmediği de görülmektedir. Ayrıca görüngü kategorisi çatı içerisinde değerlendirilmekte; bu durum, araştırmacıları yanlışla sürüklemektedir. Bütün bunlar, anlaşılması ve anlatılması güç bir konu olan çatıyı, daha da karmaşık bir hâle getirmektedir.

Ergin, çatı konusunu müstakil bir başlıkta incelememiş; fiilden fiil yapım ekleri başlığı altında eklerin çatı işlevlerine değinmiştir. Ergin; çatıyı 1. Dönüslü Fiiller, 2. Pasif/Meçhul Fiiller, 3. Ortaklaşma/Oluş Fiilleri, 4. Faktitif Fiiller başlıklarında incelemiştir (2002, s. 202-213). Ergin; ayrıca, fiiller başlığında geçişli ve geçişsiz fiillere de değinmiştir. Ona göre, fiil kök veya gövdeleri dışarıya ve içeriye dönük olmak üzere iki hareketi karşılar. Dışarı dönük harekette, tesir edilecek nesne şahsın dışında (geçişli fiiller); içeri dönük harekette, tesir edilecek nesne şahsın kendisinde (geçişsiz fiiller)dir (2002, s. 282).

Korkmaz'a göre çatı, fiilin anlam değişikliği göstermeyen, cümledeki özne ve nesneye hükmeden şekil değişikliğidir. Bu şekil değişikliğini sağlayan ekler, fiilin cümlede bir özneye (etken-edilgen-ettirgen) veya bir nesneye (geçişli-geçişsiz) ihtiyacı olup olmadığını, özne ile nesnenin aynı varlıkta birleşip birleşmediğini (dönüslü), yapılan işin birçok özne tarafından mı yoksa birden çok özne ile karşılıklı veya birlikte mi yapıldığını (işteş) gösteren eklerdir. Korkmaz, çatı eklerinin yapım ekleri içerisinde kendilerine özgü bir durumlarının olduğunu, yapım ekleri ile çatı eklerini birbirine karıştırmamak için çatı konusunun gramer kitaplarında ayrı bir bölümde incelenmesi gerektiğini ifade etmiştir. Korkmaz, çatıyı "Fiil Özne Bağlantısı" başlığında 1. Etken Çatı (Yalın Çatı), 2. Edilgen Çatı, 3. Meçhul Çatı (Öznesiz Çatı), 4. Dönüslü Çatı, 5. İşteş Çatı, 6. Ettirgen Çatı; "Fiil Nesne Bağlantısı" başlığında 1. Geçişli Fiiller, 2. Geçişsiz Fiiller (2007, s. 538-563) şeklinde incelemiştir.

Türkçede çatı, 1995 yılında yapılan Türk Gramerinin Sorunları toplantısında kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Bu toplantıda Bilal Yücel, "Türkçede Çatı Kavramı ve Çatı Ekleri" adlı çalışmasında, öncelikle çatı kavramına ve dilcilerin çatı konusunu müstakil bir başlıkta inceleyip incelemeyeceğine değinmiştir. Çalışmanın devamında dilcilerin çatı tanımlarına, terim sözlüklerinde çatının nasıl yer aldığına, başlıca dil bilgisi kitaplarında fiil çatılarının ele alınışına, yapılan tasniflere, çatı kategorisine girmeyen kavram ve kategorilere, çatı kategorisinde araştırmacıların kullandığı gereksiz terimlere yer vermiştir.

Yücel'e göre çatı, özne ile fiilin gösterdiği iş veya oluş arasındaki bağlantıdır ve bu bağlantı çatı ekleriyle sağlanmaktadır. Nesnelere göre çatılar kategorisi ve bu başlıkta geçişli ve geçişsiz fiiller tasnifinin gereksiz olduğunu, çatıyı belirlerken şeklin değil işlevin esas alınması gerektiğini vurgulayan Yücel, çatıyı 1. Yalın Çatı, 2. Dönüslü Çatı, 3. Edilgen Çatı, 4. Öznesiz Çatı, 5. Ettirgen Çatı, 6. Oldurgan Çatı, 7. İşteş Çatı (2011, s. 282-300) olmak üzere yedi başlıkta incelemiştir.

Çatıyla ilgili çalışmalarda dört önemli problem başlığı ortaya çıkmaktadır. Bunlar tanım, terim, tahlil ve tasniftir. Dilcilerin bir kısmı çatıyı "fiilin özne ve nesneye göre durumu" olarak (Bilgegil, 2009; Gencan, 1979; Boz, 2015) bir kısmı "fiilin özne ve nesneye göre belirli ekler almış şekli" olarak (Zülfikar, 1969; Hatiboğlu, 1978; Atabay vd., 1983; Koç, 1992 ve Korkmaz, 2007) bir kısmı da "öznenin fiille ilgili biçimi" olarak (Deny, 1941; Banguoğlu, 2004; Ediskun, 1999 ve Topaloğlu, 2019) değerlendirmiştir. Bu değerlendirmeler meseleyi belli yönlerden yakalasalar da çatıyı tam olarak ortaya koyamamakta, çatı ekleri olarak bilinen eklerle yapılan ancak çatı işlevinde olmayan ve çatı kategorisi dışında yeni bir kategori olan görüngüyü açıklamamaktadır. Çatı, cümlede zorunlu öge olarak bulunan yüklemden başka hangi öğelerin olması gerektiğini gösterir. Bu hususa dikkat çeken

Delice, cümlede yönetici olan fiilde çatının fiil kök veya gövdesiyle ya da kök veya gövdeye getirilen eklerle oluşturulabileceğini ifade eder. Delice ayrıca, kılış fiillerinin kök veya gövdelerinin, kurucu olan fiilin geçişli, yerseme, zarfsama işlevlerini; çatı ekleri ise cümlede öznenin bulunup bulunmayacağını, bulunacaksa nasıl bulunacağını ve eklendiği fiilin cümlede hangi unsurları zorunlu olarak alacağını ve zorunlu olarak gelmesi gereken bu unsurların nasıl bulunması gerektiğini belirlediğini söyler (2002, s. 195; 2012, s. 85).

Görüngü kategorisini çatıdan ayıran Delice, çatıyı 1. Eksiz Çatılar: 1.1. Geçişli Çatı, 1.2. Yerseme Çatısı, 1.3. Zarfsama Çatısı; 2. Ekli Çatılar: 2.1. Edilgen Çatı, 2.2. Dönüştürücü Çatı, 2.3. İşteş Çatı, 2.4. Ettirgen Çatı, 2.5. Oldurgan Çatı şeklinde incelemiştir (2002, s. 196-199; 2012, s. 84-88).

Bu çalışmada Dîvânu Lugâti't-Türk'te görüngü kategorisi incelenmiştir. Ercilasun ve Akkoyunlu (2008)den alınan örnekler bağlam dikkate alınarak değerlendirilmiştir. DLT'den alınan örnekler parantez içerisinde, kalın (bold) ve italik olarak yazılmıştır. Örnekler söz dizimiyle birlikte verilmiş, cümlelerin anlamları tırnak içerisinde gösterilmiştir. Alınan örneklerin yanına Ercilasun ve Akkoyunlu (2008)deki sayfa numaraları yazılmıştır. Dîvânu Lugâti't-Türk'te -dİr-/dUr-, -tİr-/tUr-, -gAr-, -gUr-, -kUr-, -Iz-/Uz-, -Il-/Ul-, +lAn-, -r-, -Ir-/Ur-, -t-, -It/ -Ut- 7 ekle 157 adet kılışlama; -kUr-, -k/-Ik/-Uk-, -l-/Il-/Ul-, +lAn-, +lAş-, -lIn-/lUn-, -lİş-/lUş-, -n-, -In-/Un-, -ş-, -Iş-/Uş- 9 ekle 197 adet oluşturma yapılmıştır.

1. Görüngü

Duygu ve düşünceleri, bir olayı veya durumu yargı bildirerek dinleyenin zihninde soruya yer bırakmayacak şekilde anlatan yüklemli kelimeler dizisi olan cümlede, bulunması gereken zorunlu öge (kurucu öge) ve seçimlik ögeler (kurucu ögeyi tamamlayan ögeler) bulunmaktadır.

Yükleme getirilen ve çatı ekleri olarak bilinen eklerin iki işlevi bulunmaktadır. Bu eklerin birinci ve asli işlevleri, cümlede zorunlu ögelerini belirlemektir. Bu işlev eklerin çatı kurma işlevidir. İkincisi ise fiilin varlık ilgisini değiştirmektir. Yani, oluş fiilini kılış fiiline, kılış fiilini oluş fiiline dönüştürmedir. Bu yönüyle bu ekler, söz dizimini değil, fiil tabanını etkilemektedir. Eklerin oluşturduğu bu yeni kategori “görüngü” olarak adlandırılabilir (Delice, 2002, s. 197; 2007, s. 495-509; 2012, s. 89-90).

Görüngü ile çatıda aynı ekler kullanıldığı için bu iki kategori birbirine karıştırılmaktadır. Fiile getirilen bu ekler söz dizimini etkiliyorsa ve cümlede bulunması gereken ögeleri belirliyorsa bu ekler, çatı işlevindedir. Ancak, bu eklerle kılış fiili oluş fiiline, oluş fiili de kılış fiiline dönüştürülüyorsa bu ekler, görüngü işlevindedir. Konu örnekler üzerinden şöyle somutlaştırılabilir:

“*Bu sabah, tren düdüğlerinin büsbütün başka korkularla **kanattığı** uykusundan, Mümtaz gene bu üzüntü ile uyandı.*” (Tanpınar, 2013, s. 8).

Cümlesinde **kana-** fiili bir oluş fiildir ve kendiliğinden gerçekleşmektedir. **Kana-** oluş fiili, -t- eki getirilerek **kanat-** kılış fiiline dönüştürülmüştür. Kılışlamayı ettirgen çatı ile karıştırmamak gerekir. Ettirgen çatıda fiil, bir aracı kişiye yaptırılır. **Kana-** fiilinin ettirgen hâli **kanattır-**’tır.

“*Kendi alemlerinin dışından gelen bu hayranlık Mümtaz’ı bir çocuk gibi **sevindiriyordu.***” (Tanpınar, 2013, s. 435).

Kılışlamayı oldurgan çatı ile de karıştırmamak gerekir. Oldurgan çatı, ek almadan dönüştürücü olan bir kılış fiilinin yüklem olarak kullanılması hâlinde, cümlede derin yapıda var olan nesnenin başka bir nesne olarak yüzeysel yapıya aktarılmasıdır. Cümlede geçen **sevin-** fiili dönüştürücü bir kılış fiilidir. Fiilin oldurgan çatı şekli **sevindir-**’tir. Dönüştürücü olan **sevin-** fiilinde derin yapıda var olan nesne **sevindir-** şekliyle farklı bir nesne üzerinde gerçekleşmiştir.

“*Cesareti, hatta deminki hiddeti birdenbire **kırılmıştı.***” (Tanpınar, 2013, s. 678).

Cümlesinde **kır-** bir kılış fiilidir. -Il- eki getirilerek bir kılış fiili olan **kır-**, oluş fiiline **kırıl-**’a dönüştürülmüştür. Görüngü kategorisinde eklerin; söz dizimini değil, fiilin tabanını etkilediği ve dönüştürdüğü görülmektedir.

1.1. Kılışlama

Çatı ekleri olarak bilinen -t-, -It-/Ut-, -dIr-/dUr-, -tIr-/tUr-, -r-, -Ir-/Ur-, -lAt- eklerinin, oluş tabanlı fiillere gelerek onları kılış tabanlı fiillere dönüştürmesidir (Delice, 2007, s. 495-509; 2012, s. 89-90).

“*Sonra orada çok korkunç bir istikbal okumuş gibi başını geriye çekti ve yine sanki gördüğü hayali ebediyen bozmak ister gibi, su ile bulandırdı.*” (Tanpınar, 2013, s. 611).

Cümlesinde **bula-** kılış fiili, önce -n- ekiyle **bulan-** oluş fiiline (oluşlama) daha sonra -dır- ekiyle **bulandır-** kılış fiiline (kılışlama) dönüşmüştür.

“*Ölüleri saçlarından tutup silker, uykularından uyandırırım.*” (Tanpınar, 2013, s. 53).

Cümlesinde **uyan-** oluş fiili, -dır- ekiyle **uyandır-** kılış fiiline (kılışlama) dönüşmüştür.

“*Ebediyet zihninin zaman zaman çok derinlere uzattığı müphem bir ışıktı.*” (Tanpınar, 2013, s. 829).

Cümlesinde **uza-** oluş fiili, -t- ekiyle **uzat-** kılış fiiline (kılışlama) dönüşmüştür.

“*O andan itibaren Suat'ın orada ve kendi aralarında bulunması onu ürküttü.*” (Tanpınar, 2013, s. 588).

Cümlesinde **ürk-** oluş fiili, -t- ekiyle **ürküt-** kılış fiiline (kılışlama) dönüşmüştür.

1.2. Oluşlama

Çatı ekleri olarak bilinen -l-, -Il-/Ul-, -ş-, -Iş-/Uş-, -n-, -In-/Un-, -lAş-, -lAn- eklerinin, kılış tabanlı fiillere gelerek onları oluş tabanlı fiillere dönüştürmesidir (Delice, 2007, s. 495-509; 2012, s. 89-90).

“*İnsanlar bazen doğuştan mahkûm olurlar, saz parçası kendiliğinden kırılırdı.*” (Tanpınar, 2013, s. 17).

Cümlesinde **kır-** kılış fiili, -l- ekiyle **kırıl-** oluş fiiline (oluşlama) dönüşmüştür.

“*Etraflarında yosun, kabuklu hayvan, deniz dibi kokusu gözle görülecek şekilde koyulaşıyordu.*” (Tanpınar, 2013, s. 282).

Cümlesinde **koyu** ismi +la- isimden fiil yapım ekiyle önce **koyula-** kılış fiiline, sonra -ş- ekiyle **koyulaş-** oluş fiiline (oluşlama) dönüşmüştür.

“*Başı ucundaki yarı örtülü ışıkla bu sefalet, daha göze çarpar şekilde aydınlanıyordu.*” (Tanpınar, 2013, s. 776).

Cümlesinde **aydın** ismi +la- isimden fiil yapım ekiyle önce **aydınla-** kılış fiiline, sonra -n- ekiyle **aydınlan-** oluş fiiline (oluşlama) dönüşmüştür.

2. Dîvânu Lugâtî't-Türk'te Görüngü

Dîvânu Lugâtî't-Türk, Türk dilinin ilk sözlüğü ve gramer kitabıdır. Türk milletinin tarihi, boyları, lehçeleri ve birçok kültürel değerleri ile ilgili bilgi veren, Türklük ansiklopedisi diyebileceğimiz eşsiz bir hazinedir. İlk Türkolog olan Kaşgarlı, bu eşsiz eserinde “Fiillerin Fazlalıkları ve Onların Yapısı” başlığında fiillerin ikili, üçlü, dördü, beşli ve altılı olduğunu, elif (a), kaf (k), kef (k), lam (l), nun (n), lam-elif (lA), rı (r), sin (s), şın (ş), te (t) ve y (y) harfleriyle arttırıldığını ve bu harflerin her birinin fiile başka bir anlam kattığını ifade eder (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 7).

Kaşgarlı, çatı ekleriyle fiilden fiil yapan ekleri aynı başlık altında değerlendirmiştir. Eklerin açıklamasından hangi ekin yapım eki, hangi ekin çatı eki olduğu tespit edilebilmektedir. Kaşgarlı'ya göre çatı işlevinde kullanılan ekler şunlardır: te (t) “Fiili geçişli yapar.”, rı (r) “t ile beraber geçişli fiil yapar.”, şın (ş) “Fiile ortaklaşma anlamı verir.”, kaf (k) / kef (k) “Fiile mef'ul anlamı verir.”, lam (l) “Faili olmayan fiil yapar.”, nun (n) “Başkasının etkisi olmadan işi kendisinin yaptığını belirtir.” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 7-8).

Kaşgarlı'nın çatı eklerinin işlevleri hakkındaki görüşü, günümüz çatı anlayışına yakındır. **arı-** “temizlenmek” ve **kuru-** “kurumak” fiillerine gelerek onları **art-** “temizlemek” ve **kurut-** “kurutmak” kılışlamaya çeviren -t- ekinin işlevini, Kaşgarlı fiili geçişli yapma olarak düşünmüştür. Fiilin geçişli

olması fiile getirilen eklerin işleviyle değil, fiil tabanıyla ilgili bir durumdur. Ek almamış bir kılış fiili de geçişli olabilmektedir.

Dîvânu Lugâti't-Türk'ü çatı açısından inceleyen dilciler, kılışlama örneklerini oldurgan çatı içerisinde, oluşlama örneklerini ise edilgen veya dönüşlü çatı içerisinde değerlendirmiştir. Bu isimlerden biri olan Hunutlu, *toşur-* “taşır-” kılışlama örneğini oldurgan çatı, *bogul-* “boğul-” oluşlama örneğini edilgen çatı olarak değerlendirmiştir (2020, s. 1035-1074). DLT’de bu fiillerin cümle içerisinde şu şekildedir:

(taş-) *esiç taşdı* “Tencere kaynadı ve taşı.” 236

Taş- bir oluş fiilidir ve fiil kendiliğinden gerçekleşmiştir.

(taşur-) *ot eşiç taşurdu* “Ateş tencereyi kaynatıp taşırdı.” 254

Oluş fiili olan ve kendiliğinden gerçekleşen *taş-* fiili, bir özne yardımıyla gerçekleşen ve kılış fiili olan *taşur-* fiiline dönüştürülerek kılışlama yapılmıştır.

(bog-) *ol erni bogdı* “O, adamı boğdu.” 237

Bog- kılış fiilidir ve bir özne tarafından gerçekleştirilmiştir.

(bogul-) *er boguldu* “Adam boğuldu.” 270

Kılış fiili olan ve bir özne tarafından gerçekleştirilen *boğ-* fiili, kendiliğinden olan ve oluş fiili olan *boğul-* fiiline dönüştürülerek oluşlama yapılmıştır.

Hacıeminoğlu’nun çalışmasında da benzer bir durum söz konusudur. Hacıeminoğlu, *mungukar-* “bunaltmak, sıkıntıya düşürmek” kılışlama örneğini ettirgen çatı, *ırgal-* “sallanmak” oluşlama örneğini dönüşlü çatı olarak düşünmüştür (1991, s. 45-50). DLT’de bu fiillerin cümle içerisinde kullanımları şu şekildedir:

(muşuk-) *er muşuktu* “Adam mihnet çekti ve zorlandı.” 511

Muşuk- bir oluş fiilidir ve fiil kendiliğinden gerçekleşmiştir.

(muşkar-) *ol anı munkardı* “O, onu zorladı ve bunalttı.” 512

Oluş fiili olan ve kendiliğinden gerçekleşen *muşuk-* fiili, bir özne yardımıyla gerçekleşen ve kılış fiili olan *muşkar-* fiiline dönüştürülerek kılışlama yapılmıştır.

(ırga-) *ol yıgaç ırgadı* “O, ağacı silkeledi.” 125

İrga- kılış fiilidir ve bir özne tarafından gerçekleştirilmiştir.

(ırgal-) *yıgaç ırgaldı* “Ağaç sallandı.” 114

Kılış fiili olan ve bir özne tarafından gerçekleştirilen *ırga-* fiili, kendiliğinden olan ve oluş fiili olan *ırgal-* fiiline dönüştürülerek oluşlama yapılmıştır.

“Dîvânü Lügâti't-Türk'te Fiilden Fiil Yapan Eklerin Fonksiyonları Üzerine Bir Değerlendirme” adlı çalışmada araştırmacılar, Dîvânü Lügâti't-Türk'te yer alan fiilden fiil yapan eklerin fiilleri ettirgen yapma, anlamı pekiştirme vb. birçok işlevlerinin olduğunu ifade etmiştir. Ancak, bu eklerin fiil tabalarında meydana getirdiği değişikliklere (oluşlama / kılışlama) değinmemişlerdir. Ayrıca, verilen örneklerin söz dizimi içerisindeki kullanımlarıyla verilmemesi örneklerin yanlış değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır (Türk ve Koç, 2022, s. 314-329). Araştırmada edilgen eylemler başlığında verilen *atıl-* fiiline Kaşgarlı, şu örnek cümleleri vermiştir:

(atıl-) *ok atıldı* “Ok atıldı.” 96

(atıl-) *çeçek agzı atıldı* “Tomurcuk açıldı.” 96

Birinci cümledeki *at-* kılış fiili, -l- edilgen çatı eki getirilerek derin yapıda mevcut olan yapan özne, yüzey yapıda gizlenmiştir. İkinci cümledeki *atıl-* fiili, kendiliğinden gerçekleşen bir oluş fiilidir, edilgen değildir.

2.1. Dîvânu Lugatî't-Türk'te Kılışlama

Dîvânu Lugatî't-Türk'te oluş tabanlı fiillere gelerek onları kılış fiiline dönüştüren ekler şunlardır:

2.1.1. -dİr-/-dUr-, -tİr-/-tUr-

Kılış fiilleri üzerine gelerek ettirgen ve oldurgan çatı kuran bu ek, oluş tabanlı fiillere gelerek onları kılış fiiline dönüştürebilmektedir. Kaşgarlı'ya göre bu ek, geçişli fiillere getirildiğinde fiil iki fail tarafından yaptırılmış olur. Birincisi emreden, ikincisi yapandır. Kaşgarlı şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 282):

Suw içürdi “Suyu içirdi.” 282

Suw içtürdi “Su içirmek için başkasına emir verdi.” 282

Eserin başka bir yerinde fiile te (t) ve rı (r) eklenerek birisi bu işi yaptırdı veya bu işi yapma görevi verdi anlamının yüklendiğini ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 290):

Er yâ kurdu “Adam yayı kurdu.” 290

Ol añar yâ kurturdu “O ona yayı kurdurdu.” 290

Geçişsiz fiillere -dİr-/-dUr-, -tİr-/-tUr- ekleri getirilerek geçişli yapıldığını ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 290):

Bardı “Gitti.” 290

barturdu “Başka birisi onun gitmesini sağladı.” 290

er suwka kardı “Su adamın boğazını tıkadı.” 290

anı suwka karturdu “Başkası tıkanmaya sebep oldu.” 290

Örnekler incelendiğinde Kaşgarlı'nın oldurgan çatı ile ettirgen çatı arasındaki farkı anlatmaya çalıştığı görülmektedir; ancak, oldurgan çatı, fiilin geçişli/geçişsiz olması ile ilgili değildir. Oldurgan çatı, aslında derin yapıda var olan “kendi/kendini” nesnesini yüzeysel yapıya “başkasını/başka şeyi” şeklinde çıkararak çatıdır (Delice, 2009, s. 111).

DLT'de -dİr-/-dUr-, -tİr-/-tUr- ekleriyle yapılan kılışlama örnekleri şunlardır:

(çiktur-) *ol tōnn çikturdu* “O, elbiselerini ıslak bir yere koydu ve (elbise) ıslandı.” 285

(çomtur-) *ol anı suwka çomturdu* “O, onu suya batırdı.” 285

(eñtür-) *erni eñtürdi* “Adamı şaşırttı.” 128

(kantur-) *ol mini suwka kanturdu* “O, bana su içirdi ve (suya) kandırdı.” 288

(kartur-) *ol anı suwka karturdu* “O, lokmayla ve suyla onun boğazını tıkadı.” 287

(komtur-) *yil sūwug kanturdu* “Rüzgâr suyu dalgalandırdı.” 288

(öldür-) *ol ogrını öldürdi* “O, hırsızını öldürdü.” 107

(öndür-) *Teñri ot öndürdi* “Allah bitkilerin yetişmesini sağladı.” 107

(sıgtur-) *ol bir nēñni birke sıgturdu* “O, bir şeyi bir şeye sığırdı.” 286

(siñdür-) *süçig aşığ siñdürdi* “Şarap, yemeği hazmettirdi.” 512

(taltur-) *anı urup talturdu* “O, onu döverek bayılttı.” 282

(tamtur- ~ tamdur-) *ol ôt tamturdu* “O, ateşi yaktı.” 283

(toltur-) *ol ayak tolturdu* “O, kadehi doldurdu.” 283

(ultur-) *ol eşiç içre et ulturdu* “O, eti tencerede ezilinceye kadar pişirdi.” 106

(yaltur-) *tüpi otug yalturdu* “Rüzgâr ateşi alevlendirdi.” 387

(*yeldir-*) *yil yeldirdi* “Rüzgâr estirdi.” 388

(*yittür-*) *ol añar yarmakın yittürdi* “O, ona parasını yok ettirdi.” 387

(*yuktur-*) *ol anıñ tönıña yıpar yukturdi* “O, onun elbisesine misk sürdü, bulaştırdı.” 387

2.1.2. -gAr, -gUr-, -kUr-

Oluş tabanlı fiillere gelerek onları kılış fiiline dönüştürebilen ve Eski Türkçede sıklıkla kullanılan bu ek, Türkiye Türkçesinde sadece gönder- (köndger- > gönder-) fiilinde yaşamaktadır.

Kaşgarlı’ya göre, ekin dört işlevi vardır. Ekin birinci işlevinin ikili geçişsiz fiil köküne gayın (ğ) ve rı (r) veya kef (k) ve rı (r) eklenerek fiili geçişli yapmak olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 290):

At tordı “At zayıfladı.” 290

Er atın torgurdi “Adam atını zayıflattı.” 290

Er yokaru turdi “Adam ayağa kalktı.” 290

Anı turgurdi “Birisi onu ayağa kaldırdı.” 290

Yāg erüdi “Yağ eridi.” 290

Yāg ergürdi “Adam yağı eritti.” 290

Ok köndi “Ok düzeldi.” 290

Okçı köndgerdi “Okçu oku düzeltilti.” 290

Kuş uçurdi “Kuş uçurdu.” 290

Suw keçürdi “Suyu geçirdi.” 290

Kaşgarlı; buradaki geçişliliğin sadece rı (r) ile yapıldığını, te (t), gayın (ğ) veya kef (k)’in gelmesinin sebebinin telaffuzu kolaylaştırmak olduğunu, bunların gelmemesi hâlinde geçişlilikte ve geçmiş zamanda iki rı (r)’nın, geniş zamanda üç rı (r)’nın bir araya geleceğini ifade eder (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 290).

Kaşgarlı’nın vermiş olduğu örneklerden *torgur-*, *ergür-*, *köndger-* “kılışlama”; *turgur-*, *uçur-*, *keçür-* “oldurgan çatı” örneğidir.

Ekin ikinci işlevinin üçlü geçişsiz fiilleri geçişli yapmak olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 290):

Er tirildi “Adam dirildi.” 290

Teyri tırgürdi “Yüce Allah onu diriltti.” 290

Er kızıldı “Adam yaptığı işin cezasını çekince kendini menetti.” 290

Anı kızgurdi “onu başkası menetti ve yaptığıının cezasını verdi.” 290

Kaşgarlı’nın vermiş olduğu örneklerden *tırgür-* “kılışlama”, *kızgur-* “oldurgan çatı” örneğidir.

Üçüncü işlevin o işi yapmak üzere olma, ona niyetlenme ve işi yapmaya yavaş yavaş yaklaşma anlamları vermesi olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 290):

Suw tamçurdi “Su buluttan serpildi ve azar azar yağdı.” 290

Eşiç taşgurdi “Tencere neredeyse taşacaktı.” 290

Kaşgarlı’nın zikrettiği *tamçur-* ve *taşgur-* fiillerine getirilen -çUr- ve -gUr- ekleri fiillere “-a yaklaşmak” anlamı katan fiil genişletme ekleridir.

Dördüncü işlevin ise fiilin kendi başına olması ve bu anlamlardan hiçbirini taşıması olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 291):

Teyri meni kutgardı “Yüce Allah beni kurtardı.” 291

Er katgurdı “Adam katıla katıla güldü.” 291

Kaşgarlı'nın vermiş olduğu örneklerden *kutgar-* “kılışlama”; *katgur-* “fiilden fiil yapım eki” örneğidir.

DLT’de -gAr-, -gUr-, -kUr- ekleriyle yapılan kılışlama örnekleri şunlardır:

(argur-) *ol atın argurdı* “O, atını yordu.” 107

(köndger-) *ol yıgaç köndgerdi* “Adam odunu düzeltti.” 523

(könger-) *ol ok köngerdi* “O, oku düzeltti.” 290

(sarkur-) *ol yāgni kâptın sarkurdi* “O, yağ tulumdan damlattı.” 287

(sızgur-) *er yāg sızgurdı* “Adam yağı eritti.” 287

(toğgur-) *ol meni bu iştın toğgurdı* “O, beni bu işten bıktırdı.” 283

(toğgur-) *ol meni toğgurdı* “O, beni doyurdu.” 283

(torgur-) *ol atıg torgurdı* “O, atı zayıflattı.” 284

(toşgur-) *ol ewin tawar birle toşgurdı* “O, evini malla doldurdu.” 284

2.1.3. -Iz-/-Uz-

Türkiye Türkçesinde kaynaşmış ve kalıplaşmış hâlde çok az kelimedede bulunan bu ek, rotasizm/zetasizm (r ~ z) kaynaklı olarak görülmektedir. Kaşgarlı, bu durumu -fiillere gelen bu eki-kural dışı olarak açıklamıştır. Geçişsizi geçişli yapmak için emir kipine rı (r) getirildiğini ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 257):

Er kaçtı “Adam kaçtı.” 257

Ol anı kaçurdı “O, onu kaçırıldı.” 257

Er suw keçti “Adam suyu geçti.” 257

Ol anı keçürdi “O, onu sudan geçirdi.” 257

Oğuzların bazen rı’yı (r) ze’ye (z) dönüştürdüğünü söyleyen Kaşgarlı, şu örneği vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 257):

Ol tawar aldudzı “Onun malı yağmalandı ve çalındı.” 257

Kuzı- “kurumak” maddesinde kelimenin doğru biçiminin noktasız rı ile olduğunu ifade eden Kaşgarlı’ya göre, *kuzı-* ve *emüz-* kural dışıdır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 462).

Kaşgarlı'nın verdiği örneklerden *kaçur-*, *keçür-*, *emüz-* “oldurgan çatı”; *alduz-* “edilgen çatı” örneğidir.

Korkmaz’a göre, daha çok halk ağızlarında yer alan, ettirgenlik yanında geçişsiz ve dönüşlü fiil işlevi olan bu ek, şu örneklerde görülür: *damız-* “damlamak”, *dam(t)z-ır-* “damlatmak”, *emzir-* < *em-iz-ir-*, *ıuzga-* / *ıuzgan-* “uyuklamak”, *tutuz-* “tutulmak” ve bundan **tutuz-ak* > *tutsak*, *tuz-* / *tuz-ak*, *ütüz-* “üttürmek, ütülme” vb. (2007, s. 136).

DLT’de -Iz-/-Uz- ekleriyle yapılan kılışlama örneği şudur:

(tamuz-) *ol suw tamuzdı* “O, suyu damlattı.” 256

2.1.4. -II-/-UI-

Edilgen ve dönüşlü çatı kuran -II-/-UI- eki, DLT’de bir örnekte kılışlama yapmıştır. DLT’de -II-/-UI- ekleriyle yapılan kılışlama örneği şudur:

(sögül-) *er et söğüldi* “Eti kızarttı.” 268

2.1.5. +lAn-

Bazı dilciler, bu eki +lAn şeklinde ayrı bir ek olarak değerlendirirken bazıları isimden fiil yapma eki +lA ve dönüşlülük eki -n- şeklinde ayrı ayrı incelemektedir. Dilimizde çok işlek olarak kullanılan isimden fiil yapma eki +lA, bazı isimlere getirilememekte, çatı ekleri olan -n-, -ş- ve -t- ekleriyle kalıplaşmış olarak birleşik ek yapısında kullanılmaktadır. Bu tür örneklerde bu ek, çatı ve görüngü kategorisi oluşturmaktadır.

Akalın'a göre, +lA'dan sonra -n- veya -ş- eki alan kelimelerde geçişli fiillerin, geçişsiz hâle getirilmesi durumu söz konusudur. Bu sebeple bu fiiller, ayrı ayrı +lAş, +lAn gibi isimden fiil türeten eklerle türetilmemiş, +lA- ekinden sonra çatı eki getirilerek geçişsiz hâle getirilmişlerdir (1995, s. 98).

Delice, +lA ekiyle çatı eklerinin birleşiminin, tekrar ayrımı mümkün olmayacak derecede kaynaşmış bir birleşiklik olduğunu ifade eder (2007, s. 5).

Ergin, +lA- ekiyle yapılan bazı fiillerin, bu şekillerinin kullanılmadığını veya sonlarına bir fiilden fiil yapma eki almış şekli ile kullanıldıklarını söyler. Böyle fiillerde, +lA- ile fiilden fiil yapma eki birleşerek tek bir ek hâline gelmiş hissini verir (2002, s. 239). Ergin; +lA-n- eki alan bazı fiillerin asıl şekilleri ile kullanımdan düşmüş olabileceğini, bu örneklerin dönüşlü fiiller olduğunu, +lAn- gibi bir isimden fiil yapma eki olmadığını da belirtmiştir (2002, s. 268).

Korkmaz'a göre +lAn- eki, geçişli ve geçişsiz fiillere gelen isimden fiil yapma eki +lA- ile dönüşlülük eki -n-'nin kaynaşmasıyla oluşmuş bir birleşik ektir. Bazı fiillerle kullanılmayan +lAn- eki, işlev olarak hem çatı eki hem de fiilden fiil yapma eki olarak kullanılır (2007, s. 119).

DLT'de +lAn- ekiyle yapılan kılışlama örnekleri şunlardır:

(âzlan-) ol bu yarmakıg âzlandı “O, bu parayı azımsadı.” 131

(katıglan-) er katıglandı “Adam çabaladı.” 312

(kılınçlan-) üküş kılınçlanma “Çok cilve yapma.” 500

(tuşlan-) bir nēh birke tuşlandı “Bir şey bir şeye yöneldi.” 304

(utrulan-) ol añar utrulandı “O, onunla yüz yüze geldi.” 130

(yudruklan-) er yudruklandı “Adam avcunun tamamını yumdu (yumruk yaptı).” 394

(sözlen-) ol sözün maña sözlendi “O, konuştu ve bazı sözlerini bana açıkladı.” 305

(tüşlen-) elgin tüşlendi “Yolcu gecenin son saatlerinde mola verdi ve kısa bir uykudan sonra kalkmak üzere (mola yerine) indi.

(yüzlen-) ol maña yüzlendi “O, yüzünü bana döndü.” 392

2.1.6. -r-, -Ir-/-Ur-

Oldurgan ve ettirgen çatı kuran -r-, -Ir-/-Ur- ekleri; oluş fiillerine gelerek onları kılış fiiline dönüştürmekte, kılışlama yapmaktadır.

Kaşgarlı, -r- ekinin üç işlevinin olduğunu söyler. Birincisi, isimden fiil yapma işlevidir. *Tōn kızardı* “Elbise kırmızılaştı.” Fiilin aslı *kızıl erdi* “kırmızı oldu”dur. Fiilden lâm ve hemze düşürülerek fiil tam fiil yapılır.

İkincisi, ikilide geçişsiz olandan rı ile geçişli yapmaktır. *Er suw keçti* “Adam suyu geçti.”, *anı suwdan keçürdi* “O, onu sudan geçirdi.”, *er kaçtı* “Adam kaçtı.”, *kaçurdi* “O, onu kaçırıldı.”

Üçüncüsü, kendi başına olması ve bu anlamlardan hiçbirini ifade etmemesidir. *Anıy boynın kağırdı* “Onun boynunu burdu.”, *kāp koturdi* “Kabin içindekini boşalttı.” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 279-280).

Kaşgarlı'nın verdiği örneklerden *kızar-* “oluşlama”; *geçir-* ve *kaçır-* “oldurgan çatı” örneğidir.

DLT'de -r-, -Ir-/-Ur- ekleriyle yapılan kılışlama örnekleri şunlardır:

(batur-) ol anı suwka baturdı “O, onu suya batırdı.” 252

(bışur-) ol et bışurdi “O, eti pişirdi.” 254

(buşur-) ol meni buşurdi “O, bana sıkıntı verdi.” 254

(büdür-) ot bâşıg büdürdi “İlaç yarayı kapattı.” 252

(çomur-) ol anı suwka çomurdi “O, onu suya koyup batırdı.” 256

(katur-) ol yumşak nēhni katurdi “O, yumuşak nesneyi katılaştırdı.” 253

(keçür-) anıñ ışın keçürdüm “Onun işini bitirdim, öldürdüm.” 22

(kiñür-) er ewin kiñürdi “Adam evi genişletti.” 510

(küyür-) er otuñ küyürdi “Adam odunu yaktı.” 428

(öçür-) ol otuğ öçürdi “O, ateşin alevini söndürdü.” 91

(siñir- ~ siñür-) ol tançu siñirdi “O, lokmayı yuttu, sindirdi.” 510

(taşur-) ot eşiç taşurdi “Ateş tencereyi kaynatıp taşırdı.” 254

(teñür-) er ok teñürdi “Adam okunu göğe fırlattı ve (ok) orada kayboldu. Elinden kuşu uçurup havalandırırsa yine aynıdır.” 510

(toğur-) men anı toğurdum “Ben onu doyurdum.” 253

(yitür-) er yarmak yitürdi “Adam parayı kaybetti.” 378

(togur-) uragut ogul togurdi “Kadın oğlan doğurdu.” 254

2.1.7. -t-, -It-/ -Ut-

Kılış fiilleri üzerine gelerek oldurgan ve ettirgen çatı kuran bu ek, oluş fiillerine gelerek onları kılış fiiline dönüştürmektedir.

Kaşgarlı'ya göre bu ekin, üç işlevi bulunmaktadır. Birinci işlevinin menkus olan (ortasında harf-i illet elif, vav, ye olan) üçlü fiillere veya dördlü geçişsiz fiillere -t- getirerek onları geçişli yapmak, bu durumda illet harfi düşer, onun yerini -t- alır ve fiil üçlü gibi olur, olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 333-334):

Er burnı kånadı “Adamın burnu kanadı.” 333

Er burnın kanattı “Adam burnunu kanattı.” 333

İkinci işlevinin geçişsiz fiilleri geçişli yapmak -fiili geçişli yapmak için ye (y) düşürülür, yerine te (t) getirilir- olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 333-334):

Er komıdı “Adam bir işte heyecanlandı.” 333

Anı komıt “Onu bir işte heyecanlandır.” 333

Menkus ve dördlerde fiil eğer kendiliğinden olmuşsa “te” eklenir ve fiil geçişli hâle getirilir. O zaman iki fail, mef'ule yönelir, birisi emreden diğeri işi yapandır. Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 333-334):

Er bitig bitidi “Adam kitabı yazdı.” Bu bir fail tarafından yazılmış ve mef'ule yönelmiştir.

Ol añar bitig bititti “O, ona kitap yazdırdı.” Burada fiil, iki failin mef'ule yöneldiği geçişli bir fiil olur.

Kaşgarlı'nın verdiği örneklerden *kanat-* ve *komıt-* “kılışlama”; *bitit-* “ettirgen çatı” örneğidir.

DLT'de -t-, -It-/ -Ut- ekleriyle yapılan kılışlama örnekleri şunlardır:

(açıt-) ol sirke açıttı “O, sirkeyi ekşitti.” 101

(adnat-) er adnattı “Adam farklılaştı. Olduğundan farklı hâle gelen her şey için de aynı.” 119

(ağıt-) ol anı tågka ağıttı “Onu dağa yükseltti, çıkarttı.” 102

- (*agnat-*) *yagak anın tılın agnattı* “Ceviz onun dilini kekretti, öyle ki dili kekeme gibi oldu.” 120
- (*agrit-*) *ol anı ağrıttı* “O, ona ağrı verdi.” 118
- (*ahsat-*) *ol anı axstı* “O, onu aksak hâle getirdi.” 118
- (*artat-*) *ol artattı* “O, nesneyi bozdu.” 117
- (*azıt-*) *ol anar yöl azıttı* “O, onun yolunu şaşırttı.” 101
- (*bedüt-*) *ol oğlanıg bedütti* “O, çocuğu yetiştirip büyüttü.” 326
- (*bekit-/beküt-*) *ol tışıg bekütti* “O, işi sağlamlaştırdı.” 329
- (*berkit-*) *ol berkitti nēhni* “O, işi ve nesneyi sağlamlaştırdı.” 339
- (*bezit-*) *tumlug anı bezitti* “Soğuk onu titretti.” 328
- (*boşat-*) *ol bulunug boşattı* “O, tutsağı serbest bıraktı.” 328
- (*boşat-/boşut-*) *ol tügün boşattı* “O, düğümü gevşetti.” 328
- (*buğut-*) *ol kişini tumlugka buğuttı* “O, adamı soğukta öldürdü.” 327
- (*burut-*) *ōt eşiçni buruttı* “Ateş, tencereyi buğulandırdı.” 327
- (*çıkırat-*) *ol tışın çıkıratı* “O, dişini gıcırdattı.” 337
- (*çılrat- ~ çılrat-*) *ol kepek çılattı* “O, kepeği ıslattı.” 330
- (*çılrat-*) *ol okın kişte çılratı* “O, sadakta okuna ses çıkarttı. 336
- (*çıñrat-*) *ol koñragu çıñratı* “O, çingirakları çaldırdı ve yular ile tıngırdattı.” 345
- (*çırışat-*) *sirke karın çırışattı* “Sirke, karnı ekşitti.” 338
- (*çokrıt-*) *ol eşiç çokrattı* “O, tencereyi kaynattı.” 337
- (*çuwşat-*) *ol çagır çuwşattı* “Adam meyve suyunu ekşitti.” 338
- (*emget-*) *ol anı emgetti* “O, onu yordu.” 119
- (*emrit-*) *kaşınmak meniñ yinim emritti* “Kaşıntı vücudumu kaşındırdı.” 118
- (*eñit-*) *bizni kamug eñitti* “Bizi hayrete düşürdü.” 314
- (*erüt-*) *ol yağ erütti* “O yağı eritti.” 101
- (*iglet-*) *bu yer anı igletti* “Bu yer onu hasta etti; çünkü ona uygun gelmedi.” 119
- (*isit-*) *ol mün işitti* “O çorbayı ısıttı.” 102
- (*kabart-*) *etük adakıg kabartı* “Ayakkabı ayağı kabarttı.” 525
- (*kanat-*) *ol anıñ burnın kanattı* “O, onun burnunu kanattı.” 330
- (*karart-*) *ol anıñ tōnın karartı* “O, onun elbisesini kararttı.” 525
- (*karıt-*) *öğlek anı karıttı* “Zaman onu ihtiyarlattı.” 328
- (*kasnat-*) *tumlug anı kasnattı* “Soğuk onu titretti.” 342
- (*kaynat-*) *ol eşiç kaynattı* “O, tencereyi kaynattı.” 345
- (*kemlet-*) *bu ot atıg kemletti* “Bu yem ata sıkıntı verdi.” 341
- (*kenüt-/kiñüt-*) *er ewin keñütti* “Adam evini genişletti.” 334
- (*kızart-*) *ol kızartıttı nēhni* “O, nesneyi kırmızılaştırdı.” 525
- (*kewret-*) *ol anıñ küçin kewretti* “O, onun gücünü gevşetti.” 337
- (*kewşet-*) *ol katıg nēhni kewşetti* “O, sert nesnenin gücünü gevşetti.” 338

- (*kepit-*) *yil tönug kepitti* “Rüzgâr elbisenin bir kısmını kuruttu.” 326
- (*kiçit-*) *anıñ uduzı kiçitti* “O, ona uyuz yerini kaşitti.” 326
- (*kiñit-*) *er ewin kinitti* “Adam evi genişletti.” 511
- (*kogşat-*) *kuyaş anı kogşattı* “Sıcak onun gücünü gevşetti.” 338
- (*komit-*) *üdig meni komuttı* “Vatana ve sevgiliye özlem beni heyecanlandırdı.” 330
- (*kokrat-*) *ol sūwug kokrattı* “O, suyu ve her türlü sıvıyı azalttı.” 337
- (*kokıt-*) *ol bilikni kokıttı* “O, kandili söndürüp onu kokuttu.” 333
- (*korkıt- ~korkut-*) *ol anı korkıttı* “O, onu korkuttu.” 339
- (*könit-*) *er yıgaç könitti* “Adam odunu düzeltilti.” 330
- (*köpürt-*) *öt eşiçni köpürtti* “Ateş tencereyi köpürttü.” 525
- (*kurıt- ~ kurut-*) *kūn tönug kurıttı* “Güneş, elbiseyi kuruttu.” 328
- (*kuyut-*) *ol atıg kuyuttı* “O, atı ürküttü.” 334
- (*kuzut-*) *ol anıñ bogzın kuzuttı* “O, onu yemeğe iştahlandırdı, acıktırdı.” 328
- (*meñzet-*) *ol bir nēñni birke mezetti* “O, bir nesneyi bir nesneye benzetti.” 345
- (*müñret-*) *öt eşiçni müñretti* “Ateş tencereyi fokur fokur kaynattı.” 345
- (*oprāt-*) *ol tōnın oprattı* “O, elbiseyi yıprattı.” 117
- (*oxşat-*) *ol meni atama oħşattı* “O, beni babama benzetti.” 118
- (*ölit-*) *ol tōn ölitte* “O, elbiseyi ıslattı.” 103
- (*özit-*) *ol anıñ kulakın özitti* “Çok konuştuğu için onun duymasını ağırlaştırdı ve onu sağırlaştırdı.” 101
- (*sarkıt-*) *ol tōndın suw sarkıttı* “O, elbiseden su damlattı.” 339
- (*sedret-*) *ol kişini sedretti* “O, insan kalabalığını azalttı.” 336
- (*sedret-*) *ol tōnug sedretti* “O, elbiseyi seyreltilti.” 336
- (*semrit-*) *er atın semrittı* “O, atı semirtti.” 336
- (*sewrıt-*) *ol işın sewrittı* “O, işini tamamlayıp bitirdi.” 336
- (*sızıt-*) *bu sözni sıdıgdın sızıtma* “Bu sözü dişlerinin arasından sızdırma.” 161
- (*sızıt-*) *ol añar yāg sızıttı* “O, ona donmuş yağı eritti.” 328
- (*söbit-*) *ol nēñni söbitti* “O, nesneyi sivriltilti.” 326
- (*suwsat-*) *ol anı suwsattı* “O, onu susattı.” 337
- (*süçit-*) *ol açığ nēñni süçitti* “O, ekşi ve acı şeyi tatlılaştırdı.” 326
- (*süçit-*) *ol yirig süçitti* “O, çorak yeri verimli hâle getirdi.” 326
- (*sürçit-*) *ol atın sürçitti* “O, atını sürçtürdü.” 335
- (*tamıt-*) *ol sūwnı tamıttı* “O, suyu damlattı.” 330
- (*tañlat-*) *ol meni tañlattı* “O, beni şaşırdı.” 345
- (*tarut-*) *ol añar ewin tarıttı* “O, ona evini daralttı.” 327
- (*tatıt-*) *tūz aşığ tatıttı* “Tuz, yemeği tatlandırdı.” 326
- (*teñit-*) *er okın teñitti* “Adam okunu göğe yükseltti.” 334
- (*tepret-*) *ol teprette nēñni* “O, nesneyi hareket ettirdi, oynattı.” 335

- (*tepset-*) *ol meni tepsetti* “O, beni kıskandırdı.” 337
- (*tepzet-*) *ol meni bu işka tepzetti* “O, bu işte beni kıskandırdı.” 337
- (*tewşet-*) *ol yıpiğ tewşetti* “O, ipi dolaştırdı, ucu bulunmuyor.” 338
- (*tıgrat-*) *oglın işka tıgrattı* “Oğlunu güçlendirdi ve işlerin dönmesi ve uygulanmasında onu dayanıklı hâle getirdi.” 336
- (*tıgret-* ~ *tıkret-*) *ol ogılnı tıgretti* “O, oğlunu güçlendirdi.” 336
- (*tozıt-*) *ol toprak tozıttı* “O, tozu kaldırıp tozuttu.” 328
- (*törüt-*) *Teğri yalıñuk törütti* “Yüce Allah Âdem’i ve yaratılanlardan diğerlerini yarattı.” 327
- (*tumlıt-*) *ol suw tumlıttı* “O, suyu soğuttu.” 340
- (*tütüt-* ~ *tütet-*) *öt tütün tütetti* “Ateş duman tüttürdü.” 326
- (*uglıt-*) *ol tawarın ugıttı* “O, malını artırdı ve çoğalttırdı.” 119
- (*usıt-*) *tüzluğ et mini usıttı* “Tuz et beni susattı.” 102
- (*uşat-*) *ol etmek uşattı* “O, ekmeği ufaladı.” 102
- (*üğret-*) *ol tawarığ üğretti* “O, malı çoğalttı ve geliştirdi.” 118
- (*üklit-*) *ol nēñni üklitti* “O, malını çoğalttırdı ve artırdı.” 119
- (*ülşet-*) *ol anı ülşetti* “O, onu gözü kararınca kadar acıktırdı.” 118
- (*ürküt-*) *ol kōy ürkütti* “O, koyun ürküttü.” 118
- (*üşüt-* ~ *üşit-*) *ol mini tumluğka üşütti* “O, beni soğukta bıraktı, üşüttü.” 102
- (*yalrıtt-*) *kirşen anıñ yūzin yalrıttı* “Kirşan (üstübeç) kadının yüzünü parlattı.” 343
- (*yaşart-*) *yagmur otuğ yaşarttı* “Yağmur bitkiyi yeşertti.” 527
- (*yaşnat-*) *Teğri yaşın yaşnattı* “Allah şimşek çaktırdı. Adam da kılıç ve benzeri parlak şeyleri parlatırsa yine aynıdır.” 344
- (*yawrıtt-*) *ol anı yawrıttı* “O, onun gücünü azalttı ve onu zayıflattı.” 343
- (*yılıtt-*) *er sūwıg yılıttı* “Adam suyu ısıttı.” 332
- (*yükset-*) *ol tām yüksetti* “O, duvarı yükseltip inşa etti.” 343
- (*yumşat-*) *ol katıg nēñni yumşattı* “O, sert nesneyi yumuşattı.” 343
- (*yunçıt-*) *ol anı yunçıttı* “O, onun durumunu kötüleştirdi.” 343
- (*yulrıtt-*) *ol ot yulrıttı* “O, ateşi parlattı, canlandırdı.” 343

2.2. Dîvânu Lugatî't-Türk'te Oluşlama

Dîvânu Lugatî't-Türk'te kılış tabanlı fiillere gelerek onları oluş fiiline dönüştüren ekler şunlardır:

2.2.1. -kUr-

(*burkur-*) *işler yūzi burkurdı* “Kadının yüzü buruştu ve (suratı) asıldı. Deride büzülürse aynıdır.” 282

2.2.2. -k/-Ik-/-Uk-

“*acık-, ayık-, burk-, duruk-, kırk-, kork- silk-*” gibi örnekleri veren Korkmaz; -k- ekinin tek heceli fiil köklerinden, anlamı “pekiştirilmiş olma” fiilleri türettiğini belirtir. Ayrıca, bazı kelimelerde kökle kaynaşmış olan ek, dönüşlülük işlevinde de kullanılır (2007, s. 127).

Hacıeminoğlu'na göre Eski Türkçe 'de pekiştirme eki olarak kullanılan ve fiile dönüşlülük manası veren -k-/-k-, Karahanlı Türkçesinde daha geniş bir kullanım sahası bulmuştur. Bu ekin hem isimden hem de fiilden aynı mahiyette fiiller türetmesi dikkat çekicidir (1991, s. 49).

Kaşgarlı'ya göre, -k- ekinin iki işlevi vardır. Birincisinin fiilin mağlup olan kişi üzerinde gerçekleşmesi olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 266):

Basıktı er “Adam geceleyin baskına uğradı.” 266

Tön kirikti “Elbiseye kir galip geldi.” 266

İkincisinin -k-'nin ek olmayıp kelimenin kökünde yer alması olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 266):

Er balıktı “Adam yaralandı.” 266

Çülüktü er “Adamın görünüşü perişanlandı.” 266

Kaşgarlı'nın verdiği örneklerden **basıktı** “edilgen çatı”, **kirikti** “isimden fiil yapım eki” örneğidir. **Balıktı** ve **çülüktü** örneklerindeki -k- ise ek değildir. Aşağıdaki örneklerde de görüldüğü üzere -k- ekinin bir de oluşlama işlevi vardır. **Sawur-** “savurmak” kılış fiiline -k- eki getirilerek **sawruk-** “savrulmak, akmak” oluş fiili yapılmıştır.

DLT'de -k/-Ik-/-Uk- ekleriyle yapılan oluşlama örnekleri şunlardır:

(bölük-) *köy bölüktü* “Koyun sürü sürü oldu.” 266

(sawruk-) *közden yāş sawruktı* “Gözden gözyaşları (yağmur gibi) aktı. 299

(turuk-) *kān turuktu* “Kan durdu. Yarada irin ve cerahat toplanınca da aynı.” 265

2.2.3. -I- / -II- / -UI-

Edilgen çatı işlevinde kullanılan bu ek, kılış fiillerine gelerek onları oluş fiiline de dönüştürebilmektedir.

Kaşgarlı ekin üç işlevinden bahseder. Birinci işlevin faili belirsiz olan fiili belirtmek için kullanılması olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 272):

Yā kuruldı “Yay kuruldu.” 272

Er uruldı “Adam dövüldü.” 272

İkinci işlevin geçişsizden meçhul fiil yapılma olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 272):

Ol nēñ körüldi “O şey görüldü.” 272

Ol yirke barıldı “O yere gidildi.” 272

Üçüncüsünün kendi başına bağımsız bir fiil olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 272):

Ölüg tirildi “Ölü dirildi.” 272

Sūt soguldı “Süt çekildi.” 272

Suw süzüldi “Su safılaştı.” 272

Kaşgarlı'nın vermiş olduğu örnekler **kuruldı**, **körüldi**, **barıldı** “edilgen çatı”, **tirildi** (< **tirig+l-**) “isimden fiil yapım eki”, **sogul-** “kelime kök hâlinde”, **süzül-** “oluşlama” örnekleridir.

DLT'de -I-/-II-/-UI- ekleriyle yapılan oluşlama örnekleri şunlardır:

(açıl-) *kök açıldı* “Gök açıldı.” 96

(ağrıl-) *yöl ağrıldı* “İki yol birbirinden ayrıldı.” 113

(atıl-) *çeçek agzı atıldı* “Çiçek tomurcuklandı.” 96

(bogul-) *er boguldı* “Adam boğuldu.” 270

(böğül-) *suw böğüldi* “Su, önüne çekilen bentlerden dolayı birikip çoğaldı.” 189

- (*buzul-*) *ew buzuldu* “Ev harap oldu.” 270
 (*bükül-*) *butık büküldi* “Budak eğildi.” 270
 (*çermel-*) *çawıg çermeldi* “Kamçının ucu bükülüp kıvrıldı” 300
 (*çöjül-*) *yıp çöjüldi* “Gevşek ip gerildi.” 270
 (*egil-*) *yıgaç egildi* “Dal eğildi.” 98
 (*esil-*) *yışıg esildi* “İp uzadı.” 97
 (*ırgal-*) *yıgaç ırgaldı* “Ağaç sallandı.” 114
 (*iril-*) *tām irildi* “Duvar çatladı.” 121
 (*kesil-*) *anıñ tām kesildi* “Adamın nefesi ve ruhu kesildi.” 147
 (*kewil-*) *er kūçi kewildi* “Adamın gücü zayıfladı.” 272
 (*kırl-*) *er kırlıdı* “Adam fakirleşti.” 271
 (*kırl-*) *kırlıdı nēñ* “Nesne (kabuğu) soyuldu.” 271
 (*kısil-*) *elig kapugka kısilıdı* “Kapıda eli sıkıştı.” 271
 (*kıyıl-*) *kūn kıyıldı* “Güneş kayboldu.” 429
 (*örtül-*) *kōk örtüldi* “Gök bulutlandı.” 113
 (*saçıl-*) *yağmur yagıp saçıldı* “Yağmur damlaları saçıldı.” 267
 (*sawrul-*) *tarıg sawrulıdı* “Irmak kaynayıp taşarak dalgalandı.” 300
 (*sırl-*) *yāg eligke sırlıdı* “Yağ ele yapıştı.” 268
 (*sökül-*) *tōn söküldi* “Elbise şeylerin dikişleri söküldü.” 268
 (*süzül-*) *suw süzüldi* “Su buharlaştı.” 268
 (*şemişil-*) *tügün şemişildi* “Düğüm çözüldü.” 268
 (*tarıl-*) *tarıldı neñ* “Nesne dağıldı.” 269
 (*teşil-*) *kāp teşildi* “Tulum yırtıldı.” 269
 (*tutl-*) *et bışıp tatıldı* “Et pişmekten dağıldı.” 267
 (*togral-*) *tōn kirden tograldı* “Elbise kirden parçalandı.” 300
 (*tökül-*) *suw töküldi* “Su döküldü.” 270
 (*tügül-*) *aş boguzda tügüldi* “Yemek boğazda takılıp düğümlendi.” 270
 (*tügül-*) *tügün tügüldi* “Düğüm düğümlendi.” 189
 (*uşal-*) *etmek uşaldı* “Ekmek ufalandı.” 97
 (*uwul-*) *uwulıdı nēñ* “Nesne ufalandı.” 98
 (*ürül-*) *er öwkesinde ürüldi* “Adam öfkesinden şişti.” 97
 (*üzül-*) *üzüldi nēñ* “Nesne koptu.” 97
 (*yağıl-*) *yāg tonda yağıldı* “Yağ elbiseye yayıldı.” 381
 (*yapul-*) *kapug yapulıdı* “Kapı çarptı.” 381
 (*yarıl-*) *butık yarıldı* “Dal ağaçtan yarılıp koptu, ayrıldı.” 381
 (*yarıl-*) *kāp yarıldı* “Tulum yarıldı.” 381
 (*yayıł-*) *yıgaç yayıldı* “Ağaç, rüzgârdan sallandı.” 430

(*yazıl-*) *tügün yazıldı* “Düğüm çözüldü.” 382

(*yıkıl-*) *tām külf yıkıldı* “Duvar gürültüyle yıkıldı.” 150

(*yırtıl-*) *tōn yırtıldı* “Elbise yırtıldı.” 390

(*yorul-*) *ogul beşiktin yoruldu* “Çocuk beşiğinden çözüldü.” 381

(*yuwul-*) *topık yuwuldu* “Top yuvarlandı.” 382

2.2.4. +lAn-

Kaşgarlı'ya göre “+lAn-” eki dört anlamda kullanılmaktadır. Birincisinin bir şeye malik olmak ve onu mülkiyetine almak anlamını içermesi olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 312):

Er tarıglandı “Adam ekin sahibi oldu.” 312

Er kuşaklandı “Adam kaşık sahibi oldu.” 312

İkincisinin kendisini zikredenlerden sayıp onların kılığına girmek anlamı olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örneği vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 312):

Er oguzlandı “Adam Oğuzların kılığına girdi ve kendisini onlardan saydı.” 312

Üçüncüsünün bir şeyin tabiatında olmak anlamı olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 312):

Yıgaç butaklandı “Ağaç dallarını çıkardı.” 312

Yıgaç yemişlendi “Ağaç meyvelendi.” 312

Dördüncüsünün bu anlamlardan hiçbirini ifade etmeyip kendi başına olmasını ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 312):

Er katıglandı “Adam çabaladı.” 312

Kişi yumurlandı “İnsanlar toplandı.” 312

Kaşgarlı'nın verdiği örneklerden *tarıglan-*, *kuşaklan-*, *butaklan-*, *yemişlen-*, *toplan-* “oluşlama”; *oguzlan-*, *katıglan-* “kılışlama” örneğidir.

Kaşgarlı, DLT’de başka bir yerde, ekin üç anlamda kullanıldığını belirtir. Birincisinin bir şeyin onunla birlikte veya yanında olma manası olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 432):

Er tayaklandı “Adam değnek sahibi oldu.” 432

Süt kayaklandı “Süt kaymaklandı.” 432

İkincisinin nesnenin söylenenden sayılması anlamı olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 432):

Er atıg kızlandı “Adam atı pahalı saydı.” 432

Ol anı kızılandı “O, cariyeyi kızlardan saydı.” 432

Üçüncüsünün faili belirtilmemiş bir fiil olması olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 432):

Tawar çuglandı “Mal bohçalandı.” 432

Böz çıglandı “Kumaş arşınlandı.” 432

Kaşgarlı'nın verdiği örneklerden *tayaklan-*, *kayaklan-*, *çuglan-*, *çıglan-* “oluşlama”; *kızlan-* “kılışlama” örneğidir.

Kaşgarlı'ya göre, +lA- eki ile +lAn arasındaki fark, +lAn eki alan fiilin failiyle ve kendi başınlığıyla geçişsiz olması gerekir. +lA ekli fiillerde ise fiilin failinden başkasına geçişli olması gerektiğini ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 488):

Er ertüklendi “Adam ayakkabı sahibi oldu.” 488

Yıgaç erüklendi “Ağaç şeftalilendi.” 488

+1An ekli fiilin Arapça infi’al babında, +1A ekli fiilin tef’il babında ve her zaman geçişli olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 488):

Ol ôt körükledi “O, ateşi körükle üfledi.” 488

Ol kapug kiritledi “O, kapıyı kapattı.” 488

Kaşgarlıya göre eğer zikredilen isimlerle adamın beraberliği anlatılmak istenirse +1An ile bu anlamda bütün isimlerden fiil yapılabilir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 488).

Kaşgarlı’nın verdiği örneklerden *ertüklen-*, *erüklen-* “oluşlama”; *körükle-*, *kiritle-* “isimden fiil yapım eki” örneğidir.

DLT’de +1An- ekiyle yapılan oluşlama örnekleri şunlardır:

(ağaklan-) *ağaklandı nēη* “Nesnenin ayakları oldu.” 129

(arkuklan-) *er arkuklandı* “Adam işi kabul etmekte inatlaştı.” 137

(armutlan-) *yıgaç armutlandı* “Ağaç armutlandı.” 136

(artuçlan-) *tāg artuçlandı* “Dağ ardıçlandı.” 136

(azuklan-) *er azuklandı* “Adam azık sahibi oldu.” 129

(bagırlan-) *kān bagırlandı* “Kan pıhtılaşp toplandı.” 310

(balıklan-) *kōl balıklandı* “Göl balıklandı.” 310

(başlan-) *tarıg başlandı* “Ekin başaklandı.” 302

(bognaklan-) *bulut bognaklandı* “Bulutlar küme küme oldu.” 313

(buçgaklan-) *buçgaklandı nēη* “Nesnenin köşeleri ve uçları oldu.” 313

(bukuklan-) *çeçek bukuklandı* “Ağaç çiçekleri çanaklandı.” 319

(bulutlan-) *kōk bulutlandı* “Hava bulutlandı.” 310

(burçaklan-) *ter burçaklandı* “Ter boncuk boncuk oldu.” 313

(buşgutlan-) *er buşgutlandı* “Adam çırak sahibi oldu.” 312

(butaklan-) *yıgaç butaklandı* “Ağaç budaklandı.” 310

(bürçeklen-) *at bürçeklendi* “At perçemlendi.” 314

(bürlen-) *yıgaç bürlendi* “Ağaç tomurcuklandı.” 302

(çalpuşlan-) *elig çalpuşlandı* “Meyve yemekten el yapış yapış oldu.” 313

(çawlan-) *er çawlandı* “Adam meşhur oldu.” 304

(çelpeklen-) *köz çelpeklendi* “Göz çapaklandı.” 315

(çerlen-) *anıη közi çerlendi* “Onun gözü iltihaplandı.” 304

(çiçeklen-) *yıgaç çiçeklendi* “Ağaç çiçeklendi.” 311

(çoglan-) *ōt çoglandı* “Ateş alevlendi.” 304

(çöpürülen-) *eçkü çöpürlendi* “Keçinin kılları çıktı, kıllandı.” 311

(erlen-) *uragut erlendi* “Kadın koca sahibi oldu.” 116

(eşiçlen-) *er eşiçlendi* “Adam tencere sahibi oldu.” 129

(etüklen-) *er etüklendi* “Adam çizme sahibi oldu.” 129

- (*iglen-*) *uragut iglendi* “Kadın hastalandı.” 117
- (*isizlen-*) *oğlan isizlendi* “Çocuk huysuzlaştı.” 129
- (*kağgulan-*) *ol bu işka kağgulandı* “O, bu işten kaygılandı.” 433
- (*kağızlan-*) *yıgaç kağızlandı* “Ağaç kabuklandı.” 311
- (*kaklan-*) *et kaklandı* “Et kurudu.” 307
- (*kaklan-*) *suw kaklandı* “Su birikti ve çukurlarda gölcükler oluştu.” 307
- (*kanatlan-*) *kuş kanatlandı* “Uçucu hayvanın kanadı çıktı.” 311
- (*kemlen-*) *at kemlendi* “At hastalandı.” 147
- (*kezlen-*) *eşiç kezlendi* “Tencerenin dibi tuttu.” 307
- (*kıdıgılan-*) *kıdıklandı nēñ* “Nesneye sınır ve kenar yapıldı, kenarlandı.” 311
- (*kılıçlan-*) *er kılıçlandı* “Adam kılıç sahibi oldu.” 311
- (*kırlan-*) *yir kırlandı* “Yerde hendek ve çatlaklar oluştu.” 306
- (*kirlen-*) *köz kirlendi* “Göz çapaklandı.” 307
- (*kirlen-*) *tōn kirlendi* “Elbise kirlendi.” 307
- (*korlan-*) *yugrut korlandı* “Mayalanmış süt katılaştı.” 306
- (*köglen-*) *yūzi anıñ köglendi* “Onun yüzünde çil belirdi.” 307
- (*körpelen-*) *ot körpelendi* “Bitki filizlendi.” 432
- (*küçlen-*) *er küçlendi* “Adam güçlendi.” 307
- (*mandarlan-*) *yıgaç mandarlandı* “Ağaca sarmaşıklandı.” 313
- (*meñizlen-*) *kişi menizlendi* “İnsanın yüzü güzelleşti.” 516
- (*monçuklan-*) *kız monçuklandı* “Kız boncuk ve takı sahibi oldu.” 314
- (*oguşlan-*) *er oğuşlandı* “Adam hısım ve aşiret sahibi olarak grup hâline geldi.” 129
- (*ōtlan-*) *at ōtlandı* “At, koşmaktan alevlendi, hararetlendi.” 131
- (*öñlen-*) *üzüm öñlendi* “Üzüm renlendi.” 128
- (*örküçlen-*) *suw örküçlendi* “Su dalgalandı.” 136
- (*saçlan-*) *er saçlandı* “Adamın saçı çıktı.” 305
- (*saglıkkan-*) *er saglıklandı* “Adam sağmal koyun sahibi oldu.” 314
- (*suwlan-*) *suwlandı nēñ* “Nesne ıslandı ve suyu çoğaldı.” 305
- (*sünüklen-*) *oğlan sünüklandı* “Oğlanın kemikleri büyüdü.” 516
- (*talkalan-*) *üzüm talkandı* “Üzüm koruk hâlinde geldi.” 433
- (*tarmaklan-*) *suw tarmaklandı* “Su haliçlere ayrıldı.” 313
- (*tarmutlan-*) *suw tarmutlandı* “Su kollara ve haliçlere ayrıldı.” 312
- (*tatıgılan-*) *üzüm tatıglandı* “Üzüm tatlandı ve lezzetli hâle geldi.” 310
- (*teriñüklen-*) *suw teriñüklandı* “Su daralıp nehirleşti.” 517
- (*tulkuklan-*) *tulkuklandı nēñ* “Nesne şişti.” 342
- (*tulumlan-*) *er tulumlandı* “Adam savaş malzemeleri ve silah kuşandı.” 310
- (*turkıgılan- ~ turkugılan-*) *ol mindin turkıglandı* “O benden utandı.” 313

- (*tüplen-*) *yıgaç tüplendi* “Ağaç kök saldı.” 303
- (*türgekle-*) *tôn türgeklendi* “Elbise bohçalandı.” 342
- (*uçlan-*) *uçlandı nēḡ* “Nesnenin uçları oldu.” 116
- (*uğmaklan-*) *er uğmaklandı* “Adamın uşakları oldu.” 137
- (*uruglan-*) *kepez uruglandı* “Pamuk tomurcuklandı.” 129
- (*uwutlan-*) *er uwutlandı* “Adam utandı.” 128
- (*üzlan-*) *er üzlandı* “Adam ustalaştı.” 131
- (*üzlen-*) *eşiç üzlendi* “Tenceredeki yağ yükseldi.” 117
- (*üzümlen-*) *badıç üzümlendi* “Asma çardağı üzülendi.” 130
- (*yakrılan-*) *kōy yakrıldı* “Koyun yağlandı.” 434
- (*yalıglan-*) *takuk yalıglandı* “Horozun ibiklendi.” 393
- (*yarıklan-*) *er yarıklandı* “Adam zırhlandı.” 393
- (*yarımlan-*) *yarımlandı nēḡ* “Nesne yarılandı.” 394
- (*yarmaklan-*) *er yarmaklandı* “Adam para sahibi oldu.” 394
- (*yemişlen-*) *yıgaç yemişlendi* “Ağaç meyvelendi.” 312
- (*yığlan-*) *et yığlandı* “Et koktu.” 392
- (*yıgaçlan-*) *yir yıgaçlandı* “Yer ağaçlandı.” 393
- (*yıldızlan-*) *yıgaç yıldızlandı* “Ağaç kök saldı, kökleşti.” 394
- (*yumgaklan-*) *yumgaklandı nēḡ* “Nesne top hâline geldi ve yuvarlandı.” 394
- (*yüreklen-*) *er yüreklendi* “Adam cesaretlendi.” 393

2.2.5. +IAŞ-

İsimden fiil yapma eki +la- ile işteş çatı eki -ş-'nin kaynaşmasıyla oluşan +IAŞ- eki, DLT'de şu örneklerde oluşlama yapmıştır:

- (*tökleş-*) *tökleşti nēḡ* “Nesneler döküldü ve aktı.” 292
- (*teḡleş-*) *bir nēḡ birke teḡleşdi* “Bir şey bir şeye denkleşti.” 512
- (*ütleş-*) *ütleşdi nēḡ* “Eşyalar delindi.” 111

2.2.5. -lIn-/-lUn-

Edilgen çatı işlevinde kullanılan -l- ve -n- ekleri, Eski Türkçede birbirlerinin yerlerine kullanılabilen eklerdir. Kaşgarlı'ya göre -l- eki, -n-'den dönüşmüştür. *Bitig bitindi, bitildi* “Kitap yazıldı.” İkisi de olabilir (Ercilasun ve Akkoyunlu 2018, s. 279).

Kaşgarlı, DLT'de başka bir yerde *er ağırlaldı* “Adam ağırlandı”, *at bağışlaldı* “At bağışlandı.” örneklerinde lâm (-l-) yerine nun (-n-) konularak *at bağışlandı, er ağırlandı* şeklinde kullanımının da caiz olduğunu, lâm'ın (-l-) daha yaygın kullanıldığını söyler (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 487).

İkili ve geçişli her fiile lâm (-l-) eklendiği zaman, fiilin geçişsiz ve meçhul fiil olduğunu, geçişli fiile nun (-n-) eklendiği zaman ise fiilin geçişsiz olduğunu ifade eden Kaşgarlı, şu örnekleri vermiştir (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 392):

Er tügün yazdı “Adam düğümü çözdü.” 392

Tügün yazındı “Düğüm çözüldü.” 392

Kaşgarlı nun (-n-) ve lâm'ın (-l-) birlikte kullanılabildiğini, lâm'dan (-l-) sonra gelen nun (-n-) ile fiilin kendiliğinden olduğu anlamının ortaya çıktığını da söyler. Bu durumu, *tügün yazıldı* “Düğüm

çözüldü.”, *yazlındı* “Düğüm kendi kendine çözüldü.”; *er topık yuwldı* “Adam topu yuvarladı.”, *topık yuwuldu* “Top yuvarlandı.”, *yuwuldu* “kendi kendine yuvarlandı.” örnekleriyle açıklar (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 392).

Kaşgarlı, lâm (-l-) ekiyle nun (-n-) ekinin kaynaşarak -lIn-/-lUn- ekini oluşturduğunu, bu ekin fiile kendiliğinden olma anlamı kattığını işaret etmiştir. Eraslan da Uygur Türkçesindeki örneklerini ortaya koyarak -lIn-/-lUn- ekinin birleşik bir ek olduğunu ifade etmiştir (2012, s. 110).

DLT’de -lIn-/-lUn- ekiyle yapılan oluşlama örnekleri şunlardır:

- (*açlın-*) *kapug açlındı* “Kapı açıldı.” 116
 (*aslın-*) *aslındı nēḡ* “Bir şey bir şeye asıldı.” 117
 (*boğlun-*) *at boğlundi* “At boğuldu.” 302
 (*böglün-*) *suw böglündi* “Su toplandı.” 303
 (*büklün-*) *büklündi nēḡ* “Nesne büküldü ve eğildi.” 303
 (*kazlın-*) *yir kazlındı* “Yer kazıldı ve içinde çukurlar oluştu.” 306
 (*keslın-*) *keslindi nēḡ* “Nesne koptu.” 307
 (*kıslın-*) *kıslındı nēḡ* “Nesne sıkıştı.” 306
 (*koşlun-*) *iki nēḡ koşlundi* “İki şey birbirine koşuldu.” 307
 (*seşlın-*) *at seşlindi* “At bağından boşandı.” 305
 (*söglün-*) *et söglündi* “Et ızgarada pişti.” 305
 (*süzlün-*) *suw süzlündi* “Su süzüldü.” 305
 (*toplun-*) *tām toplundi* “Duvar delindi.” 303
 (*töklün-*) *suw töklündi* “Su döküldü.” 304
 (*tüglün-*) *suw boguzda tüglündi* “Su boğazda düğümlendi.” 304
 (*tüglün-*) *yıp tüglündi* “İp düğümlendi.” 304
 (*türlün-*) *türlündi nēḡ* “Nesne dürülüp büküldü.” 304
 (*tüzlün-*) *tüzlündi yir* “Yer düzleşti.” 304
 (*üzlün-*) *uruk üzlündi* “İp koptu.” 117
 (*yazlın-*) *tügün yazlındı* “Düğüm çözüldü.” 392
 (*yuwlun-*) *yuwlundi nēḡ* “Nesne yuvarlandı.”

2.2.6. -İş- / -IUş-

Edilgen çatı eki -l- ile işteş çatı eki -ş-’nin kaynaşmasıyla oluşan -İş-/-IUş- eki, DLT’de şu örneklerde oluşlama yapmıştır:

- (*kesliş-*) *keslişdi nēḡ* “Nesnenin parçaları koptu ve parçalar birbirinden ayrıldı.” 298
 (*kuyluş-*) *tāgdın sūwlar kamug kuyluşdi* “Dağdan sular döküldü.” 431
 (*süzlüş-*) *sūwlar kamug süzlüşdi* “Sular süzüldü.” 295
 (*tikliş-*) *yıgaç tiklişdi* “Odun dik hâle geldi.” 292
 (*tüglüş-*) *yıplar tüglüşdi* “İpler düğümlendi.” 292
 (*üglüş-*) *bir nēḡ bir üze üglüşti* “Bir şey bir şeyin üzerine yığıldı.” 112
 (*üzlüş-*) *üzlişdi nēḡ* “Nesne koptu.” 111
 (*yazlış-*) *tügünler yazlışdi* “Düğüm çözüldü.” 389

(yoğluş-) bitigler yoğluşdı “Yazılar, şekiller silindi.” 389

(yuwluş-) korumlar kamug yuwluşdı “Kayalar şeyler yuvarlandı.”390

2.2.7. -n-, -In-/-Un-

Dönüştürme ve edilgen çatı kuran bu ek, kılış fiillerine gelerek onları oluş fiiline dönüştürebilmektedir. Korkmaz, sonu bir ünlü veya akıcı -l- ünsüzü ile biten fiil kök veya gövdelerine gelen -n- ekinin, dönüştürme işlevi yüklediğini, bu durumun -l- veya ünlü ile sonuçlanan fiil kök ve gövdelerinde edilgenlik tabanının -l- yerine -n- ile yapılmasından kaynaklandığını belirtir (2007, s. 130).

Ergin'e göre, asıl pasiflik ve meçhul eki -l-'dir. Ergin, -l- ekinin ünlü veya -l- ile biten fiil kök veya gövdelerine getirilemediğini, bu nedenle, bu fiillerin -n- ekiyle pasif veya meçhul yapıldığını, aslında dönüştürme eki olan -n- 'nin sonradan pasiflik ve meçhul eki hâline geldiğini, Eski veya Çağdaş Türk lehçelerinde ünlü veya -l- ile biten fiillere pasiflik ve meçhul eki olarak -l- 'nin getirilmesinin bunun delili olduğunu ifade eder (2002, s. 270).

Kaşgarlı ise tam tersi görüştedir. Ona göre o (lâm), ondan (nun'dan) dönüşmüştür. **Bitig bitindi, bitildi.** “Kitap yazıldı.” (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 279).

DLT'de -n-, -In-/-Un- ekleriyle yapılan oluşlama örnekleri şunlardır:

(bogun-) at bogundi “At boğuldu.” 273

(boşan- ~ boşun-) kōy boşandı “Koyun serbest kaldı, bağından kurtuldu.” 273

(boşan-) tūgün boşandı “Düğüm gevşedi.” 273

(ırgan-) yıgaç ırgandı “Ağaç sarsıldı ve kıyıladı.” 115

(ilîn-) keyik tuzakka ilindi “Av tuzağa takıldı.” 100

(ilîn-) tiken tōnka ilindi “Diken elbiseye takıldı.” 100

(kōrūn-) tāg kōrūndi “Dağ göründü ve ortaya çıktı.” 278

(kōzūn-) kōzūndi nēη “Nesne göründü.” 278

(oğun-) er oğundi “Adam uykusundan uyandı.” 98

(örtēn-) bulut örtēndi “Gün battıktan sonra bulutlar kızardı.” 115

(örtēn-) örtēndi nēη “Nesne yandı.” 115

(sın-) yıgaç sındı “Ağaç kırıldı.” 242

(silkin-) er silkindi “Adamin tüyleri ürperdi.” 305

(tilin-) teri tilindi “Deri, kayış gibi boylamasına yırtıldı.” 275

(tutun-) kūn tutundi “Güneş tutuldu.” 274

(tūgūn-) ol tūgūn tūgūndi “O kendi başına düğümlendi.” 273

(uğun-) ōt uğundi “Ateş uyudu ve söndü.”98

2.2.8. -ş-, -Iş-/-Uş-

Kılış fiillerine gelerek ifade edilen işin iki kişi tarafından karşılıklı veya beraber yapıldığını gösteren ve bu yönüyle işteş çatı kuran bu ek, kılış fiillerini oluş fiillerine dönüştürebilmektedir.

Korkmaz, -(I)ş-/(U)ş- ekinin, geçişsiz fiil kök ve gövdelerinden “kendiliğinden oluş” bildiren fiiller türettiğini belirtir. *Açış-, alış-, bulaş-, depres-, dönü-, eriş-, geli-, giri-, güzelle-, irileşmek, kalınlaş-* vb. örneklerdeki kendiliğinden oluşma işlev ve anlamının, ektaki ortaklaşma işlevinin değişme ve gelişmesinden oluştuğunu, -(I)ş-/(U)ş- ekinin işlev kaymasına uğrayarak “oluş” bildiren bir türetme eki niteliği kazandığını ifade eder (2007, s. 132).

Ergin'e göre fiilden fiil yapma eki olan -ş- eki, ortaklaşma ve oluş ifade eden fiiller yapar. Birlikte yapılan, ortaklaşa yapılan ve birden fazla kişi tarafından yapılan fiiller, ortaklaşma ifade eden fiillerdir. Oluş ifade eden fiiller ise dönüşlü fiiller ve bazı pasif fiiller gibi bir kendi kendine olma bildirir. Ayrıca Ergin, -ş- eki ile yapılan ve oluş ifade eden fiillerde gizli bir ortaklaşma ifadesinin olduğunu, bu ekin asıl fonksiyonunun ortaklık ifade etmek, ortaklaşma ile yapılan fiiller meydana getirmek olduğunu, oluş fonksiyonunun bu ortaklaşma fonksiyonuna dayandığını ifade eder (2002, s. 274-275).

Kaşgarlı'ya göre, -ş- ekinin dört anlamı bulunmaktadır. Birincisi, işte yardımlaşma anlamıdır. *Ol maña tön tikişdi.* "O, bana elbiseyi dikmede yardım etti.", *ol maña bitig bitişdi.* "O, bana kitap yazmada yardım etti."

İkincisi, bir işte yarışmadır. *Ol meniñ birle çalışdı.* "O, benimle güreşti ki hangimizin daha güçlü ve yere çalıcı olduğu ortaya çıksın." Yardım anlamı için *maña* "benim için" kelimesi, yarış anlamı için *meniñ birle* "benimle birlikte" kelimesi kullanılır.

Üçüncüsü, isimlere lâm (l) ve şın (ş) eklenirse o isim kumarda, yarışta ve atışta ortaya konan şeyin adı olur. *Oynadım atlasu.* "Ortaya atı koyarak (atına) oynadım."

Dördüncüsü, fiilin kendi anlamında olmasıdır. *Kemişdi nējin.* "Nesneyi attı." (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2018, s. 265).

DLT'de -ş-, -İş-/-Uş- ekiyle yapılan oluşlama örnekleri şunlardır:

(buruş-) *buruşdı nēj* "Nesne buruştu." 259

(çalış-) *kapug çalışdı* "Kapının çatlakları açıldı." 263

(emriş-) *etim barça emrişti* "Etim, uyuzluk sebeplerden kaşındı." 110

(sarmaş-) *iş sarmaşdı* "İş dolaşıp karıştı." 295

(siniş-) *sūwlar kamuğ sinişdı* "Sular çekildi." 511

(soğış- ~ soguş-) *öd soguşdı* "Zaman (mevsim) soğumaya yüz tuttu." 261

(soriş-) *anıñ yūzi sorışdı* "Onun yüzü buruştu." 259

(soruş-) *tön terig soruşdı* "Elbise teri çekti." 259

(tograş-) *tön kirdin tograşdı* "Elbise kirden lime lime oldu." 294

(yörgeş-) *yığıčka yıp yörgeşdı* "İp, ağaç şeye sarıldı." 389

(yulkaş-) *yulkaşdı nēj* "Nesne soyuldu." 389

Sonuç

Dîvânu Lugâti't-Türk'te görüngü kategorisi araştırılmadığı için, yapılan çalışmalarda, çatı ile görüngü birlikte değerlendirilmiştir. Bu nedenle araştırmacılar, kılışlama örneklerini oldurgan veya ettirgen çatı içerisinde, oluşlama örneklerini ise edilgen veya dönüşlü çatı içerisinde değerlendirmiştir. Çatı, kılış fiillerine getirilen bir takım eklerle yapılmaktadır ve bu ekler, söz dizimini etkilemektedir. Dilimizin sistematiği içerisinde yer alan ve kılış fiillerini oluş fiiline (oluşlama), oluş fiillerini kılış fiiline (kılışlama) dönüştüren görüngü de ise fiillerin varlık ilgisi değişmektedir. Bu iki kategori birbirine karıştırılmamalıdır. Eksiz çatılarda, fiilin sadece nesne durumu değil, yer ve zaman durumu da göz önüne bulundurulmalıdır. Ekli çatılarda ise hareket noktası olarak fiilin varlık ilgisi (oluş/kılış) dikkate alınmalıdır.

Etken çatı, oldurgan çatı, ikili çatı, meçhul çatı vb. birçok başlıkta çatıyla ilgili tartışmalar devam etmektedir. Kaşgarlı'nın konuya yaklaşımı, çatının ve görüngü kategorisinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi bu tartışmalara ışık tutacak mahiyettedir. Günümüzde belirli eklerle yapılan çatı kategorisi, geriye doğru gidildikçe daha zengin bir hâl almaktadır. Dîvânu Lugâti't-Türk'te bu zenginlik görülmekle beraber çatıyla karıştırılan ancak yeni bir kategori olan görüngü de bulunmaktadır. Dîvânu Lugâti't-Türk'te -dİr-/-dUr-, -tİr-/-tUr-, -gAr-, -gUr-, -kUr-, -Iz-/-Uz-, -Il-/-Ul-, +lAn-, -r-, -Ir-/-Ur-, -t-,

-It/-Ut- ekleriyle kılışlama; -kUr-, -k/-Ik-/-Uk-, -l/-Il-/-Ul-, +lAn-, +lAş-, -lIn-/-lUn-, -lİş- / -lUş-, -n-, -In-/-Un-, -ş-, -İş-/-Uş- ekleriyle oluşlama yapılmıştır. Bu durum; görüngü kategorisinin 11. yüzyılda da var olduğunu, sonraki dönemlerde de varlığını koruduğunu göstermektedir. Dîvânu Lugâti't-Türk'te 9 ekle 197 oluşlama, 7 ekle 157 kılışlama yapılmıştır. Dîvânu Lugâti't-Türk'te geçen oluşlama ve kılışlama örneklerinin sayısı tablo halinde şu şekildedir:

Ek	Oluşlama	Kılışlama
-dIr-/-dUr-, -tIr-/-tUr-	-	18
-gAr-, -gUr-, -kUr-	-	9
-Iz-/-Uz-	-	1
-Il-/-Ul-	-	1
+lAn-	84	9
-r-, -Ir-/-Ur-	-	16
-t-, -It-/-Ut-	-	103
-kUr-	1	-
-k/-Ik-/-Uk-	3	-
-l- / -Il- / -Ul-	47	-
+lAş-	3	-
-lIn-/-lUn-	21	-
-lİş- / -lUş-	10	-
-n-, -In-/-Un-	17	-
-ş-, -İş-/-Uş-	11	-
	197	157

Kısaltmalar

DLT : Dîvânu Lugâti't-Türk

vb. : ve benzeri

Kaynakça

- Akalın, Ş. H. (1995). +lA- ekinin çatı ekleriyle kullanılışı konusundaki görüşler ve ekin yabancı kaynaklı kelimelere getirilişi üzerine. *Türk Gramerinin Sorunları I*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atabay, N., Kutluk, İ. ve Özel, S. (1983). *Sözcük türleri*. (D. Aksan, Haz.), Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Banguoğlu, T. (2004). *Türkçenin grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bilgegil, M. K. (2009). *Türkçe dilbilgisi*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Boz, E. (2015). *Türkiye Türkçesi biçimsel ve anlamsal işlevli biçimbilgisi*. Gazi Kitabevi.
- Delice, H. İ. (2002). Yüklem olarak Türkçede fiil. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (26), 185-212.
- Delice, H. İ. (2007). Çatı eklerinin bilinmeyen bir işlevi. *38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*.
- Delice, H. İ. (2009). Oldurgan çatı işlev açısından nasıl tanımlanmalıdır? *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33 (1), s. 107-120.
- Delice, H. İ. (2012). *Sözcük türleri*. Asitan Yayınları.

- Deny, J. (2021). *Türk dili gramerinin temel kuralları (Türkiye Türkçesi)*. (O. Şahin, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ediskun, H. (1999). *Türk dilbilgisi*. Remzi Kitabevi.
- Eraslan, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ercilasun, A. B. ve Akkoyunlu Z. (2018). *Kaşgarlı Mahmud dîvânu lugati't-Türk*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergin, M. (2002). *Türk dil bilgisi*. Boğaziçi Yayınları.
- Gencan, T. N. (1979). *Dilbilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hacıeminoğlu, N. (1991). *Türk dilinde yapı bakımından fiiller*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hatipoğlu, V. (1978). *Dilbilgisi terimleri sözlüğü*. DTCF Yayınları.
- Hunutlu, Ü. (2020). Dîvânu lügati't-Türk'ten günümüze çatı türlerinde benzerlikler ve farklılıklar. *Karadeniz Araştırmaları*, 17 (68), 1035-1074.
- Koç, N. (1992). *Açıklamalı dilbilgisi terimleri sözlüğü*. İnkılap Kitabevi.
- Korkmaz, Z. (2007). *Türkiye Türkçesi grameri (Şekil Bilgisi)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013). *Huzur*. Dergah Yayınları.
- Topaloğlu, A. (2019). *Karşılaştırmalı dil bilgisi terimleri sözlüğü*. Dergah Yayınları.
- Türk, O. ve Koç, F. (2022). Dîvânu lügati't-Türk'te fiilden fiil yapan eklerin fonksiyonları üzerine bir değerlendirme, *Düsped*, (31), 314-329.
- Yener, M. L. (2007). Türk dilinde sözcük türleri tasnifi sorunu üzerine. *Turkish Studies-International Periodical for the Languages. Literature and History of Turkish or Turkic*, V (2), 606-623.
- Yücel, B. (2011). *Türkiye Türkçesinde fiil çatıları. Türk Gramerinin Sorunları I-II*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Zülfikar, H. (1969). *Yabancılar için Türkçe dersleri-dilbilgisi*. A.Ü. Türkçe Kursu Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Fatih KIRMALI

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

TEZKİRELERİN ŞİİR KAYDEDERKEN KULLANDIKLARI KALIP İFADE: “TEBERRÜKEN VE TEYEMMÜNEN”

The Mold Phrase Which Has Been Used By Tazkires When They Recorded the Poem: “Teberruken and Teyemmunen”



Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.
ismail.aksoyak@hbv.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received

21.05.2023

Kabul/Accepted

21.06.2023

Sayfa/ Page

82-86



Öz

Teyemmünen ve teberrüken, “uğurlu ve kutlu sayarak” anlamına gelen yakın anlamlı 2 kelimedenden oluşmaktadır. İbarenin Osmanlı biyografik kaynaklarında, şairlerin müstakil manzumeleri ve bu manzumelerden yaptıkları alıntılarını vermeden önce kullanıldığı ve bu suretle kalıplaşma emaresi gösterdiği görülmektedir. Daha çok zarf görevi ile cümlelerde yer almakta olup divanlarda izine rastlanılmamaktadır. İfadenin sadece nesir sahasına ve özellikle de tezkire sahasına ait olduğu söylenebilir. Her iki kelime *Latîfi-Tezkiretü’ş-Şu’arâ ve Tabsıratü’n-Nuzamâ*’dan itibaren “teyemmünen ve teberrüken” söz kalıbı olarak tanıklanmaktadır. Özellikle *Âdâb-ı Zurafâ*’da, müstakil olarak sonda tarih manzumelerini kaydederken kullanılmakta ve sonrasında “teyemmünen” kelimesinin kullanımdan düştüğü tespit edilmektedir. İki kelimenin birlikte yer aldığı tek tük tanık görülse de –Fâtîm Hatimetü’l-Eşâr adlı tezkiresi örneği- son dönem tezkirelerinde teberrüken kelimesinin tek başına kullanıldığı müşahede edilmektedir. *Eslâ* ile birlikte kelimenin özel bir amaç için kullanımı tamamen ortadan kalkar. Bu makalede kalıplaşma emaresi gösteren “teyemmünen ve teberrüken” ifadesi, tezkirelerde temin edilen verilerle birlikte ele alınmıştır. Bu çalışma ile dolaylı olarak nesir çalışmalarını sahasında yeni araştırma alanlarının doğması umulmaktadır. **Anahtar kelimeler:** Osmanlı nesri, Tezkire, kalıp ifade, teyemmünen ve teberrüken

Abstract

“Teyemmunen and teberruken” are combination of two words that means “considering lucky and blessed” which are very similar meaning to each other. This is the mold phrase that authors, poets have used before giving independent manzumes and references from those manzumes in Ottoman biographical resources. The role of it is an adverb in the sentences. There are not this mold phrase “teyemmunen and teberruken” in Divans. That is why this phrase belongs to prose and especially to tazkire. In Turkish literature, these two words are found like the phrase “teyemmunen and teberruken” after Latîfi’s *Tezkiretü’ş-Şu’arâ ve Tabsıratü’n-Nuzamâ*. Especially when the author recorded historical manzumes in “*Adab-i Zurafâ*”, he used it by itself and in the end. After *Adab-i Zurafâ*, “Teyemmunen” has not used so much and has been sent so little to other periods together, but when time has come to the latest period of tazkires, we could see the word “teberruken” alone by itself. In records of poems, Fâtîm’s *Hatimetü’l-eşâr* has used this word in the right place as he repeats the tradition. The use of this word for special purpose has been taken completely with *Eslaf*. It is evaluated the mold phrase “teyemmünen ve teberrüken”, with data among the tazkires. It is hoped that this research will be open new working fields at prose researchs.

Key words: Osmanlı Prose, Tazkire, Mold Phrase, Teyemmünen ve teberrüken

Atıf/Citation: Aksoyak, İ.H. (2023). Tezkirelerin Şiir Kaydederken Kullandıkları Kalıp İfade: “Teberrüken ve Teyemmünen”. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 82-86.

Giriş

Teyemmünen ve teberrüken, “uğurlu ve kutlu sayarak” anlamına gelen birbirine yakın anlamlı 2 kelimedenden oluşmaktadır. Kelimelerin her ikisi de Arapça olup “tefa‘ul” vezindedir. Vezin ve mana ortaklığı, nesirde ahengi artırmaya matuf bir fonksiyonu da icra etmektedir. Ayrıca kelime sonları “-an, -en” zarf eki ile genişletilmiş olup her biri aruzun “mefâilün” tefilesine uymaktadır. Bu tip kullanımlar, nesrin şiire yaklaşmasına da imkân sağlayıcıdır. “Teyemmünen ve teberrüken” kelimelerinin belli vezinlere uymasıyla oluşan ahenk, nesrin şiir ile bağını güçlendirmektedir.

Osmanlı edebiyatında olduğu gibi Fars edebiyatı nesir eserlerinde de aynı bağlam ve fonksiyonda kullanılan bu kalıp ifadeye Türkçe belagat kitaplarında rastlanılmamaktadır. Divanlarda ise teyemmünen ve teberrüken kalıp ifadesi yer almaz. Dolayısıyla bu ifade sadece nesir ve özellikle de tezkire sahasına aittir. Teyemmünen ve teberrüken ilk dönem tezkirelerinde ayrı ayrı kullanılır. Bunların özel bir birliktelikleri yoktur. Ancak daha sonraki yüzyıllarda her iki kelimenin ister tek başına isterse birlikte kullanılsın özel maksat, anlam ve hatta cümle içindeki yerlerine göre konumlandırıldığı görülür.

Teberrüken kelimesinin kökü ile ilgili Kurân’da geçen “tebâreke” fiili örnek gösterilebilir. Tefsirlerde bu fiilin, “yücelik, aşkınlık, kutsallık, süreklilik, değişmezlik; zâtı, nitelikleri ve fiilleri bakımından eşsizlik ve benzersizlik, başka hiçbir varlıkla mukayese edilemeyecek derecede geniş çaplı cömertlik” gibi sadece Allah hakkında üstünlükleri kapsadığı açıklanır.

Tezkire terimi olarak “teyemmünen ve teberrüken” şairlerin müstakil manzumeleri ve bu manzumelerden yaptıkları alıntılarını vermeden önce kullanılan “kalıp ifade”dir. Cümlelerde zarf görevinde olan “teyemmünen ve teberrüken” cümlelerin sonuna gelen örneklerde şiir hakkında kullanılır. Cümlelerin ortasında kullanıldığında özel bir anlama işaret etmez.

Teberrüken tezkireler içinde ilk kez *Mecâlisü'n-Nefâis*'te “Teberrüken bir matlaları hem bitildi kim” şeklinde geçer (Tokmak 2017: 1). “Teyemmünen ve teberrüken” ibaresinin ilk kez birlikte kullanıldığı ve dolayısıyla ilk kez kalıplaşma emaresinin görüldüğü yer ise *Tezkire-i Latîfi*'dir. *Gülşen-i Şuarâ*'da “teyemmünen” tek başına 3 defa; “teberrüken ve teyemmünen” kalıp ifadesi olarak ise 3 defa geçer¹. *Meşâirü'ş-Şuarâ*'da 3 yerde görülmektedir. Bunlardan 2'sinde “teyemmünen bi-enfâsihimi'l-kudsiyye ve teberrüken bi-enfâsihimü'l-kudsiyye” şeklinde farklı yerlerde ve Arapça bir kalıp ifade içinde “Kutsal nefeslerinden uğur sayarak ve bereketlenmek için” gibi bir Türkçe anlam iledir². *Kınalı-zâde Tezkiresi*'nde 7 yerde iki kelime beraber; 2 yerde teyemmünen tek başına yer alır. Kalıp ifadenin yer aldığı kısımlarda şairi ve şiirini olumlayan “kemâlât-ı belâgat-simâtındandır ki, ol fâzıl-ı nâmdârun, reşha-i kilik-i sehâridur, anber-nisâridur, netîce-i tab-ı pür-iktidâridur ki, fevâ'id-i tab-ı âteş-efrûz” gibi ifadelerin geçmesi dikkat çekicidir. Aynı tezkirede Sinan Çelebi'nin şiirlerinin gönlünü almak üzere tenezzülen alındığı “lâkin teyemmünen ve teberrüken bi-zikreti'l-hatır bu sahîfeye tahrîr olındı” şeklinde “ifadenin içinde yer alır” ifadesi ile bildirilir. Şiirlerine bu ifade eklenenlerden 1'i devlet adamı Sultan Murad Han; diğeri de şair olarak tanınmış Ahmed Paşa'dır. Diğerleri edebiyat tarihinde şiirleri ile ön plana çıkamamış şairlerdir. İbare, Beyânî Tezkiresi ile Kühü'l-Ahbâr'ın tezkire kısmında yer almamaktadır. (İsen 2010: 1-394). Geleneksel tezkire kalıplarını bilmekle birlikte Âlî'nin kelime seçiminde kendi tercihlerinin çoğu zaman ağır bastığı söylenebilir. *Mecmâu'l-Havâs*'ta “teyemmün ü teberrük” kalıbı 1 kez saygı ifadesi olarak yer alır.

Safâyî Tezkiresi'nde “teberrüken” kelimesi 12 kez görülmekte ve “teyemmünen” kelimesi ise geçmemektedir. İbare *Sâlim Tezkiresi*'nde 15 kez tekrar etmektedir. *Nuhbetü'l-Âsâr Fevâidi'l-Eş'âr*'da ise 2 kez geçtiği tespit edilmiştir. *Âdâb-ı Zuraîfâ*'da, teberrüken kelimesi tek başına 138 kez kullanılmış; tanıkların hepsinde de tarih metinleri ile bazı bağlantılar belirlenmiştir. Tarih ve teberrüken ifadeleri 67 yerde birlikte yer alır³. Bu durum tarih düşürme ile teberrüken kelimesinin birbiriyle aynı bağlamda kullanıldığının göstergesidir. “Teyemmünen” kelimesi *Âdâb-ı Zuraîfâ*'da yer almaz (Erdem 1994: 1-294). *Tezkire-yi Şuarâ-yı Mevlevîyye*'de “teberrüken” kelimesi 11 kez, “teyemmünen” ise 1 kez tekrar eder. Tezkirede “teberrük” kelimesinin, “li'eclî't-teberrük” şeklinde; kaside ve ibare kaydedilmesi esnasında kullanımı tercih edilir. *Bağçe-i Sefâ-enduz*'da “teberrüken” kelimesi tek başına 2 yerde bulunur. Daha önceki dönemlerde olduğu gibi şiir kaydederken değil genellikle nesir paragrafının ortasında yer alır⁴.

Arif Hikmet'in *Tezkire-i Şuarâ*'sında teberrüken, 3 kez fiilden önce geçer. Müellifin bu kelimeyi sonda tek başına kullanma geleneğini sürdürdüğü görülür.⁵ Fatin eserinde “teberrüken” kelimesini 12 defa kullanmış ve bu kullanımlardan yalnızca birisinde teyemmünen kelimesi de yer almıştır. Kelime 11 defa cümlelerin sonuna doğru yer alırken 1 defa da cümlelerin ortasında bulunmaktadır. *Kâfile-i Şuarâ*'da 11 yerde ve şiir kaydedilmesi üzerine kullanılmıştır. *Eslâf*'ta teberrüken 4 kez geçer. Müellif, ibareyi kalıplaşma durumuna uygun bağlamda değil de nesir cümlelerinin arasında kullanmıştır⁶. *Tezkiretü's-Şuarâ-râ-yı Âmîd*'de “teberrüken” kelimesi 12 kez geçmektedir. Ali Emiri bir yerde teberrüken ifadesini “tekraren” kelimesi ile birleştirerek “teberrüken ve tekraren” şeklinde kullanmıştır. *İşkodra Vilayeti Osmanlı Şairleri*'nde teberrüken tek başına 4 tanıkta geçer. Bu tanıkların 3'ünde ifade, kişiler yerine müstakil manzumeler için kullanılmıştır.

Teyemmünen-teberrüken ve tek başına teberrüken kelimelerinin istatikselsel olarak en çok geçtiği tezkireler *Kınalı-zâde Tezkiresi* ve *Âdâb-ı Zurâfâ*'dır. Hasan Çelebi, söz konusu ibareyi Sinân Efendi, Ahmet Paşa, Sultân Mürâd Hân, Gamî, Hâtemî, Hayâlî Çelebi, Hâce Çelebi Efendi, Ganî, Hâce Efendi için kullanır. *Âdâb-ı Zurâfâ*'da ise “teberrüken” kelimesi 138 yerde geçer. Kalıp ifadenin gerek kalıplaşma durumu ile gerekse ayrı ayrı kelimeler halinde hiçbir suretle yer almadığı tezkireler de bulunmaktadır. *Heşt Behişt*, *Teşrifâtü's-Şuarâ*, *Riyâzü's-Şuarâ*, *Zübdetü'l-eşar*, *Şefkat Tezkiresi*, *Silahdar Tezkiresi*, *Yümnî Tezkiresi*, *Mûcib Tezkiresi*, *Nubetü'l-âsâr* ve *Neşri Tarihi* bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Kalıp ifadenin kullanıldığı son örnek ise 20. yüzyılda *Süleyman Nazif* ve *Pierre Loti Hitabesi*'nde şöyle geçer: “padişahının ve Müslüman halifesinin namını “teberrüken teyemmünen” vermiş hem de öyle bir”.

Sonuç

Tezkire yazarları, teyemmünen ve teberrüken kalıp ifadesini, şaire veya şiire gönderme vesilesiyle kullanır. Genellikle, teyemmünen ve teberrüken “kayd edildi” şeklinde bir ifade ile birlikte yer alır. “Teyemmünen” ifadesi çoğunlukla “teberrüken” kelimesi ile birlikte kullanılmıştır.

Mecâlisü'n-Nefâis ile başlayarak tezkirelerde kullanılmaya başlayan ifade, kendi dönemine paralel tarih kitaplarına henüz girmemiştir. İlk kez *Mecâlisü'n-Nefâis*'te “teberrüken bir matlaları hem bitildi kim” şeklinde tespit edilmektedir. “Teyemmünen ve teberrüken” Osmanlı nesri özellikle de tezkireler söz konusu olunca kalıplaşma eğilimi gösterir. Çok az örnekte görülen tekil kullanımların yanı sıra genellikle iki kelimenin ayrılmadığı tespit edilmektedir. Türk edebiyatında ise her iki kelime *Tezkire-i Latîfi*'den itibaren genellikle “teberrüken” az da olsa “teyemmünen ve teberrüken” kalıp ifadesi ile ayrılmaz biçimde izlenebilmektedir. Bu iki ibare, *Mecâlisü'n-Nefâis*, *Heşt Behişt*, *Tezkire-i Latîfi*, *Gülşen-i Şuarâ*, *Meşâirü's-Şuarâ*'da birkaç kez birlikte geçer. Kalıp ifadenin en çok kullanımında olduğu eser 7 defa ile *Kınalı-zâde Tezkiresi*'dir. Aynı tezkirede, 2 yerde “teyemmünen” kelimesi tek başına kullanılır. İki kelimenin yan yana gelerek kalıplaşmasında Hasan Çelebi'nin Arapçayı çok iyi bilmesinin bir etken olduğu düşünülebilir. Hasan Çelebi'nin pekiştirmeye çalıştığı bu ikili kalıp daha sonraki tezkirelerde birkaç örnekle sınırlı kalır. “Teberrüken” kelimesinin tek başına en çok kullanıldığı -138 kez- tezkire *Âdâb-ı Zurâfâ*'dır. Râmiz söz konusu kelimeyi, tek başına ve cümlelerin sonunda tarih manzumelerini kaydederken kullanarak geleneğe dönüştürür. *Âdâb-ı Zurâfâ*'dan sonra “teyemmünen” kelimesinin kullanımı tek tük örneklerle devam eder. Son dönem tezkirelerine gelindikçe teberrüken kelimesi yine tek başına kalır. *Hâtimetü'l-Eş'âr*'da gelenek iyi bir biçimde tekrar edilerek kelimenin şiir kayıtlarında ve yerli yerinde kullanıldığı görülür. *Eslâf* ile birlikte kelimenin özel bir amaç için kullanımı tamamen ortadan kalkar. “Teberrüken” ifadesi tezkirelerde genellikle tanınmamış veya dvan sahibi olmamış şairler için kullanılmaktadır. Divan sahibi olmamış şairler için de “eşâr”ından denilerek örnek de verilmektedir. Arapça olan her iki kelime Farsça tezkirelerinde de bu şekilde kullanılır.

“Tebâreke” fiili, *Kur'an-ı Kerîm*'de sadece Allah için kullanılmıştır. Aynı kökten olan teberrüken, tezkirelerde önce kişilere yönelik daha sonra da şiir ve özellikle tarih manzumeleri için tercih edilmiştir. “Teyemmünen ve teberrüken” birlikte “uğurlu, kutlu sayarak” anlamına gelir. Tezkirelerde genellikle manzume kaydederken kullanıldığı için teberrüken kelimesine “bereket” ve “gönlünü almak üzere, tenezzülen” anlamları da katılabilir.

Tezkirelerde kaç kez geçtiğini gösteren sıralama (Sıralamada Tezkire isimlerinin baş harfi dikkate alınmıştır.)

[MN_1 | TMSR | HB_0 | TŞ-L_1 | | GŞ_7 | MŞ_3 | TŞ-H_7 | TŞ-B_0 | KA_0 | MH_1
 | RŞ_0 | ZE_0 | TŞ-R_ | | TŞ-G_27 | TŞ-Y_0 | | ZZE_0 | | TŞ-M_0 | | TŞ-MS_12 | | TŞ-S_15
 | NA_? | | NA-S_2 | AZ_138 | TS_0 | TŞM_12 | MŞ-A_ | TŞ-Ş_0 | BS_2 | TŞ-A_3 | HŞ_
 0 | MT_Teracim_0 | KŞ_11 | ET_4 | MŞ-M_ | TŞA_12 | İVOŞ_4 |

Kaynakça

- Canım, R. (2000). *Latîfi-tezkiretü 'ş-şu'arâ ve tabsiratü'n-nuzamâ*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR216998/latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzama.html>
- Erdem, S. (2014). *Tezkire-i şu'arâ 'ârîf hikmet (inceleme-çeviriyazı-indeksli tıpkı basım)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Erdem, S. (2013). *Tezkire-i şu'arâ-i yümnî (inceleme-tenkidli metin-indeksli tıpkıbasım)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Erdem, S. (1994). *Ramiz âdâb-ı zurafâ, inceleme-tenkidi metin-indeksli sözlük*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Eyduran, A. (1999). *Kınalızade Hasan Çelebi, tezkiretü 'ş-şu'arâ*. [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78460/tezkireler.html>
- İsen, M. (1994). *Künhü'l-ahbar'ın tezkire kısmı, (tenkidli metin)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,194288/kunhul-ahbarin-tezkire-kismi.html>
- Kılıç, F. (e-kitap), *Şefkat tezkiresi (tezkire-i şu'arâ-yı şefkat-i bagdâdî)*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,194367/sefkat-tezkiresi-tezkire-i-suara-yisefkat-i-bagdadi.html>
- Kılıç, F. (2010). *Âşık çelebi meşairü 'ş-şu'ara, inceleme-tenkitli metin*, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,210485/asik-celebi-mesairus-suara.html>
- <https://lehediz.com/pages/uygulama.php> Erişim Tarihi: 05.06.2023, 12:13
- Solmaz, S. (2005). *Ahdî ve gülşen-i şu'arâsı (inceleme-metin)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,201251/ahdi-gulsen-i-suara.html>
- Tokmak, A. N. (2017). *Mecâlisü'n-nefâis I-II*, Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tokmak, A. N. Ve Eraslan, K. (2015). *Mecâlisü'n-nefâyis*, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sonnotlar

- ¹ Tezkirede bir yerde teyemmün yerine tebeyyün yer almakta ve bu kullanımın genel alışkanlığa uymadığı düşünülmektedir.
- ² Teberrüken ve teyemmünen kullanımından biri Sultan Süleyman; diğer ikisi dini ve ilmi kimliği önde olan kişiler içindir.
- ³ Söz konusu tezkirede sadece “tarih” 544 kez geçmektedir.
- ⁴ Tezkire yazarının bu ifadeye kendinden önceki müelliflerde olduğu gibi herhangi bir vazife vermediği açıkça görülmektedir.
- ⁵ Arif Hikmet, biyografilerin bir kısmını eski tezkirelerden alıp kendisi de ilaveler yapmakla oluşturduğu eserinde “teyemmünen ve teberrüken” ifadesini kullanma ihtiyacı duymamıştır
- ⁶ Bu durum müellifin klasik tezkire üslûbunu dikkate almadığının da göstergesidir.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

MÜLTECİ BİR TIP OLARAK DİVAN ŞAİRİ

Divan Poet as a Refugee Type

*Zühd ü salâha eylemezüz ilticâ hele
Tutdı egerçi âlem-i kevnî fesâdumuz*



Doç. Dr. Sait Yilter

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ağrı, Türkiye, syltr71@gmail.com.

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
01.03.2023

Kabul/Accepted:
03.07.2023

Sayfa/ Page:
87-98



Öz

İnsan; akıl ve irade bakımından diğer varlıklardan üstün olarak yaratılmıştır. Bu yönüyle insan iyiyi kötüden ayırt edebilir, kısmen tabiata hükmedebilir. Kendisine sınırlı bir hayat verilmiş olan insanın daima acelesi vardır. İnsan hastalandığında tabiatın gücü ve ölüm karşısında çoğu zaman zayıf ve aciz bir varlık hâline gelir. Divan şairi emelleri, beklentileri ve hayalleriyle sıradan bir insan kalıbına pek uymayan bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı toplumunda geleneksel eğitim anlayışıyla yetişen, İslam dairesinde günlük yaşantısını sürdüren şair; maddî ve manevî dilek, istek ve ihtiraslarının gerçekleşmemesi durumunda hâlini arz edeceği ve sığınacağı yer arar. Divan şairlerinin Allâh'a, Peygamber Muhammed'e, dört halifeye, tarikat büyüklerine; padişahlarla devlet adamlarına sığındıkları, hatta kendileri gibi bir şaire iltica ettikleri ve şairlerinde yeri geldikçe bu durumu dillendirdikleri görülmüştür. "İltica" sözüyle ilişkili olan "mültecâ, melce, melâz, me'men, penâh, puşt" gibi kavramlara da şairlerde sıklıkla rastlanılmaktadır. Şairlerin, sevgilinin kapısına iltica ettiği gibi bazen bir uç örnek olarak rakibe iltica ettiği de görülmektedir. Şairlerin bazen bir züht elbisesi, meyhane köşesi, himmet kalesi, izzet ve ikbal binası gibi yerlere de iltica ettiği anlaşılmaktadır. Hatta şairlerin bazen iltica edecekleri bir yer ve kimse bulamadıkları için serzenişte bulduklarına şahit olunmaktadır. Bu çalışmada divan şairinin mülteci bir tip olarak kime ve neye sığındığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Divan şairi, tip, iltica, iltica makamları, iltica yerleri

Abstract

Human, he was created superior to other beings in terms of mind and will. In this respect, man can distinguish the good from the bad and partially dominate the nature. The man who has been given a limited life is always in a hurry. When a person gets sick, he often becomes a weak and helpless being in the face of the power of nature and death. The Divan poet appears before us as a person who does not fit the mold of an ordinary person with his ambitions, or expectations and dreams. The poet, who was brought up with the traditional understanding of education in the Ottoman society and continued his daily life in the Islamic circle; if his material and spiritual wishes, desires and passions are not fulfilled, he seeks a place where he will present his condition and take shelter. Divan poets to Allah, the Prophet Muhammad, the four caliphs, the elders of the sect; it has been seen that they took refuge with the sultans and statesmen, and even took refuge with a poet like themselves, and they expressed this situation in their poems when necessary. Concepts related to the word "asylum" such as "mültecâ, melce, melâz, me'men, penâh, puşt" are also frequently encountered in poems. It is seen that poets take refuge in the door of their lover, and sometimes, as an extreme example, take refuge in the opponent. It is understood that the poets sometimes took refuge in places such as an ascetic dress, tavern corner, himmet castle, honor and prosperity building. In fact, it is witnessed that poets sometimes reproach them because they could not find a place to take refuge and no one. In this study, it has been tried to determine who and what the divan poet took refuge as a refugee type.

Keywords: Divan poet, type, asylum, asylum authorities, places of asylum

Giriş

Yüzyıllar boyunca kuralcı bir anlayışla icra edilen klasik Türk şiiri şekil kadar muhteva bakımından da belli sınırlar dahilinde gelişme göstermiştir. Şiirde soyut bir anlatım ön planda olsa bile şairin yaşadığı hayattan ve hissiyatından, toplumsal değerlerden ne ölçüde etkilendiği rahatlıkla izlenebilir. Şair, anlatımını kimi zaman bu soyutluktan ve tek düzeylikten kurtarıp etkili bir anlatıma ulaşmak için yeni arayışlara girişmiştir. “Klasik şiirimizin hemen her şairi, eserlerini tipler ve kişilikler üzerine bina etmiştir. Tip ve şahsiyetlerin eserlerin anlaşılmasında, yazıldığı dönemin yargı değerlerini, sosyal hayatını ve düşünce yapısını öğrenmede en önemli unsurlar olduğu söylenebilir” (Güler ve Kavruk, 2023, s. 696). Şairler, gazelerde duygu ve düşüncelerini daha belirgin bir şekilde anlatmak için tip ve şahsiyetlerden yararlandığı gibi mesnevilerde ve modern edebiyatta roman ve hikâyelerde de benzer bir yol izlenmiştir.

“Sahip olduğu tüm özellikler zaman içerisinde vücut bulan ve tipleşme süreci tamamlandıktan sonra, adı zikredildiği zaman insanların zihninde büyük oranda aynı değer ve ortak özelliklerin canlandığı kişi ya da kişiler olarak tanımlayabileceğimiz tip / tipler, aslında toplum içinde yaşamış olan veya yaşamakta olan canlı varlıklardır” (Çelik, 2020, s. 304).

Belge (1994, s. 22-23) ise tipleri; çeşitli huyları, davranışları, duygulanış ve düşünüş biçimleri, içsel gelişim ve değişimleri yani bireysel özellikleri üzerinde pek fazla durulmayan, daha çok dış görünüşleriyle ele alınan, nesnel şekilde gösterilen, benzerlerinin temsilciliğini yapabilmek için genel niteliklerle donatılmış, öncelikle toplumsal gerçekliğin bir kesitini yansıtan ve bu arada kendi hayatını yaşamaya pek fırsat bulamayan, olumlu veya olumsuz yönde gelişen, psikolojik yaşantısı ve özneliği ön planda olan karmaşık yapıları kişiler olarak tanımlanmıştır.

1. İLTİCA

İnsanoğlu, akıl gücüyle teçhiz edilmiş eşref-i mahlukat olup yaratılmışların en üstünüdür. Akıl ve sınırlı bir irade sahibi olan insan, iyiyi kötüden ayırt edebilir; bir yere kadar tabiata hâkimdir ve diğer yaratılmışlar ona hizmet eder. İnsan, çoğu zaman nefsinin sınırsız isteklerine ve şeytanının hilelerine karşı koyamaz, bazen şeytanı bile arkadaş edinir. Hasta olduğunda çaresizdir, nitekim insan yaratıcısına karşı aciz ve zayıf bir varlıktır. Kendisine verilen ömür sınırlıdır, bu nedenle daima acelesi vardır.

Divan şairi emelleri, beklentileri ve hayalleriyle sıradan bir insan kalıbına pek uymayan tip veya kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı toplumunda geleneksel eğitim anlayışıyla yetişen, genellikle İslam dairesinde günlük yaşantısını sürdüren şair; maddî ve manevî dilek, istek ve ihtiraslarının gerçekleşmemesi durumunda kime ve neye sığınmakta, hâl-i pür melâlini kime arz etmektedir? Divan şiirine dikkatli bir gözle bakıldığında -iltica makamı ne olursa olsun- şairin genellikle “kul” tipiyle karşımıza çıktığı rahatlıkla tespit edilebilmektedir. Makam sahiplerinden yardım isteyen şairler, “kul, bende, köle...” gibi sözlerle kendilerini ifade etmeye çalışmış; “iltica” sözüyle ilişkili olan “mültecâ, melce, melâz, me’men, penâh, meded, istimdâd, puşt...” gibi kavramlarla da duygularını dile getirme yoluna gitmişlerdir. Divan şairinin mülteci özelliğini göstermek olan bu çalışmada tespit edilen terimler; divanlar ve lehçediz’de taranmış, “ilticâ” sözünün geçtiği beyitler tespit edilmiş, söz konusu kavramların hangi anlamda şairler tarafından ele alındığı açıklanmaya çalışılmıştır.

1.1. Allah’a İltica

Her insan gibi şairler de zayıf ve güçsüz olduklarını hissettiklerinde önce yaratıcıya sığınmıştır. İslam akidesi ile yetişmiş şairler türlü maddî ve manevî sıkıntılarla yüz yüze kaldıklarında Allah’a sığınmayı, her işine besmele ile başlamayı alışkanlık hâline getirmişlerdir. Divan şairi hangi makam veya mevkiye olursa olsun besmele, tevhit ve münacaat gibi söz veya manzumelerle eserine başlar. Adlî (ö.1512) mahlasıyla şiirler yazan II. Bayezid, güçlü bir ülkenin sultanı olsa da gerçek güç sahibi ve sığınmağın Allah olduğunun idrakindedir:

Çü sensin penâhı cihân halkınıñ

Kamudan saña ilticâ yaraşur (G.1/2)

Sultan şair; cihan halkının sığınağı olan Allah'a iltica etmenin -gerek kul gerekse sultan- herkese yaraştığını ifade ederek tevazu sahibi bir şahsiyet olduğunu da göstermiştir. Divan şiirinin zirve isimlerinden Bâkî (ö.1600) de bir gazelinde kendini çaresiz hissettiği bir anda olsa gerek şu beyti söylemiş olmalıdır:

Umûruñ Hakka tevfiç it tevekkül eyle ey Bakî

Ki cây-ı ilticâ olmaz cenâb-ı Kibriyâdan yig (G. 271/7)

Şair, her işini Hakk'a bırakarak tevekkül etmek gerektiğini, Cenâb-ı Hak'tan daha iyi sığınılacak bir yer olmadığını dile getirmiştir. Divan şairlerinin ekseriyeti bu minvalde beyitler söylemiştir. Tevhit ve münacat gibi türlerde ve özellikle kasidelerde Hakk'a iltica beyitleri sıkça karşımıza çıkmaktadır. Şair Ahmed Nedîm (ö.1730) de bir kasidesinde gerçek lütuf ve kerem sahibinin Cenâb-ı Kibriyâ olduğuna ve tek sığınma kapısının Hakk'ın dergâhı olduğuna işaret etmektedir:

Sıdk ile kârın dâ'imâ dergâh-ı Hakka ilticâ

Pes ol Cenâb-ı Kibriyâ elbet eder lutf u kerem (K. 11/8)

Bazen nüfuz sahibi birinden yeterli desteği görmeyen şairler, gönlü kırık bir şekilde maruzatını bildirmiş; yaratılana değil yaratana sığınmanın doğru bir yol olduğuna kanaat getirmişlerdir. Şiirlerinde geçim sıkıntısı çektiğini ve bir hami aradığını gizlemeyen Leylâ Hanım (ö.1847), "Ey gönül, yiğit isen Allah'a sığın; akıllı ol da kendin gibi bir yaratılmıştan ümidini kes!" diyerek kendisini teselli etmiştir:

Merd isen ey dil Cenâb-ı Hak'a eyle ilticâ

‘Âkil ol kendin gibi mahlûkdan ümmîdi kes (G. 45/2)

Şair aradığını bulamamış olacak ki yukarıdaki beyti söylemekte bir sakınca görmemiştir. Burada bir diğer ilginç durum ise bir hanım divan şairinin gönlünü mertliğe davet etmesidir. Leylâ Hanım'ın, erkek şairlerin egemen olduğu bir alanda kendisine yer bulmak için bu tarz bir söyleyişe başvurduğu görülmektedir. Gazellerini genellikle tasavvuf zemininde inşa eden şair Yârî (ö.1689?) de mahluktan ümidini keserek Hakk'a sığındığını dile getirmiştir:

Sanma mahlûkdan ricâmuz var

Hazret-i Hak'a ilticâmuz var (G, 215/1)

Şair tecrübelerine dayanarak yaratılmışa değil Yaratana'ya ricada bulunmak ve iltica etmek gerektiğine kanaat getirmiştir. Yârî'de olduğu gibi divan şairlerinin hakiki iltica makamı olarak Allah'ı gördükleri anlaşılmaktadır.

1.2. Hz. Muhammed'e İltica

Klasik şiirde şairlerin Allâh'tan sonra sığındıkları ikinci makam İslam peygamberi Hz. Muhammed'in şefaath kapısıdır. Divanların neredeyse tamamında peygamberi övmek için kaside formunda yazılmış na'nlara yer verilmiştir. Na'nlarda ayet ve hadislerden iktibaslar, edebî ve tasavvufî motiflere, peygamberin hayatından kesitlere ve mucizelerine, fizikî ve ahlakî özelliklerine yer verilip ondan şefaath dilendiği görülmektedir (Ekinci, 2016, s. 562-572).

"Doğu edebiyatında şâirin himâye, inâyet arayışı, özel bir düzenleme ve kalıp içinde patrona sunduğu övgü, kasîde nev'i içinde ifadesini bulur. Kasideler, başta öbür dünyada Tanrı'nın rızasını, Peygamberin, velilerin şefaathini ve bu dünyada patrimoniyal siyasî güç sahiplerinin himâye ve inayetini kazanmak için yazılırdı" (İnalçık, 2011, s. 10).

Şairlerin yeri geldikçe Hz. Peygamber'in şefaathine sığındıkları görülmektedir. Şeref Hanım (ö.1861) da na't türündeki bir kasidesinde iltica ve şefaath makamı olarak Resûlallah'ı göstermiştir:

Değildir kâbil-i imkân gayre ilticâ itmek

Dil-i zârım şefâ'at senden ister yâ Resûlallâh (Na't /2)

Şair, Resûlallah'tan başka kimseye sığınmasının mümkün olmadığını, inleyen gönlünün sadece ondan şefaht istediğini belirtmiştir. Ahmed Paşa (ö.1497) da methiyesinde Hz. Muhammed ile Hz. Âdem'i kıyaslarken teşhis sanatının en güzel örneklerinden birine imza atmıştır:

Âdem riyâz-ı cennete cânndan harîs ise

Cennet şerîf ravzana etmiştir ilticâ (Medhiyye 3/20)

Hz. Âdem nasıl ki cennet bahçesini istemekte gönülden hırslı ise cennet de Hz. Peygamber'in şerefli bahçesine iltica etmeye o kadar hırslıdır.

1.3. Dört Halifeye İltica

İlk örneklerine Arap edebiyatında rastlanılan naatların bazen dört halife veya din büyüklerine de yazıldığı görülmektedir. Hz. Muhammed'in Müslümanlara kendisinden sonra tabi olmalarını istediği ve "Hulefâ-yı Râşidîn" adıyla andığı dört halife için şairlerin kasideler yazdığı görülmektedir. Klasik şiirde "Medh-i Çâr-yâr-i Güzîn" olarak bilinen "bu eserler manzum, mensur ve manzum-mensur karışık yapıya sahiptirler. Özellikle manzum olanlara divanlar başta olmak üzere, mesnevîlerde, naat, medhiye, hilye ve menâkıbnâme gibi türlerde geniş bir şekilde rastlanmaktadır" (Karakuş, 2021, s. 1088). Hz. Peygamber'in işaret ettiği bu "dört seçkin dost" manzumelerde şairlerin sevgisine ve övgüsüne konu olmuş, bu doğrultuda müstakil eserler de yazılmıştır. Hz. Peygamber'den sonra bir silsile olarak "dört büyük halife" de divan şairlerinin sığınma makamı olmuştur. Peygamber sevgisini daima dile getiren Nâbî (ö.1712), bir kasidesinde Çehâr-yâr-ı Güzîn'in acizlerin müstahkem kalesi ve koruyucusu olduğunu söyleyerek, onların da keremlerinin gölgesine sığınmak gerektiğini dile getirmiştir:

İt sâye-i keremlerine Nâbî ilticâ

Ashâb-ı 'acze hısn-ı hasîndür çehâr-yâr (K 4/2)

Şeref Hanım gibi Nihânî de Sünnî olduğu hâlde Hz. Peygamber'in soyundan geldiği için dört halifeyi ve özellikle Hz. Ali'yi öven şiirler söylediği; Allah'a, Hz. Peygamber'e, dört halifeye iltica ettiği görülür.

Kabûl etdim diyenler dört kitâbı

Sever çârı hüsnü'l-me'âbı

Nihânî bu çârîñ Kıtmîr-i bâbı

Ebû Bekr [ü] 'Ömer 'Osmân 'Alîdir (54/7)

Nihânî, dört kitabı kabul edip iman edenlerin dört halifeye de seve seve iltica ettiğini, kendisinin de bu dört halifenin -Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Ali- kapısında yatan Kıtmîr olduğunu mütevazı bir şekilde dile getirmiştir.

Konu hakkında kaside formunda yazılan manzumelerde genellikle dört halifeye büyük bir muhabbet duyulduğuna, onlara iltica etmenin mutluluk kaynağı olduğuna işaret edilmiştir.

1.4. On İki İmama İltica

Şia'nın İmamiye koluna yakın bazı Osmanlı şairleri On iki İmam'ın (İsnâ 'Aşer) inayetine iltica etmiş, onlara şiirlerinde yer vermişlerdir. Alevî-Bektaşî geleneğinde On iki İmam sevgisini dile getiren ve onları övmek için yazılmış şiirlere "dübâz-nâme" denilmiştir (Güzel, 2009, s. 345). Leylâ Hanım, Mevlevî bir şair olduğunu sıklıkla dile getirmiştir. Mevlevîliğin Şems koluna bağlı şairlerin yaptığı gibi şiirlerinde Hz. Ali ve On iki İmam'a olan sevgisini anlatmaya çalışmıştır:

Ehl-i 'aşkız 'Alevî Mustafavîyüz zâhid

Gice gündüz ideriz cân-ı Yezîd'e la'net (TB.1 / II-4)

Şiirlerinde Hz. Ali'nin neslinden geldiğine işaret eden Leylâ Hanım, bir terki-i bendinde ilm-i batın ehlinin On iki İmam'ın kapısından başka kapıya gitmeyeceğini ve iltica etmeyeceğini dile getirmiştir:

Der-i "İsnâ 'Aşer"den gayrı bâba

Gider mi ehl-i bâtın ilticâya (TB. 2 / III-5)

Şeref Hanım da bir mersiyesinde On iki İmam'ın isimlerini anarak onlardan imdat istemekte ve onların inayetine sığınmaktadır. Şair; Kâzım, Mûsâ ve Rızâ gibi koruyucuları olduğu için başka bir kimseye sığınmaya ihtiyaç duymadığını ifade etmiştir:

Hüseyin 'aşkına rahm eyle efendim yohsa

Kuluña gayriden imdâd u 'inâyet mi olur

Bendeñe Zeynü'l-'Abâ Bâkır u Sâdık ferdâ

O bizimdir dise bundan yüce devlet mi olur

Kâzım u Mûsa Rızâ gibi penâhım var iken

İlticâ itmeye bir kimseye hâcet mi olur

Bes değil mi iki 'âlemde Nakî ile Takî

'Askerî Mehdi yeter âhere minnet mi olur (M. 15/26-29)

Nihânî, günahlardan sakınıp takva sahibi olmak isteyenlerin Şah Muhammed Tâkî'ye iltica etmesi gerektiğini dile getirmiştir:

Müttekî olmak dilerseñ râhına kıl iticâ

Muhammedü't-Tâkîdir hak-nümâdır sevdiğim (116/10)

Muhammedü't-Tâkî ruhum gıdâsı

Nâkî dil hânesinde muktedâdır (55/9)

On iki İmam'dan biri olan Muhammed Tâkî, şair için yol gösterici, iltica makamı, ruhunun gıdası; Nâkî ise gönül hanesinin önden geleni konumundadır.

1.5. Hz. Mevlânâ'ya İltica

Divan şairleri ve özellikle mutasavvıf şairlerin dileklerinin kabul edilmesi için peygamberlere ve din büyüklerine çoğu zaman ağlayıp inleyerek iltica ettikleri görülür. Mevlevîlik tarikatına bağlı şairlerin de zor duruma düştüklerinde Hz. Mevlânâ'ya iltica etmeleri, ruhanîyetinden istimdatta bulunmaları alışılmış bir durumdur. Esrâr Dede (ö.1797), Hz. Mevlânâ'nın dünyaya yeni zuhur ettiğini, ancak Hak âşiklarının ezelden beri ona iltica ettiğini belirtmiştir:

Âleme bir zuhûr-ı nevdır ki cenâb-ı Mevlevî

Hep añadır ezelden 'âşiklarıñ ilticâları (G. 232/17)

Şeref Hanım da bir kasidesinde eğer kişi samimi bir şekilde "Yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm" derse her nerede olursa olsun Hz. Mevlânâ'nın onun imdadına erişeceğini; yine onun izni olmadıkça başka bir şeyhe iltica etmeyeceğini dile getirmiştir:

Kanda ise irişür imdâdına

Kim dise yâ Hazret-i Monlâ-yı Rûm (K. 6/16)

Eyleme bir şeyhe Şeref ilticâ

Olmayıcak ruhsat-ı Monlâ-yı Rûm (K 6/17)

1.6. Devrin Sultanına İltica

Osmanlı padişahlarının bir bölümü şiirden iyi anlayan, aynı zamanda şiir yazan kimselerdir. İşret meclislerinde ilim ve sanat erbabının hünerlerini göstermelerine fırsat vermişler, onları himaye edip ihşanlarda bulunmuşlardır. Padişahlar ve devlet adamları, divan şairleri için birer iltica makamı olarak görülmüştür. İnalçık (2011, s. 1) insanlık tarihi boyunca bilim, sanat, edebiyat... alanındaki gelişmelerde devlet adamlarının rolünü şu şekilde belirtmiştir:

“Genelde, bilim adamı ve sanatçı, belli bir toplumda egemen sosyal ilişkiler ve belli bir kültür çerçevesinde sanatını ifade eder. Osmanlı toplumu gibi patrimonial türde bir toplumda, başka deyimle, sosyal onur, statü ve mertebelerin mutlak egemen bir hükümdar tarafından belirlendiği bir toplumda bu gerçek daha da belirgindir.”

Divan şairlerinin velinimetleri ve hamileri olarak gördükleri devrin padişahlarına yazdıkları kaside ve terhib-i bentlerde onlara sığındıklarına dair samimi ifadeleri dikkat çekicidir. Ahmedî (ö.1413) işret meclislerine katıldığı Emir Süleyman için yazdığı mersiyesinde şehzadeye hayır dualar edip dergâhına iltica etmek istediğini söylemiştir:

Kılalum ilticâ dergâhına anuñ

Du'â-yı hayrın idelüm temânî (TB VII/9-2)

Kanûnî Sultan Süleyman gibi bir hamiyi kaybeden Bâkî (ö.1600), II. Selim ve III. Mehmed'e kasideler yazarak konumunu korumaya, hayali olan şeyhülislamlık makamına ulaşmaya çalışmıştır. Usta şair; III. Mehmed'e yazdığı kasidesinde onun kutlu fetihlerin sahibi olduğunu, cihandaki bütün han ve hakanların daima onun sancağına sarılarak kapısına iltica etmesi gerektiğini coşkulu bir dille anlatmıştır:

Hemîşe feth-i firûzî livâna iltivâ itsün

Kapuña iltica kılsun cihânuñ hân u hâkânî (Medhiyye 14/37)

Leylâ Hanım da II. Mahmûd'un şehzadeleri Abdülmecid ve Abdülaziz'in sünnet törenine yazdığı tarih manzumesinde ihşan ve cömertlik timsali Sultan II. Mahmud'un yanında değersiz bir kul olduğunu, ihtiyacı olan kimselerin padişaha iltica etmesi gerektiğini söylemiştir:

Mu'tâdi ihşân u 'atâ yanında hâtem bir gedâ

İtsün o şâha ilticâ her kimiñ olsa hâceti (Tarih, 5/3)

Şairlerin en önemli hamileri devrin sultanları olmuştur. Sultanın güvenini ve takdirini kazanmak bir şair için büyük bir talih ve bahtiyarlık olmuştur. Şairler için kendi konumlarını sağlama almak bu şekilde daha kolay olmuştur. Şairler çeşitli vesilelerle onlar için yazdıkları kasidelerinde devrin sultanına iltica ettiklerini gururla ifade etmişlerdir.

1.7. Devlet Adamlarına İltica

Sadece padişahlar değil, diğer devlet adamları da sanatçıları himaye etmişlerdir. Devlet adamlarının ihşanlarına mazhar olan şairler yeri geldikçe onları övmek amacıyla kasideler yazmışlardır. Bazen hamî (patron) edinmek için şairler birbiriyle yarışmış, bu çekişme ve rekabet bazen hoş olmayan durumların yaşanmasına neden olmuştur.

“Latîfî, devrin birbirine rakip en nüfuzlu iki devlet adamına, Başdefterdar İskender Çelebi (ö. 1534) ve Veziriazam İbrahim Paşa'ya (ö. 1536) risâle ve kasideler sunarak bir patron aramıştır. Bu devlet adamları, ikisi de şair ve bilginlere özel bir yakınlık göstermek, böylece yandaş kazanmak, şöhretlerini yaymak hususunda büyük rekabet içinde idiler. Sonunda İbrahim, İskender'in idam fermanını almayı başarmış, fakat çok geçmeden İskender Çelebi'nin yandaşları İbrahim aleyhinde, saltanata göz dikti diyerek bir takım ağır söylentiler çıkarmış, onun da idamına sebep olmuşlardır” (İnalçık, 2011, s. 34).

Nâ'îlî-i Kadîm (ö.1666), Nakîbü'l-eşrâf Kudsî-zâde Efendi'yi övmek için yazdığı müzeyyel gazelinde garip bir kimse olduğunu ve elinden tutacak bir hamî gerektiğini dile getirerek hemen bu kıymetli devlet adamına sığınması gerektiğini belirtmiştir:

Hemân cenâb-ı hudâvende ilticâ edelüm

Garıbsin sana bir dest-gâh lâzımdur (Medhiyye, 24/6)

Şair Yârî (ö.1689?) düşüncede melamet ehli bir kişilik olsa da dünya gerçeklerinden uzak değildir. Yeri geldiğinde vezirlerin ve beylerin gücünden istifade edip mansıp sahibi olduğunu hiçbir zaman unutmamış olmalıdır ki bu minvalde beyitler yazmıştır. Evi omzunda olan melamet ehli, tamamen bir virane olsa da o vezir ve beylerin gölgesinin sığınağı bile olamaz.

Gedâ-yı hâne-berdüş-ı melâmet olsa efgende

Yine ol ilticâ-yı sâye-i mîr ü vezîr etmez (G. 300/2)

Divan şairlerinin sultanlardan sonra en büyük hamileri devlet adamları olmuştur. Şairlerin bu beyitlerinde görüldüğü üzere devlet adamları velinimet olarak görülmüş, büyük bir minnet duygusu içerisinde onlara şiirler yazılmıştır.

1.8. Şairlere İltica

Şairler, çok fazla örneği olmasa da bazen minnet duydukları başka şairleri de birer sığınma makamı olarak görmüşlerdir. Gelibolulu Ali (ö.1600), Mecmaü'l-Bahreyn adlı eserinde "Zarrî" mahlasıyla şiirler yazan Erzurumlu şaire nasıl "Nefî" mahlasını verdiğini anlatmıştır (İpekten, 2016, s. 50). Nefî (ö.1635) de üstat olarak kabul ettiği Ali'yi "sühen" redifli kasidesinde övmüştür. Nefî'ye göre Ali, şiir dünyasının taç sahibi sultanıdır. Gelibolulu Ali, öyle bir anlamlar dünyası sultanıdır ki şiirin padişahları bile onun kapısına sığınmıştır:

Tâcdârâ sen o sultân-ı maânîsin ki

İlticâ eylediler tapuna şâhân-ı sühen (K, 60/26)

Nefî, tertemiz zihninde şairlik kudretini gören Gelibolulu Ali'nin Nefî mahlasını kendisine vererek kıymetini arttırdığını söylemiştir:

Eyledin mahlas-ı Nefî ile kadrîm efzûn

Zihn-i pâkimde görüp kuvvet-i izân-ı sühen (K. 60/35)

1.9. Sevgilinin Kapısına ve Nazına İltica

15. yüzyıla kadar şairlerin kullanmadığı ve divanlarda rastlamadığımız "iltica" sözü daha çok "sevgilinin kapısına, eşğine sığınma" anlamıyla da kullanılmıştır. Âşık tipiyle karşımıza çıkan şair, hayatta beklentilerinin gerçekleşmemesi ve çaresiz kalması, sevgilinin kendisini reddetme korkusu, bulunduğu konumu kaybetme tehlikesi karşısında sığınacak bir kapı aramıştır. Oysa insan her zaman kendi başına bu tür olumsuz durumların üstesinden gelemez ve kendisine güçlü bir sığınma kapısı arar. Sevgilinin eşği, âşık için en önemli sığınma yeridir. Sevgilinin kapısına korku ile ümit duyguları arasında sığınan şair, içine düştüğü sıkıntılı durumdan kurtulmayı amaçlar. Bâkî, biraz da mübalağa ile süslediği bu beytinde sevgilinin kapısı cihan halkına sığınma yeri olduğundan beri güneşin bile bir gölge gibi ona sığındığını belirtmiştir:

Halk-ı cihâna melce' olaldan penâhına

Hürşîd-i çarh sâye gibi eyler ilticâ (G, 4/4)

Divan şairi, 18. yüzyıla kadar sevgilinin her türlü lütfuna ve zulmüne razıdır. Sevgilinin kendisine olan ilgisizliği, rakibe yüz vermesi, baştan ayağa naz abidesi olması şairin çok da şikâyet ettiği durumlar değildir. Hâliyle sevgilinin kendisini naza çekmesi şair için bir ihsan olarak kabul görmüştür. Şair Yârî de âşığa bir göz ucuyla bakmasıyla o baştan çıkarıcı sevgilinin işvesinin, gamzesinin nazına sığındığını söyleyerek güzel bir tasvirle sunmuştur:

Bir göz ucuyla bakmağa ‘âşıkâ ‘âr ider o şûh
Turma girişmesi ider gamzeye ilticâ-yı nâz (G. 272/3)

1.10. Rakibe İltica

Şairin (âşığın) daima hedef noktasına koyduğu rakibe iltica etmesi divan şiirinde pek rastlanılan bir durum değildir. Sığınma psikolojisinin en ilginç örneklerinden birine de Gelibolulu Ali’de rastlanılmaktadır. Gelibolulu Ali’nin “âdet” ve “tarz-ı nev-âyîn” sözleriyle bu sıra dışı durumu anlatmak istediği görülmektedir. Beyitte geçen bir başka tip ise “abdâl”dir. Abdâl; Sünnî İslam anlayışının dışında kalmış, tasavvufta daha çok uç bir tiplene olarak manevi bir dereceye ulaşmış kimseler için kullanılmıştır. Gelibolulu Ali, sevgiliye değil rakibe iltica ettiğini ve bunu da âdet edindiğini belirterek, tıpkı abdallar gibi yeni bir tarz oluşturduğunu övünerek anlatmıştır:

‘Âdetüm cânâna istignâ rakîbe ilticâ
Böyledür abdâllar tarz-ı nev-âyînüm benüm (G. 956/2)

1.11. Aşka İltica

Münzevi bir hayat sürdüğü tahmin edilen Ecrî, 19. yüzyıl Bektaşî saz şairlerinden biridir. Destanlar, koşmalar, nefesler ve aruz ölçüsüyle yazdığı şiirlerinden oluşan bir de divançesi vardır. Özellikle gazellerinde Hurûfilik’in etkisinde kaldığı anlaşılan Ecrî’nin tasavvuf mazmunlarını sıklıkla kullandığı görülmektedir (Ergun, 1956, s. 101-102; Devrim, 2011, s. 10). Ecrî; bu dünyada ariflerden, velilerden, alimlerden sığınma istemediğini, insanı her zaman sultan eden üç harf ile beş nokta (عشق) olduğunu - Hurûfi/tasavvufi bir üslupla- söyleyerek ariflere, velilere değil aşka sığındığını belirtmiştir:

İstemez Ecrî cihânda ‘ârifinden ilticâ
Dâ’imâ sultân eden üç harf ile beş noktadır (G. 127/6)

1.12. Edânîye İltica

İzzet-i nefis sahibi kimseler için edânîye iltica etmek çok zor bir durumdur. Şairler bazen mecbur kaldıkları için alçak kimselere sığınmak zorunda kaldıklarını dile getirmiş, felekten şikâyet etmişlerdir. Hasan Ziyâî (ö.1584), gam denizinde boğulanların buldukları çer çöpe sarıldığını, kendisinin de alçak kimselere mecburiyetten sığındığını üzümlere dile getirmiştir:

Edânîye zarûretten Ziyâ’î ilticâ eyler
Garîk-i bahr-ı gamdur bulduğı hâşâke sarmaşmış (G.194/5)

1.13. Şairin Kendisine İlticası

İnsan zayıf yapısı itibarıyla devamlı bir sığınak arayadursun bazen insanın kendisi de bir sığınak olabilir. Fuzûlî (ö. 1556), adeta bir dert yumağı olduğunu, gam kimi öldürürse bir katilin kaçıışı gibi gelip kendisine sığındığını ve böylece dertlerin şahı hâline geldiğini belirtmiştir. Nitekim, şahlar yüksek bir makama sahiptir, dolayısıyla gamların da kendi rütbesine sığınmasına şaşılacak bir durum yoktur:

Gam kimi öldürse kanlu tek kaçar menden yana
Şâh-ı derdem ilticâ eyler ulüvv-i câhuma (G. 248/ 4)

1.14. Tabiplere İltica

İnsan hayatı boyunca türlü hastalıklarla yüz yüze kalır. Bazen onulmaz hastalıklar kişiyi güç duruma düşürebilir. Divan şairleri de oldukça insanî bir durum olan hastalıklar karşısında -çok fazla örneği olmasa da- tabiplere sığınmışlardır. Ancak bu dert “aşk” derdi ise tabibe sığınmak oldukça müşkül bir durum olur. Sağlıklı insanın tabiplerden medet umması ise hayret veren bir iştir. Şair Lebîb (ö.1867) muhtemelen hastalıktan mustarip olduğu bir anda tabiplere iltica etmenin ne kadar zor olduğunu şiire dökmüştür:

Müşkil sahîha hayretin icrâsı deñlü sa’y

Bîmâr için tabîblere ilticâ belâ (G. 6/4)

1.15. İltica Edecek Kimse Bulamama

Osmanlı'nın siyasi, ekonomik ve toplumsal gerileme sürecine girdiği 18. yüzyıldan itibaren şairler sığınacak kapı bulmada sıkıntılar yaşamaya başlamış, kaside yazma yerine tarih manzumesi yazmaya yönelmişlerdir. Klasik çağın son yüzyılı olan 19. yüzyılda şiirle uğraşan tek padişah Sultan II. Mahmud olmuştur. Savaşların uzaması ve iç isyanlarla birlikte başlayan toplumsal çözümler neticesinde hamilik müessesinin de zayıflamasıyla birlikte tekke ve dergâhlar sığınma yerleri hâline gelmiştir. Din adamlarına sığınma anlayışı belirginleşmiştir (Horata, 2015, s. 247).

Devir değişir, insan bazen sığınacak bir kapı da bulamayabilir. Kendisini büsbütün kimsesiz ve değersiz hissedebilir. Divan şairleri de bazen bu ilgisizlik hâlini söze dökmüşlerdir Şeyhülislam Yahya (ö.1644) mürüvvet ve himmet ehli kimselerin kalmadığından, artık kimseden bir ricada bulunamadığından ve iltica edecek bir kimse de bulamadığından dert yanmıştır:

Kimden eylersin ricâ kime edersin ilticâ

Kanı bir ehl-i mürüvvet kimsede himmet mi var (G.108-2)

Ecrî de artık sığınacak kimse bulamadığını; dostların, erlerin, şeyh ve dervişlerin de yardım elini kestiğini üzümlük ifade etmiştir:

Ecriyâ kimden umarsın ilticâ şimdengeri

Himmet etmez oldu erler şeyhi de dervişi de (G. 127/6)

Bazen güvendiğimiz dağlara kar yağar ve kendisinden yardım beklediğimiz kimseler sırta kadem basar. Kimsesiz, hamisiz, çaresiz bir şekilde sığınacak bir yer arar dururuz. Şairler kimi zaman sığınacak bir yer ve kimse bulamamaktan şikâyetçi olmuşlardır. Nâbî bir beytinde bu trajik duruma değinmiştir:

Ceyş-i gamdan kanda etsin ilticâ ehl-i niyâz

Kal'a-i himmetde Nâbî burc u bârû kalmamış (G.353/5)

Ey Nâbî, gayret kalesinde burç ve beden kalmadığından istek sahipleri gam ordusundan nereye sığınsın? Keder, üzümlük askerlerinin zulmünden kurtulmak, korunmak isteyenler, bu amaçla yardım bekleyenler nereye sığınsınlar? Yardım kalesinde sığınılacak yer kalmamış.

1.16. İnsanlardan Başka İltica Makamı Arama

İnsanlardan ümidini kesen divan şairleri iltica edecek başka yerler aramak zorunda kalmışlardır. Bu sığınmak bazen bir züht elbisesi, bir meyhane köşesi, bir himmet kalesi, bir izzet ve ikbal binası... olabilmektedir.

1.16.1. Züht ve Salaha İltica

Züht; kişiyi dünyevi zevklerden, her türlü kötü ve aşırı davranışlardan uzaklaştırarak günahlara götüren iç güdüleri kontrol altına alarak kalbin ve ruhun temizlemesini amaç edinen dini ve felsefi anlayıştır. Rint-meşrep şairler zahitlerin gösteriş niyetiyle ibadet ettiklerini ileri sürerek züht ve salaha iltica etmediklerini dile getirmişlerdir (Ceyhan, 2013, s. 529). Usta şair Bâkî, "Her ne kadar günahlarımız, ahlâk bozukluğumuz dünyayı tuttuysa da sofuluğa sığınmayız, bu günahlarımızın korkusuyla riyakâr bir dindarlık taslamayız." diyerek bir dik duruş sergilemiştir:

Zühd u salâha eylemeziz ilticâ hele

Tuttu egerçi âlem-i kevnî fesâdımız (G.192/4)

1.16.2. Sevgilinin Eteğine İltica

Çocuklar sevgi, korku, çekinme gibi nedenlerle annelerinin eteğine sarılıp sığınır. Şairler de sevgilinin eteğine sığınmak suretiyle ona sevgisini, acizliğini, hatalarını, ağyara karşı korunmaya muhtaç olduğunu dile getirmişlerdir. Erzurumlu Zihnî (ö.1794-1796?), o biricik ay yüzlü sevgilinin iltica eteğine tutunmaya çalışarak aciz ve kusurlu bir kul olduğunu ona söylemek istediğini dile getirmiştir.

Dâmân-ı ilticâya teşebbüs edüp desem
Ol mehveş-i yegâneye ‘acz u kusûrumu (G.308/2)

1.16.3. İltica Dehlizi

Sığınma eylemi kişinin nefesine zor gelen bir durumdur. Sığınılan kimsenin bu durumu nasıl karşılayacağı önceden kestirilemez. Kapıdan kovulma ve ayıplanma endişesi insanın iç dünyasında nasıl sonuçlanacağı kestirilemeyen bir dehlize dönüşebilir. Sığınan kimse mahcup ve mütevazı bir şekilde ihtiyacını dile getirirse bile bu durum değişmez. Eşref Paşa (ö.1894) bir kasidesinde “iltica dehlizi” sözünü özellikle kullanmıştır. Şair, iltica dehlizinde durup mahcup ve mütevazı bir şekilde ayağının tozuna isteklerimin hoş karşılanıp karşılanmayacağını sordum, demiştir:

Dehlîz-i ilticâda turup hâk-i pâyına
Sordum i‘zâr-ı hâceti mahcûb u müstekîn (K. XXVI/68)

1.16.4. İzzet ve İkbal Kapısına İltica

Şairler her türlü ihtiyaçlarını karşılayacak, kendisini himaye edecek sağlam bir izzet ve ikbal kapısı aramış, çoğu zaman bu isteklerine ulaşamamışlardır. Urfa’dan İstanbul’a gittiğinde aradığını bulamadığı için hayal kırıklığına uğrayan Nâbî, Sultan IV. Mehmed’in sohbet arkadaşı Damat Mustafa Paşa ile tanıştıktan sonra ölümüne kadar rahat bir hayat sürmüştür. Saray çevresinde edindiği itimatla ikinci vezirliğe kadar yükselen şair, kendisini çekemeyenlerin hismine uğramış, bazen görevden azledilmiştir (Karahan, 2006, s. 258-259). Dünyanın türlü hâllerine şahit olan Nâbî bir başka beytinde de insanların hangi cesaretle başkalarına sığındıklarına şaşırıldığını, çünkü izzet ve ikbal binasının sağlam olmadığını belirtmiştir:

İdenler ne cesâretle iderler ilticâ bilsem
Esâsında binâ-yı ‘izz ü ikbâlün metânet yok (G.394/7)

1.16.5. Meyhaneye İltica

Meyhane tasavvufta meyhane kulun aşk ve şevk ile münacat yeri olup ilâhî aşkın öğrenildiği yerdir. Kâmil arifin Allah aşkıyla dolmuş gönlüdür, tekke ve dergâhtır. Bu tamamen bir lahuti bir âlemdir. Bu nedenle meyhane “tekke ve dergâh”ın sembolüdür. (Cebecioğlu, 2020, s. 336). Buna göre sofi “âşık”, sevgili ise “Allah”tır. Hayretî (ö.1534), mutasavvıf bir şair değildir ancak tasavvuf istilahını yeri geldikçe şiirlerinde kullanmıştır. Şair, ne zaman gam askerinden kaçmaya başlarsa sığındığı yerin bir meyhane olduğunu ve meyhane gibi kendisini güvende hissettiği başka bir yer bulamadığını söylemiştir:

Hayl-i gamdan her kaçan kaçsan idersin ilticâ
Hayretî meyhâne sana haylîden me'men gibi (G.480/5)

Sonuç

Divan şairlerinin başta Allâh olmak üzere Hz. Muhammed’e, dört halifeye, tarikat büyüklerine, padişahlar ve devlet adamlarına, bazen kendileri gibi bir şaire iltica ettikleri ve şiirlerinde yeri geldikçe bu durumu dillendirdikleri görülmektedir. 19. yüzyılda hamilik geleneğinin zayıflamasıyla birlikte şairlerin din adamlarına, tekke ve dergâhlara sığındıkları da anlaşılmaktadır. Şairler; hayatlarını rahat bir şekilde idame ettirmek, maddi veya manevi bir makam sahibi olmak, kendini güvende hissetmek, karşılaştıkları güçlükleri aşmak ve girdikleri çıkmazlardan kurtulmak, Allah’a karşı acizliğini dile getirmek, sevgiliye hâlini arz etmek, peygamberin şefaatine ve din ve tarikat büyüklerinin dualarına mazhar olmak, dört büyük halifeye bağlılıklarını dile getirmek, devlet adamlarına inayetine sığınmak için iltica talebinde bulunmuşlardır. Şairlerin, sevgilinin kapısına iltica ettiği gibi bazen bir uç örnek olarak rakibe bile iltica ettiği de görülmektedir. Şairlerin bazen züht elbisesi, meyhane köşesi, himmet kalesi, izzet ve ikbal binası gibi insanlardan başka yerlere iltica ettikleri de anlaşılmaktadır. Hatta şairlerin bazen iltica edecekleri bir yer veya kimse bulamadıkları için serzenişte bulduklarına ve iltica

dehlizine düştüklerine de şahit olunmaktadır. Şairler; derdine derman bulmak için tabiplere, her şey küsüp kendi iç dünyalarına sığınmışlardır. Şiirlerde “iltica” sözüyle ilişkili olan “mültecâ, melce, melâz, me’men, penâh, meded, istimdâd, puşt...” gibi kavramlara da sıklıkla rastlanılmaktadır.

Kaynakça

- Akdoğan, Y. *Ahmedî dîvân*. Kültür Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78357/ahmedi-divani.html> [Erişim tarihi: 06.07.2022];
- Akkuş, M. (1993). *Nef’î divanı*. Akçağ Yayınları.
- Akyüz, K. Beken, S. Yüksel, S. ve Cunbur, M. (1990). *Fuzûlî divanı*. Akçağ Yayınları.
- Altun, K. (1999). *Gelibolulu Mustafa Ali ve divanı (Vâridatü’l-enîkâ)*. Özlem Kitapevi.
- Arslan, M. (2003). *Leylâ Hanım divanı*. Kitabevi Yayınları.
- Arslan, M. (2018). *Şeref Hanım divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bayram, Y. (2009). *Adlî divanı*. Amasya Valiliği Yayınları.
- Belge, M. (1994). Çeşitli açılardan roman kişisi. *Edebiyat yazıları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bilkan, A. F. (1997). *Nâbî dîvânı*. İMEB Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2020). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü* (7. Baskı). Otto Yayınları.
- Ceyhan, S. (2013). Zühd. *İslam Ansiklopedisi*. (C.44, s. 529-533). DİB Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. & Tanyeri, M. A. (1981). *Hayretî divanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çelik, M. F. (2020). Klasik Türk şiiri odağında tip ve tip ile ilgili yaklaşımlar. *SOBİDER Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 7, Sayı: 44, Şubat 2020, s. 302-310 // ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.41498>.
- Devrim, M. (2011). *Ecrî divanı*. [Yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Ekici, A. (2022). *Nihânî dîvânı (inceleme-metin)*. [Doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Ekinci, H. N. (2016 Mart). Nedîm’in Habîb-i Kibriyâ redifli naatı. *SOBİDER*, (6), 562-572.
- Elmacı, B. (2016). *İstanbullu Eşref (Paşa) divanı* [Yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Ergun, S. N. (1956). *On dokuzuncu asırdan beri Bektaşî-Kızılbaş ve Alevî şairleri ve nefesleri*, C.3. İstanbul Maarif Kitaphanesi.
- Horata, O. (2019). *Esrâr Dede dîvân*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-240609/esrar-dede-divani.html>
- İnalçık, H. (2011). *Şair ve patron* (4. Baskı). Doğu Batı Yayınları.
- İpekten, H. (1992). *Nâilî-i kadîm divanı*. Akçağ Yayınları.
- İpekten, H. (2016). *Nef’î hayatı eserleri sanatı bazı şiirlerinin açıklaması*. Akçağ Yayınları.
- Güler, Ö. F. ve Yıldız, M. (2023). Eşrefoğlu Rûmî Dîvânı’ndaki dinî tipler üzerine bir değerlendirme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (32), 695-722. DOI: 10.29000/rumelide.1252832.
- Gürgendereli, M. (2002). *Hasan Ziyâ’î hayatı eserleri sanatı ve divanı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güzel, A. (2009). *Dinî-tasavvufî Türk edebiyatı el kitabı*. Akçağ Yayınları.
- <https://lehçediz.com>.

- Horata, O. (2015). XIX. yüzyıl: Klasik edebiyatta klasik sonrası dönem. *Has bahçede hazan vakti: XVIII. yüzyıl son klasik dönem Türk edebiyatı*. Akçağ Yayınları.
- Karahan, A. (2006). Nâbî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C.32, ss.258-260). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Karakuş, Y. (2021 Ağustos). Klasik edebiyatımızda “çehâr yâr-i güzîn” ve 17. yüzyıla ait bir ihyâ tercümesinde yer alan “çehâr yâr-i güzîn. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi-International Journal of Social Sciences Academy*, Yıl 3, Year 3, Sayı 6, Issue 6, s.1086-1126.
- Karayazı, N. (2013). *Yârî divanı*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Kavruk, H. (2001). *Şeyhülislam Yahyâ divanı*. MEB Yayınları.
- Kurtoğlu, O. (2004). *Lebîb dîvânı (inceleme-tenkitli metin-sözlük)* [Doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Küçük, S. (1994). *Bâkî dîvânı (Tenkitli Basım)*. TDK Yayınları.
- Macit, M. (1997). *Nedîm divanı*. Akçay Yayınları.
- Macit, M. (2001). *Erzurumlu Zihnî dîvânı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tarlan, A. N. (1992). *Ahmet Paşa divanı*. Akçağ Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Doç. Dr. Sait YILTER

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ADİYAMANLI RIFAT BABA, DİVANI VE ELİFNÂMESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Rıfat Baba from Adıyaman and an Investigation Over His Divan and Elifname



Mehmet Sadık ÖZKAN

Dicle Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi. Diyarbakır, Türkiye. mehmetasadikozkan@hotmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received
03.05.2023

Kabul/Accepted
22.06.2023

Sayfa/ Page
99-110



Öz

Edebiyatımızın en önemli yapı taşlarından olan Klasik Türk edebiyatı asırlar boyunca birçok farklı kültür ve coğrafyada gelişimini sürdürmüştür. Bu coğrafyalardan biri de dönemin kültür ve sanat merkezlerinden biri olan Adıyaman'dır. Bu şehir tarihi, kültürel, edebi, turistik ve inanç değerleriyle hem tarihin en eski yerleşim yerlerinden biri hem de Mezopotamya uygarlıklarının ortak mirasıdır. Edebiyat muhitinde her ne kadar ismi çok ön planda olmasa da birçok divan şairine ev sahipliği yapmış bir şehirdir. Bu minvalde Adıyaman'ın yetiştirdiği sanatçılardan biri de "Rıfat Baba"dır. Divan sahibi olan sanatçı ile ilgili detaylı çalışma yapılmamış ve dolayısıyla şairimiz bu mecrada hak ettiği yeri henüz alamamıştır. Bu hususta şairin *Divan*'ı kısa bir incelemeye tabi tutulmuş, ayrıca *Divan*'ında yer alan "elifnâme"si üzerinde durulmuştur. Bu çalışma Giriş ve "Elifnâme" bölümünden oluşmaktadır. Giriş kısmında şairin hayatı, sanatı, yaşadığı muhit, türbesi ve *Divan*'ı tanıtmaya çalışılmış; "Elifnâme" kısmında ise münacat türü üzerinden değerlendirme yapılmış, klasik elifnâme özellikleri açısından şiirin kültürel ve sanatsal değeri saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rıfat Baba, Elifnâme, Adıyaman, Divan, 19.y

Abstract

Classical Turkish literature, one of the most important milestones of our literature, has maintained its progress in various cultures and places for centuries. Adıyaman is one of the place that has been an art and culture center of that period. This city, one of the oldest settlement, is common heritage of Mesopotamia civilizations in terms of historical, literary, touristic and cultural values. No matter what it doesn't stand out in literature domain, Adıyaman has been home to many divan poets. Based on this, Rıfat Baba is one of the exceptional artists raised in Adıyaman. There is not any detailed study done about the poet who has a divan, and therefore this poet has not the position he deserved in this field. The poet's divan was briefly examined in this regard; besides, Elifnâme which is in the divan was analyzed. This study consists of an introduction and Elifnâme part. In the introduction, the poet's life story, works, neighbourhood, tomb and divan was tried to introduced; an invocation was evaluated in the Elifnâme part. The cultural and aesthetic value of the poem was attempted to assess in terms of classical elifnâme features.

Keywords: Rıfat Baba, Elifnâme, Adıyaman, Diwan, 19th century

Atıf/Citation: Özkan, M. S. (2023). Adıyamanlı Rıfat Baba, Divanı ve Elifnâmesi Üzerine Bir İnceleme. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 99-110.

Giriş

Tarih boyunca birçok farklı medeniyete ev sahipliği yapmış olan Adıyaman, sahip olduğu kültürel zenginliklerin yanında yetiştirdiği sanatçılarla da edebiyat tarihimize çeşitli katkılarda bulunmuştur. Haydar Efendi, Rıfat Baba, Lüzûmî Efendi, Sıdkı Efendi, Lâmi Efendi, Asım Efendi (Bilgin, 2015: 3) gibi birçok şairin yetiştiği ilim merkezlerimizden biri olan bu şehir tarihi, coğrafyası ve edebi muhitleri ile şairlere ilham kaynağı olmayı başarmıştır. Bu hususta ilhamını Adıyaman'dan alan şairlerden biri de Abdurrahman Rıfat Baba'dır.

Bu çalışmada, üzerinde ayrıntılı bir ilmi çalışma yapılmayan Rıfat Baba, *Divan*'ı ve içinde yer alan elifnâme'si tanıtılmaya çalışılmış ve eserde yer alan "elifnâmesi" bu türün özellikleri açısından değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Söz konusu şair ve eseriyle ilgili ayrıntılı bir bilimsel çalışma yapılmamış olması, bu incelemenin hassasiyetini arttırmış ve dolayısıyla dikkat gerektiren bir inceleme metodu üzerinde durulmuştur.

1. ADIYAMANLI ABDURRAHMAN RIFAT BABA

1.1. Hayatı

Rıfat Baba ile ilgili bilgiler sınırlıdır. Şairle ilgili en eski bilgiler "Fatîn Tezkiresi"nde mevcuttur. Şairden "Abdurrahman Rif'at Beg" olarak bahseden Fatîn; onun Harput eyaletine bağlı Adıyaman ismi ile meşhur olan Hısn-ı Mansûr¹ kasabası hanedânından Derviş Begzâde Mustafa Beg neslinden olduğunu söyler. Ayrıca 1223(1808) senesinde doğduğunu, "Bektâşîlik" tarikatına intisap eden dervişlerden biri olarak birkaç sene zarfında İstanbul'a gittiğini belirtir ve şu iki beyitle sona eren bir gazelini verir (Çiftçi, e-kitap: s. 197-198):

"İki vecihle gayb-ı hayâl-ı dü gamzeler
Çıkmaz yüze her anda adı yamânlıdır"
"Vasf-ı dehende şî'rini şâyî' ne eylesin
Rif'at makâm-ı sânde mahfî dükkânlıdır"²

Semsettin Sami; "*Kâmûsü'l-A'lâm*"ında "Rıfat Beg" adıyla üç zatın bulunduğunu, Hısn-ı Mansûrlu Rıfat Baba'nın asıl adının Abdurrahman olduğunu, hicri 1223(1808)'te doğduğunu, Bektaşî tarikatına intisap ettiğini belirtir ve ayrıca şairin bir müfredini paylaşır (Sami, 1996, s. 351):

"Kaşın gözün ki hakkıyla tîr u kemânlıdır
Tut ki aşkın ile o sehme nişânlıdır"³

Mehmet Nâil Tuman, "Tuhfe-i Nâilî"sinde Abdurrahman Rıfat Efendi'nin Derviş Begzâde Mustafa Beg'in oğlu olduğunu, hicri 1223 / miladi 1808 tarihinde Hısn-ı Mansûr'da doğduğunu, hicri 1277 / miladi 1860 tarihinde de vefat ettiğini belirtir ve bir şiirini örnek olarak verir(Tuman, 2001, s. 264).

Adıyamanlı bir araştırmacı yazar olan M. Şemsettin Bilgin "*Adıyamanlı Divan Şairleri ve Şiirleri*" adlı kitabında Rıfat Baba'nın şiirlerine bolca yer vererek onu kısaca tanıtmaya çalışır. Bilgin, tezkirelerden farklı olarak şairin doğum tarihini herhangi bir kaynağa dayandırmadan 1798, vefat tarihini de 1864 olarak verir. Ayrıca şairin ailesinin yörede "Şeyhgil" veya "Şeyhbey" olarak tanındığını ifade eder (Bilgin, 2015, s. 19).

Torunlarının rivayet ettiğine göre aile kökeni Bağdat'a dayanan şairin bilinen bir kızı; Hacı Mehmed, Osman, Hüseyin ve "Kervancı" lakaplı Mahmut adında dört oğlu vardır. Kökeni ile ilgili kesin bilgiler henüz mevcut değildir. Ancak Rıfat Baba, aşağıda yer alan şiirinde soyunu Hz. Hüseyin'in oğlu Zeynel Abidin'e dayandırır:

"Ceddîm andandır ki Zeyne'l-Âbidîn
Şâh Takî vü bâ Nakî 'ayne'l-yakîn
Ca'fer-i Sâdık yakînimdir hemîn"⁴

Hayatının önemli bir kısmını Anadolu’da seyahatle geçirmiş ve bir müddet de İstanbul’da kalmıştır. İstanbul’da kaldığı sırada dönemin Osmanlı padişahı Abdülaziz ile görüşme fırsatı yakalamış, bir süre sohbetinde bulunmuş ve padişahın takdirini kazanarak Adıyaman’daki Abuzer El-Gaffarî Türbesi’nin beratını padişahattan almıştır.

Rıfat Baba’nın beşinci kuşak torunlarından Mehmet Şeref Kök, dedesi ile Sultan Abdülaziz’in karşılaşma hadisesini bir rivayet olarak şöyle aktarmaktadır: “Dedem İstanbul’da bir kestane bahçesinden kestane koparmıştır. Bunu bir suç sayan padişahın askerleri Rıfat Baba’yı bir hengâmenin ardından padişahın huzuruna çıkarmışlardır. İlk öfkeli olan Sultan, Rıfat Baba’daki cevheri hemencecik fark etmiş ve ona hürmet etmiş, kendisinden bir isteği olup olmadığını sormuştur. Rıfat Baba da elindeki asayı havaya fırlatacağını ve yere düşene kadar tahtta oturmak istediğini belirtmiştir. Bu durumun uzun sürmeyeceğini düşünen Sultan, teklifi kabul etmiştir. Rıfat Baba elindeki asayı havaya fırlatmış ve asası havada asılı kalmıştır. Sultan, karşısındakinin hikmet sahibi büyük bir zat olduğunu anlamış ve dileğini sormuştur. Rıfat Baba Adıyaman’ın 5 km doğusunda bulunan “Abuzer El-Gaffarî” ziyaretgâhının türbedarlığını istemiştir. Bu isteği kabul eden Sultan, beraberinde tarla, ev gibi hediyeler vermiş; ayrıca günlük 13 akçe de maaş bağlayarak Rıfat Baba’yı mükâfatlandırmıştır.”⁵

Eserinde Sultan Abdülaziz’in hükümdarlık tahtına oturmasına “Târih-i Cülûs-ı Sultân ‘Abdül’azîz Hân aleyhi’r-rahmetu ve’l-gufrân” başlığıyla tarih düşüren şair, kendisiyle sohbetinde bulunmuş olmanın verdiği samimiyetle sultanını övmüştür:

“Safâ-yı hâtır üzre serile Rıf`at cevherîn târîh

Çe kayd olsa cefâdan şâhımız ‘Abdül’azîz Handır”

1.2. Sanatı

Nasıl ve ne derece bir tahsil gördüğü konusunda kesin bir bilgi olmamakla birlikte geniş bir kültüre sahip olduğu, kendisini iyi yetiştirdiği, Arapça ve Farsça bildiği, âyet ve hadislerden alıntılar yapacak kadar dinî ilme sahip olduğu şiiirlerinden anlaşılmaktadır. Ayrıca Rıfat Baba’nın torunu Mehmet Şeref Kök’ün aktardığına göre Rıfat Baba bir süre Adıyaman “Eskisaray Camii”nde Kur’ân-ı Kerîm ve bazı medrese dersleri vermiş, birçok talebe yetiştirmiştir.

Divan edebiyatı geleneğine bağlı bir çizgide şiiirlerini kaleme alan Rıfat Baba’nın iyi bir şiiir tekniğine sahip olduğu görülmektedir. Şiiirlerinin tamamında “Rıf`at” mahlasını kullanmıştır.

Şiiirlerinde Allah, peygamber ve Ehl-i Beyt sevgisini işleyen şair, yaşadığı yörede kendisinden sonraki birçok şairi etkilemeyi başarmıştır. 19. asır divan şairi Behisnili Sıdkı Efendi; Hısn-ı Mansûrî Rıf`at Beg, Asım Bey ve Lüzûmî Efendi gibi usta şairlerden feyiz alarak yetiştiğini, onların şiiirlerini çok beğendiğini, özellikle gazel ve kasidelerini dinledikçe kendilerine özendiğini, onlar gibi olabilmeyi çok istediğini Divan’ındaki mukaddimesinde belirtir (Tuğluk ve Ciğa, 2018, s. 619).

Rıfat Baba sanatına günlük hayatı, yaşadığı çevreyi ve kültürünü dâhil edebilmiş sanatçılardan biridir. Bir gazelinde memleket sevgisi ağır basan şair, Adıyamanlı güzelleri övmüştür. Adıyaman’da bulunan sevgililerin, dönemin başkenti olan İstanbul’dakilerden çok daha güzel, etkileyici ve alımlı olduğunu belirterek Adıyaman’dan ayrılmadığını dile getirmiştir:

“Mahbûbuna mânend Sitanbulda bulunmaz

Rıf`at o sebep terk idemez Adıyamani”

Allah ve peygamber sevgisini her şeyin üstünde tutan şair, Hz. Muhammed (s.a.v)’e olan sevgisini “Na`t-ı Şerîf”inde şöyle anlatır:

“Habîbâ rûşen-i bezm-i nübüvvet hüsnün envârı

Seni Mevlâ yarattı enbiyâlar fahr u muhtârı”

“Ey risâlet şâhı oldun sen ki mahbûb-ı Hudâ
Ümmetin fahr itmesün nice seninle dâ'imâ”

“Sendedir mühr-i nübüvvet sendedir kadr-i 'alâ'
Mürselinin server ü sultânı sensin yâ Resûl”

Efendimizin karşısında kendini günahkâr gören şair, kıyamet gününde şefaathçi olması için “Yâ Resûlallâh” diyerek yardım diler:

“Yüzüm kara günâhkârım ziyâde yâ Resûlallâh
Anınçün kalmışım zulmet-serâda yâ Resûlallâh”

“Bu günâhkâr Rıf'ata rûz-ı cezâda yâ Resûl
Lutfun ile kıl şefâ'at itme kapundan cüdâ”

Dört halife için de övgü dolu şiirler yazan şair, sırasıyla Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali ve sonrasında ehlibeyti anlatır:

“Hazret-i Bû-Bekr-i Sıddîk çâr-yârın serveri
Fahr olmuş medh-i pâkinda cihânın dilleri”

“Hazret-i Fârûk-ı a'zamdır 'Ömer şâh-ı gayûr
Dîn-i İslâmın olub izhârının ol rehberi”

“Hazret-i 'Osmân-ı zî'n-nûreyn hayânın ma'deni
Tav' ile virdi kazâya ol rızâ cân u seri”

“Şîr-i yezdân-ı Hudâ olan 'Aliyyü'l Murtazâ
Bâb-ı 'ilm ü ma'rifet ehl-i tukânın rehberi”

“Seyyidü's-sâdât Zeynü'l-Âbidîn ol pâk zât
Server-i sâlâr-ı ceş-i asfiyânın dâveri”

“Ma'den-i cüd u 'atâ direm Muhammed Bâkırâ
Bin sezâ medh ü senâ itsem İmâm-ı Ca'feri”

En çok şiiri gazel alanında veren şairin asıl başarısı da gazellerindedir. *Divan*'ın önemli bir kısmını oluşturan gazeller, kafiye ve redife göre mürettep olup her harf başlık olarak eserde yer alır:

“Bâde-i la'linden özge mey harâm olmuş bana
Ol sebebden zevk ü şevkim elde câm olmuş bana”

“Anlamaz nefis nedir hodbîn ü garrâlık satar
Benzer ol delâle kim sûk içre rüsvâlık satar”

“Bilür ehl-i firâk ancak şifâ-yı şerbet-i la‘lin
N’ola sun haste-i ‘aşka hayât câvidân olsun”

“Tıfl-i nevsedir henüz ra‘nâ civân olsun da bak
Şâh-ı güldür kâmeti bâlâ fidan olsun da bak”

“Gözlerin sâkî sunar rindân-ı ‘aşka bâdeler
La‘l-i nâbın çâşninden gör hicâb eyler ‘arak”

1.3. Eserleri

Rıfat Baba’nın bilinen tek eseri, üzerinde çalıştığımız “*Divan*”ıdır. Çalışmamızın konusunu oluşturan bu divan, ayrı bir bölümde detaylı olarak tanıtılacaktır.

1.4. Türbesi

Adıyaman’daki türbelerle ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde özellikle Musalla ve Varlık Mahallelerinde Mıraz Dede, Yel Baba, Hacı Abuzer Baba, Molla Muhyiddin Efendi, Şeyh Hasan Baba gibi çok sayıda türbe olduğu görülmektedir. Bu çalışmalar⁶ incelendiğinde Rıfat Baba’nın mezarı genel olarak “Şeyh Muhyiddin-i Arabi Camii’nin yanında” gösterilmiştir.

Önceki çalışmalarda Rıfat Baba’ya ait olarak gösterilen türbede onunla ilgili hiçbir bilginin bulunmaması, yörede “Mıraz” lakaplı başka velilerin olabileceğini kuvvetlendirmekte ve mezar yerinin teyide muhtaç olduğunu göstermektedir.

Hem Rıfat Baba’nın torunlarından edindiğimiz bilgiler hem de yaptığımız çalışmalar sonucunda Adıyaman’da “Mıraz Dede” olarak bilinen iki türbe bulunmaktadır. İlki merkez Musalla Mahallesi, 1413 numaralı sokak, 13 numarada bulunan İbni Arabi Camii’nin hemen karşısında kaldırım kenarında yer alan etrafi demirle çevrili, yeşil boyalı tek mezardan oluşan türbedir ve üzerinde sadece “Mıraz Dede” yazar ki burada medfun olan zat ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. İkincisi ise bu türbenin yaklaşık 500 metre güneybatısında yer alan ve üzerinde “Mıraz Dede”ye ek olarak “Rıfat Baba” isminin de yazılı olduğu türbedir. Burası Adıyaman’ın en eski yerleşim yerlerinden biri olan Varlık Mahallesi’nde, bir tarafı merdivenden oluşan 215 numaralı sokağın sonunda 4 numarada tek odalı, yeşil kubbeli betonarme bir yapıya sahiptir.⁷ Türbede Rıfat Baba’nın sandukasının yanında torunu “Leyleğin oğlu” lakaplı İbrahim Halil Kök’ün (1305 - 1942) de mezarı bulunmaktadır. Türbe, Gaziantep Vakıflar Müdürlüğü’nde Varlık Mahallesi 215/4 numarada 30 metrekare olarak kayıtlıdır. Türbenin yeşil boyalı kapısının üzerindeki tabelada “Seyit Rıfat Baba-zâde Hüseyin”⁸, bir alt satırda parantez içinde de “Muraz Dede”⁹ yazmaktadır.

2. RIFAT BABA’NIN DİVAN’I

Yukarıda ifade edildiği gibi, Rıfat Baba’nın bilinen tek eseri “*Divan*”¹⁰ıdır. Eser, “Hısn-ı Mansûrlı Reşâdetlü Şeyh Rıfat Babanın Dîvânçe-i Fazilet-nümâsıdır” ser-levhası altında besmele ile açılır. *Divan*’ın başlangıç ve bitiş beyitleri sırasıyla şöyledir:

“Yâ Rab bizi rüsvâ-yı cihân itme kerem kıl
Esrârımızı halka ‘ayân itme kerem kıl”
“Unutmam ‘aşkıñı dilden dile destân olursam da

Hele sevdim seni her vechile şâyân olursam da”

Şair, aşağıdaki beyitlerde divanının varlığından bahseder:

“Rıf atâ gâh zuhûr itdikçe şî’ri dilkeşin

Kılma hâlî’ intihâb it defter-i dîvâna yaz”

“Rıf at eş’ârın pesend olmak dilersen her cihet

Sevdiğin lâzım temâşâ kılmış dîvânına”

Divan, “Diyarbakır Yazma Eserler Kütüphanesi”nde Abdülsettar Hayati Avşar tarafından bağışlanan “AHA-6/1” demirbaş numarada kayıtlıdır. Eserin Diyarbakır’a hangi yollarla ve kimler aracılığıyla nasıl ulaştığı konusu şimdiye kadar aydınlatılamamıştır.

93 varaktan oluşan eserin her sayfası 15 satırdan oluşur. Eserin derkenarında “Diyarbakırlı Abdulgani Fahri Bulduk” tarafından yazılmış tashih notları vardır. Eserde herhangi bir kayıt veya mühür bulunmamaktadır.

Eserin ilk sayfasında sayfanın üçte biri büyüklüğünde yan yana 3 kubbeli iki minareli, kırmızı ve siyah desenlerle süslenmiş cami resmi vardır. Bu resmin bir benzeri de 52. sayfanın ortasında besmele serlevhasının bulunduğu, gazellerin başladığı bölümde mevcuttur.

Rika hattı ve siyah mürekkeple kaleme alınan eserde mahlas beyitleri sayfanın ortasına hizalanmış ve mahlaslar üzeri çizilerek belirtilmiştir. Yazı alanı çift çizgili bir cetvelle sınırlandırılmıştır. Mısralar arasında da çift çizgi bulunmaktadır. Sayfa numaraları sağ ve sol üst köşelere yazılmıştır.

Divan’ın yazımında nohûdî renkli, aharlı kağıt kullanılmıştır. Yazılar üzerinde bazı silme ve düzeltme işlemlerinden kaynaklı mürekkep dağılımı ve görüntü kirliliği mevcuttur. Fakat bu işlemlerin şair tarafından mı müstensihler tarafından mı yapıldığı henüz bilinmemektedir.

Eser, klasik divan tertibine göre düzenlenmiş olup kaside (tevhit, münacat, naat, methiye) ile başlar; sonrasında tarih, musammat ve gazeller yer alır, müfretlerle son bulur. Eserde “kaside, gazel, mesnevi, münacat, naat, tahmis, terci-i bent, muhammes, müseddes, tarih ve müfret” gibi nazım tür ve şekilleri bulunmaktadır.

Eser, yaptığımız araştırmalara göre tek nüshadan oluşmaktadır. M. Şemsettin Bilgin’in söz konusu eserinde Rıfat Baba ile ilgili bölümde bulunan şiirlerin bazılarının şairin *Divan*’ında bulunmaması, Şemsettin Sami’nin “*Kâmûsü’l-A’lâm*”ında, Fatîm Tezkiresi’nde ve Tuhfe-i Nâilî’de şaire ait olarak verilen şiirlerin de *Divan*’da yer almaması eserin başka nüshalarının olduğu düşüncesini kuvvetlendirmekte fakat bugüne kadar herhangi bir nüsha tespiti yapılamadığı görülmektedir. Ayrıca bu durum, şiirlerin benzer isimde başka bir şaire ait olma ihtimalini de ortaya koymaktadır ki bu durum ileride daha ayrıntılı bir çalışmanın konusu olacaktır.

3. RIFAT BABA’NIN ELİFNÂME’Sİ

Divan şiiri geleneği içerisinde değişik şekil ve türlerde şiir kaleme alan sanatçılar bazen şekil bazen de konu olarak kendilerine has bir bakış açısı oluşturmaya çalışmışlardır. Yazılmamış, değinilmemiş arama çabaları şairleri yeni arayışlara yönlendirmiştir. Bu arayışlar sonunda karakteristik özellikleri olan elifnâmeler yazılmaya başlanmıştır.

“*Elifnâme*, Arap alfabesinin ilk harfi olan “elif” ile mektup, kitap anlamlarına gelen ve sonuna geldiği ismi, o ismin anlamını belirten ve ismi Farsça birleşik isim yapan “nâme” kelimesinin vasıf terkibi şeklinde birleşmesiyle meydana gelmiş bir isimdir (Kaplan, 2022, s. 440).”

Elifnâmeler, beyitlerin veya dizelerin ilk harflerinin alfabetik bir sıraya uygun olarak “elif”ten “ye”ye veya tam tersi bir surette dizilmesiyle elde edilen şiir türü olarak tanımlanabilir. Edebiyatımızda çok sayıda örneği bulunan elifnâmeler, genelde dinî ve tasavvufî konularda kaleme alınmıştır. Hem halk hem de divan şiiri geleneğinde rastladığımız bu türe Nesîmî, Fuzûlî, Muhibbî, Âşık Paşa, Kaygusuz Abdal, Dertli, Seyranî, Ruhsatî, Mihrî Hatun, Nihânî, Fahrî, Esrar Dede gibi şairler örnek vermişlerdir.

Elifnâme türüne bir örnek de Adıyamanlı Rıfat Baba tarafından verilmiştir. Şair, *Divan*'ının ikinci sayfasında “Münacat” başlığı ile bu türü örneklendirerek elifnâmeye verdiği önemi gösterir. Dinî bir elifnâme kaleme alan şair, bu geleneğin bir parçası olmayı başarır.

Elifnâmesinde 29 harfli alfabenin 26'sını kullanan Rıfat Baba; “kef”, “nûn” “vâv” harflerine yer vermez ve harflerin tamamını mısra başında kullanır. Elifnâmesine “elif” ile başlayan şair, “ye” harfine kadar alfabetik bir sırayı takip eder ve sonrasında şiirini mahlas beytiyle bitirerek “düz elifnâme”¹¹ türünü örneklendirir. Bazı beyitlerde her mısranın ilk kelimesini alfabetik sıraya göre kullanan şair, bazı beyitlerde aynı mısrada iki ayrı harfe yer verirken bazı harfleri de sadece beyit başında kullanır. Harflerin anlamsal değerine hâkim olan şair, büyük bir ustalıkla harfleri de vezne dâhil ederek şiirini hem anlam hem de şekil bütünlüğünü destekleyecek biçimde sağlam bir zemine oturtmayı başarır.

Elifnâmesini münacat türünde mesnevi nazım şekliyle kaleme alan şair; ilk beyitlerde Allah'ın yüceliğini ve birliğini belirten tevhit ifadeleri ile şiirine başlar. Sonrasında âlemin yaratılışı, ilk insan Hz. Âdem ve devamında da Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed (s.a.v.)'e olan sevgisinden bahseden şair; nefis, riyakârlık, dalâlet, gaflet, yalan gibi konularda İslam'ın esaslarını anlatır. İnsanoğlunun her daim Allah'a muhtaç olduğunu belirten şair, insana hem uyarı hem de nasihatte bulunarak didaktik bir şiir örneği sunar.

Kafiye düzeninde mesnevi nazım şeklini kullanan Rıfat Baba, harflerin simgesel değerlerinden ve anlam zenginliklerinden yararlanarak kişisel bir şiir anlayışı oluşturmaya çalışır. 17 beyitten oluşan bir şiir tertip eden şairin, aruzun mesnevilerde en çok kullanılan kalıplarından biri olan “fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün” kalıbını kullandığı görülmektedir.

Tasavvuf ehli bir şair olan Rıfat Baba'nın, eserin içeriğine ve iletilmek istenen mesaja öncelik verdiği için bazı vezin kusurlarına dikkat etmediği görülür. Ayrıca bazı harflere yer vermeme, harf atlama gibi durumlar da onun şekilden çok muhtevaya önem verdiğini gösterir.

Elif harfi, ebced hesabında 1 sayısına, tasavvufî anlamda da Cenâb-ı Hakk'ın zatına delâlet eder. Bazen sevgilinin ince, uzun, dimdik boyunu bazen de başlangıcı temsil eder. Elif, başta ve ortada başka harflerle birleşmediği ve aynı zamanda hem şeklen hem de ebcedde bir rakamının karşılığı olduğu için Allah'ın teklifi ifade eden bir vahdet sembolü sayılır. “*Elif, geometrik olarak noktalardan oluşmuş, noktalar birliğidir. Diğer harfler de elifin şekillenmesinden oluştuğu için harflerin de birliği sayılır* (Tökel, 2003, s. 82).”

Şair, şiirin genelinde “olma, getir, bil, koyma, kıl, eyleme, gör, geçin, gel” gibi kesinlik bildiren emir cümleleriyle insana ikazda bulunur, düşebilecekleri tuzakları gösterir, doğru yolu anlatır:

ĐÂD dâlâletde kıma nefsini bil

TÂ tarîk-i hâkka kıl Hâkka delîl

Elifnâmesine “Elif” ile başlayan şair, harfin varlığı, birliği ve teklifi temsil eden anlamsal değerinden de faydalanarak beytini oluşturur. Şair aynı satırda hem “elif” hem de “bâ” harfini kullanır:

ELİF Allah BÂ birdir dâimâ

Yok şerîki evvel ü âhir ana”

Âdem, tasavvufî olarak ideal insan anlamında kullanılır. Kuran'da birçok surede geçen Hz. Âdem'in yaratılışı ve meleklerin ona secde etmesi ile âdem, Allah'ın en aziz eseri sayılır: “Ve biz bütün meleklerle, secde edin Âdem'e demiştik de İblis'ten başka hepsi secde etmişti (Kur'an-ı Kerîm, 2/34).” Edebiyatımızda da secde edilmeye layık olan varlık olarak işlenir (Karaköse, 2013, s. 202):

TÂ Te'âlallah yaratdı 'âlemi

Cümleden kıldı mufaşşal Âdemi

“Tâ”nın simgesel değerinin dışında sözlükte “uzaklık, -e kadar, -den beri” gibi anlamları da vardır. Harfin “Yüce Allah âlemi yarattığın'dan beri” Hz. Âdem'i herkesten ayrı, ayrıntılı kıldı.” anlamı da beyitle uyumludur:

TÂ Te'âlallah yaratdı 'âlemi
Cümleden kıldı mufaşşal Âdemi

Cim harfli beytinde Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed'den Ahmed olarak bahseden şair, onun yüz güzelliğinin dünyayı aydınlattığını belirtir. Ziyâ ve incilâ kavramlarıyla da tenasüp ilgisi kurar:

CİM cemâl-i Ahmed'e virdi ziyâ'
Kıldı dünyâyı anıla incilâ

Dâl harfi görüntü olarak Allah'a secde eden insanı sembolize eder. Şair, harfin bu görüntüsünün simgesel değerinden faydalanarak kulun Rabbine secdesiyle devasız dertlerine deva bulabileceğini belirtir:

HÂ halâ'ık hep anıñ muhtâcıdır
DÂL devâsız dertleriñ 'ilâcıdır

Şin ve sâd harflerinin ritimsel değerinden faydalanan şair, şefaât menziline uzak olmayanların rahatlıkla kalbe huzur getirebileceklerini belirtir:

ŞİN şefâ'at menziline olma dûr
ŞÂD şafâ ile getir kalbe huzûr

Dünyanın geçiciliğini, sonunda yok olacağını belirten şair, insanoğlunu bu gaflet uykusundan uyandırmak ister:

GAYN gaflet uykusundan gel uyan
FÂ fenâdır 'âkıbet işbu cihân"

Şiirin mahlas beytinde kendine seslenen şair, şiir boyunca verdiği nasihatlerin tutulmaması halinde iki defa yazıklar olsun anlamında "vâ veyletâ" diyerek verdiği nasihatlerin önemini ifade eder:

Ger nasihat dutmaz isek Rıf'atâ
Hâline vâ veyletâ vâ veyletâ

17 beyitten oluşan şiir şöyledir:

Münâcât

ELİF Allah BÂ' birdir dâimâ
Yok şerîki evvel ü âhir aña

TÂ Te'âlallah yaratdı 'âlemi
Cümleden kıldı mufaşşal Âdemi

ŞÂ şenâ itmek için virdi imân
Ma'rifetle oldu sultân 'ârifân

CİM cemâl-i Ahmed'e virdi ziyâ'
Kıldı dünyâyı anıla incilâ

HÂ' hikmet hiç 'akıl irmez aña
Cevher-i nuṭṭ-ı şerîf-i bî-bahâ

HÂ halâ'ık hep anıñ muhtâcıdır
DÂL devâsız dertleriñ 'ilâcıdır

ZÂL zünûbuñ 'afvına oldu sebeb
RÂ riyâsız vir şalavât rûz u şeb

ZÂ ziyâretgâhına uçam¹² diyen
SİN selâmet dârına göçem¹³ diyen

ŞİN şefâ'at menzilinden olma dür
ŞÂD şafâ ile getir kalbe hużûr

DÂD dalâletde koma nefsini bil
TÂ tarîk-i haḫka kıl Haḫkı delil

ZÂ zalûm u cehli yoldaş eyleme
'AYN 'ibret gör özûñ taş eyleme

ĠAYN ġaflet uykusundan gel uyan
FÂ fenâdır 'âkıbet işbu cihân

ḲÂF kanâ'atle geçin olma zelil
*Küllü şey'in hâlikün illâ*¹⁴ delil

LÂM livâ'-i hamdiñ altına gider
MÎM Muḫammed ümmeti pür zevk ider

HÂ hidâyet ehlidir erbâb-ı dil
Her umûruñda Hudâyı fikr kıl

LÂMELİF'den lâyı nefy iden kişi
YÂ yalanı söylemez haḫdır işi

Ger naşîhat dutmaz isek Rıf'atâ

Hâline vâ veyletâ vâ veyletâ

Sonuç

Bu çalışmada Adıyamanlı Abdurrahman Rıfat Baba'nın hayatı, *Divan*'ı ve elifnâmesi mevcut belgeler ışığında incelenmiş; şairin akrabaları araştırılmış, kendileriyle görüşülmüş, verilen bilgiler dikkatle not edilmiş, ellerindeki vesikalar ile tarihî bir mukayese yapılmış ve eserde yer alan şiirlerle anlatılanlar arasında tutarlılık gözetilmiştir.

Şairin türbesi ile ilgili detaylı bir araştırma yapılmış, bölgede yaşamış başka bir Rıfat Baba ile karıştırılabileceği ihtimali dikkate alınmış, şairin torunları ile istişare edilmiş ve türbenin yeri ile ilgili mevcut bilgi kirliliği giderilmeye çalışılmıştır.

Elifnâme bölümünde, önceden elifnâme türü üzerine yapılan çalışmalar incelenmiş, eserde yer alan "elifnâme" günümüz alfabesine çevrilmiş, harflerin şiirle uyumu üzerinde durulmuş, bu şiirin diğer elifnâmelerle benzer ve farklı yönleri belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca, bu elifnâmenin klasik edebiyat geleneğinde kaleme alınan diğer örneklerle dengeli ve sağlam bir uyum içinde olduğu gözlemlenmiştir.

Adıyamanlı Rıfat Baba ve *Divan*'ı üzerindeki çalışmamız en kısa sürede tamamlanacak ve edebiyat dünyasında yeteri kadar bilinmeyen Rıfat Baba ve eseri bilim dünyasına kazandırılacaktır. Ayrıca bu çalışma, klasik edebiyatta ismi çok yer alamayan Adıyaman'ın edebi değerine de katkıda bulunacaktır.

Kaynakça

- Bilgin, M. Ş. (2015). *Adıyamanlı divan şairleri ve şiirleri*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Candan, G. (2012). Senî ali'nin elifnamesi. *Turkish Studies*, 7 (1), 631- 641.
- Çelebioğlu, Â. (1998). Elif harfiyle ilgili bazı edebî hususiyetler. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, s. 607-624.
- Çelik, R. (2022). Türk edebiyatında elif-nâmeler ve Seyyid Nevruz'un elif-nâmesi. *Littera Turca, Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 8 (3), 1870-1891.
- Çetin, İ. (1992). Elifnâmeler ve Sefil Ali'nin bir elifnâmesi. *Millî Folklor*, s. 39-42.
- Çiftçi, Ö. (e-kitap). *Fatîm Tezkiresi (Hâtimetü'l-Eşâr)*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatintezkiresi-pdf.pdf?0> adresinden 20.03.2023 tarihinde alınmıştır.
- Demirel, M. (1996). Âşık Paşa'nın elif-nâmesi ve dil özellikleri. *Bilig, Bilim Kültür Dergisi* (3), 202-246.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi.
- Kaçar, B. (1997). Türk edebiyatında elif-nameler. *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Sektör Bildirileri I*, s. 307-316.
- Kaplan, H. (2018). Münîri'nin şiirlerinde harf simgeciliği ve şairin elif-nâmesi. Köksal, M. F., Murad, S. ve İlhan, M. (Ed.). Uluslararası Amasya Şairleri Bilim Şöleni (s. 177-208). KIBATEK Yayınları.
- Kaplan, H. (2022). Klasik Türk Edebiyatında elifname geleneği ve İsmail Hikmetî'nin elifnameleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 6 (2), 437-484.
- Karaköse, S. (2013). Bir elif çekmek: klâsik edebiyatımızda elif. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2 (1), 199-228.

- Kınay, N. (2013). Bir edebî tarz örneği olarak Sâdık Kemâlî'nin elif-Nâmeleri. *Turkish Studies*, 8 (13), 1205-1213.
- Özkan, F. H. (2012). Kaygusuz Abdal'ın elifnamesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (64), 185-198.
- Öztoprak, N. (2007). Elifnamelerin tertip hususiyetleri ve metin tesisindeki yeri. *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildiriler-2*, s. 817- 829.
- Parlatır, İ. (2011). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Yargı Yayınları.
- Parlatır, İ. (2017). *Açıklamalı İslâmî terimler sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Şemsettin Sami. (1996). *Kâmûsu'l-A'lâm*. Kaşgar Neşriyat.
- Taşkesenlioğlu, L. (2017). Divan edebiyatında elifnameler ve bilinmeyen iki elifname örneği: Memi Can Saruhânî ve Ömer Karîbî elifnameleri. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (58), 159-202.
- Taştemir, M. (1999). *16. yüzyılda Adıyaman (Behisni, Hisn-ı Mansur, Gerger, Kâhta Sosyal ve İktisadi Tarihi)*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Tökel, D. A. (2003). *Divan şiirinde harf simgeciliği*. Hece Yayınları.
- Tuğluk İ. H. ve Cığa, Ö. (2018). Besnili Sıdkı Efendi ve dîvânında yer alan ehl-i beyt sevgisi. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. s. 615-632.
- Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i nâilî (divân şairlerinin muhtasar biyografileri)*. (Kurnaz C.-Tatçı M. Haz.). Bizim Büro Yayınları.

Sonnotlar

¹ Hisn-ı Mansur, Adıyaman vilayetinin eski adıdır.

² Bu şiir, *Rıfat Baba Divanı*'nda yer almamaktadır.

³ Bu şiir, *Rıfat Baba Divanı*'nda yer almamaktadır.

⁴ Üzerinde çalıştığımız *Rıfat Baba Divanı*'nın şiir tasnifini henüz tamamlamadığımız için çalışmamızda örnek olarak kullandığımız şiirlerin hiçbirinde şiir sıra numaraları gösterilmemiştir.

⁵ Rıfat Baba'ya günlük 13 akçe maaş bağlandığına dair bilgi, Sultan Abdülaziz tarafından kendisine verilen ve şu anda da torunu Mehmet Şeref Kök'te bulunan on sayfadan ibaret "Berat"ta kayıtlıdır.

⁶ Hem İsmail Celalettin Yaşar'ın "Adıyaman İl ve İlçelerindeki Evliya Anlatıları" isimli Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi'nde hem de "evliyalr.net/rifat-baba-turbesi/" adlı internet sitesinde şairin türbesi Şeyh Muhyiddin-i Arabi Camii'nin bitişiğinde gösterilerek hatalı bilgi verilmiştir.


⁷ Türbenin bulunduğu yer bir tarafı merdivenlerden oluşan, araç ile geçişi olmayan, kuytu bir yere sahiptir. Bu nedenle önceki çalışmalarda türbe yerinin net olarak tespit edilemediği değerlendirilmektedir.

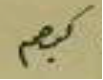
⁸ Hz. Hüseyin'in soyundan geldiğine inanıldığı için bu ifadeye yer verilmiştir.

⁹ Miraz: dilek, istek manasındadır. Yöre halkı tarafından türbede yapılan dileklerin kabul olduğuna inanıldığı için "Miraz/Muraz Baba veya Dede" olarak da bilinmektedir.

¹⁰ Fatîn, tezkiresinde şairin divan oluşturacak kadar şiire sahip olduğunu kendisinin naklettiğini belirtir.

¹¹ Mısra veya beyit başındaki kelimelerin alfabetik olarak "elif"ten "ye"ye sıralanması. Ayrıca bk.: Kaplan, H. (2022). Klasik Türk Edebiyatında Elifname Geleneği ve İsmail Hikmetî'nin Elifnameleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6 (2), 437-484. / Nihat Öztoprak, "Elifnamelerin Tertip Hususiyetleri ve Metin Tesisindeki Yeri", *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu (25-27 Nisan 2007)*, *Bildiriler-2*, Erzurum 2009, s. 817-819.

¹² Metinde  şeklinde geçen kelime tarafımızca "uçam" olarak okunmuştur.

¹³ Metinde  şeklinde geçen kelime tarafımızca "göçem" olarak okunmuştur.

¹⁴ Kasas Sûresi 88. âyette geçen bu ibare "Allah'ın zâtından başka her şeyin yok olacağı"nı anlatır.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Mehmet Sadık ÖZKAN

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.


Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

KARACA OĞLAN'IN TÜRKÇE DIŞINDAKİ BİR DİLDE (İNGİLİZCE) YAYIMLANAN İLK ŞİİRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

A Review on Karaca Oğlan's First Poems Published in a Language other than Turkish (English)

 **Mehmet ÇETİNKOL**
Millî Eğitim Bakanlığı, Bilim Uzmanı, Osmaniye, Türkiye, mehcetinkol@yandex.com.

 **Öğr. Gör. Halil SARI**
Sivas Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Sivas, Türkiye, halilsari@stu.aydin.edu.tr.

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received
31.05.2023

Kabul/Accepted
28.06.2023

Sayfa/ Page
111-125



Öz

Karaca Oğlan, Türk saz şiirinin öncü âşıklarındandır. Âşık, yaşadığı dönemden bugüne dek etkilerini sürdürmüştür; şiirleri ve yaşam felsefesiyle hem yaşadığı dönemi hem de kendinden sonrasını etkilemiştir. Yaygın kanaate göre 17. yüzyılda Çukurova yöresinde yaşadığı kabul edilen âşığın ilk şiirleri 1914'te yayımlanmıştır. Karaca Oğlan şiirlerinin yabancı bir dilde basılması ise bu tarihten 72 yıl önce, 1842'de gerçekleşmiştir. Alexander Chodzko'nun *Specimens of the Popular Poetry of Persia: as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, The Bandit-Minstrel of Northern Persia and in the Songs of the People Inhabiting the Shores of the Caspian Sea* adlı eserinde Karaca Oğlan'ın üç şiiri, nesir biçiminde İngilizce olarak basılmıştır. Günümüzden iki asır önce Kuzey İran'dan derlenen bu şiirler, Karaca Oğlan'ın o tarihlerde Anadolu dışında da tanındığını göstermesi açısından önemlidir. Bu çalışmada, Karaca Oğlan'ın Türkçe dışındaki bir dilde yayımlanan ilk şiirleri tam olarak verilir ve bu şiirlerle ilgili tespit ve değerlendirmeler yapılmıştır. Ayrıca Karaca Oğlan'ın bugün bilinen, yazıya aktarılmış şiirleriyle bu ilk şiirler arasındaki bağlantılar da ortaya konulmuştur. Böylelikle Karaca Oğlan'ın yabancı dilde basılan ilk şiirleri edebiyat/bilim dünyasına kazandırılmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemleri izlenmiş; literatür tarama, metin tahlili/içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşıklık Geleneği, Karaca Oğlan, Alexander Chodzko, İlk Şiirler.

Abstract

Karaca Oğlan is one of the pioneering âşık of Turkish saz poetry. As a poet, he has continued to influence both his own era and subsequent periods with his poems and philosophy of life. According to widespread belief, the âşık, who is accepted to have lived in the Çukurova region in the 17th century, published his first poems in 1914. On the other hand, the foreign-language publication of Karaca Oğlan's poems took place 72 years before this date, in 1842. In Alexander Chodzko's work titled *Specimens of the Popular Poetry of Persia: as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, The Bandit-Minstrel of Northern Persia and in the Songs of the People Inhabiting the Shores of the Caspian Sea* three poems by Karaca Oğlan were published in English in prose form. These poems, compiled from Northern Iran two centuries ago, are important in demonstrating that Karaca Oğlan was recognized beyond Anatolia during those times. In this study, the first poems of Karaca Oğlan published in a language other than Turkish were presented in full, and observations, and evaluations regarding these poems were made. Additionally, the connections between Karaca Oğlan's known and written poems were also highlighted. Thus, these first poems of Karaca Oğlan published in a foreign language were brought to the literary/scientific world. Qualitative research methods were followed; literature review and text analysis/content analysis methods were used in the study.

Keywords: Âşık Tradition, Karaca Oğlan, Alexander Chodzko, First Poems.

Atıf/Citation: Çetinkol, M. ve Sarı, H. (2023). Karaca Oğlan'ın Türkçe dışındaki bir dilde (İngilizce) yayımlanan ilk şiirleri üzerine bir inceleme. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 111-125.

Giriş

Âşık edebiyatının en tanınmış âşıklarından olan Karaca Oğlan¹, Türk şiirinin de en büyük şairlerinden biridir. Ergun onu “halk zevkini kuvvetle temin edebilen en kıymetli şair” olarak görür (1974, s. 28). Başgöz ise “*Karaca Oğlan; çığır açıcı, okul kurucu bir âşıktır ve kendinden sonra gelen âşıkların dilini, dünya görüşünü, kadın ve din anlayışını öylesine etkilemiş, onlara öyle biçim vermiştir ki herkes onun gibi konuşup söylemeye özenmiş, onun gibi yazmayı marifet saymıştır*” (1999, s. 13) demektedir. Görkem, Karaca Oğlan’ı Oğuzların (Türkmenlerin) belleğinde bir “tip” veya bir “türkü icra tarzı” olarak kabul eder (2013, s. 122). Bugün bazı bölgelerde (Çukurova) *türkü söylemek* yerine *Karaca Oğlan söylemek/çığırmaq* ifadesinin kullanılması onun gücünü ve etkisini göstermesi açısından önemli bir misaldir.

Karaca Oğlan’ı Türk edebiyatındaki zirvelerden sayan konunun uzmanı birçok araştırmacı ve edebiyatçı vardır. Bunlardan biri olan Umay Günay ise âşıkla ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir:

Karacaoğlan Türk edebiyatı içinde zirve şairler arasında yer alır. Zirve şairlerin kültür birikimleri, dünya görüşleri, dünyayı ve hayatı algılama tarzları sıradan insandan farklı ve çok daha zengindir. En önemlisi de algıladıkları, beklenti ve tespitlerini ifade ediş tarzları sıradan insandan ve vasat şairlerden güçlü ve mükemmeldir. Bu sebeple Karacaoğlan’ı değerlendirirken onu yalnızca güzel seven, dünyayı yaşamayı dile getiren sınırlı bir şair olarak nitelendirmek eksik değerlendirme olur düşüncesindeyim (Günay, 1993, s. 35).

Şiir geleneğimizde mühim bir yer teşkil eden Karaca Oğlan’ın etkisi sadece yaşadığı Anadolu coğrafyasında değil Balkanlar’da, Ortadoğu’da ve Türk dünyasında da sarıh biçimde görülebilmektedir. Bu etki, geçen zamana rağmen hâlen devam etmektedir. Günümüzün önde gelen şairlerinden İsmet Özel ise Karaca Oğlan’ı “millî varlığımızın senedi” olarak görür ve âşığın Türk kültürüyle bütünleşen etkisini şöyle ifade eder:

Karacaoğlan’ın sözleri bizim millet olarak ulaştığımız en üst noktada söylenmiş sözlerdir. (...) Karacaoğlan bizim millî varlığımızın senedir. Thomas Stearns Elliot, kendi medeniyetinin kültürel varlığını tasvir etmek için şu cümleyi sarf eder: “*Dante ve Shakespeare. Bir üçüncüye yer yok!*” Eğer Batı medeniyetiyle yarışa girmek isteyen bir Türk varsa o da şöyle diyebilir; “*Karacaoğlan. Bir ikincisi yok!*” Shakespeare bütün derdin çok çeşitli mahrumiyetlerin kıskırttığı husumetlerden doğduğunu farz ettiği için, huzura da, hakikati tanıma gücüne de mü’min tarafından himaye edilmekten ötürü erileceği ümidi aşıl原因 Karacaoğlan’ın gerisinde kalıyor (<http://www.istiklalmarsiderneji.org.tr>).

Türk edebiyatının tarihî seyri içerisinde görülmüştür ki tek Karaca Oğlan yoktur. Bazı araştırmacılara göre bu sayı 10’a kadar çıkmakta ve başka âşıkların şiirleri de âşığa intisap edilmekte veya bir âşık, kendi şiirlerini “Karaca Oğlan” mahlasıyla taşıyabilmektedir. Bu durum hâliyle bir “Karaca Oğlan karmaşası”nı² da beraberinde getirmiştir.

Bu karmaşa içinde ittifak edilen bazı noktalar da vardır. Bunlardan en önemlisi, şiirleriyle meşhur olmuş asıl Karaca Oğlan’ın 17. yüzyılda, güney illerimizde, özellikle de Çukurova’da yaşadığı kanaatidir. Bu yüzden bu çalışma; “*asıl*”, “*meşhur*” ya da “*güneyli*” biçiminde de ifade edilen “*Çukurovalı Karaca Oğlan*”ı kapsamaktadır (Çetinkol, 2022, s. 1).

Çukurovalı Karaca Oğlan’ın hayatıyla ilgili bilgiler, oldukça muğlak ve tartışmalıdır. Şiirlerinden hareketle bazı değerlendirmeler yapılırsa da bunlar, gerçeği tam olarak yansıtmamaktadır. Şiirlerdeki yer isimleri veya ağız özellikleriyle Karaca Oğlan’ı değerlendirmek; asıl adı, soyu, hayatı veya memleketiyle ilgili saptamalar yapmak doğru bir yaklaşım değildir (Çetinkol, 2022, s. 14).

Karaca Oğlan’ın *soyu, ailesi, nerede doğup büyüdüğü, nereleri gezdiği, mezarının yeri* gibi biyografik bilgilerden ziyade -yeni bir bilgi ve belge olmadığı için- âşığın sanatına ve çağları aşan diline odaklanmak daha isabetli bir yaklaşım olacaktır.

İvgin’e göre “onun canlı üslubu, içten deyişleri, şiirlerindeki hassas denge, dili çok saf biçimde kullanması Karaca Oğlan’ın çağları aşan bir sanatçı olmasını sağlamıştır” (2013, s. 143). Cunbur (2013) ise âşığın büyüklüğünü; Türkçeyi olağanüstü bir ustalıklarla kullanmasına, duygu ve düşüncelerini bütün tabiiyetiyle vermesine, Anadolu insanını ve tabiat güzelliklerini şiirlerine taşımasına bağlar. Türk edebiyatı tarihinin duayen ismi Köprülü ise Karaca Oğlan için, “*Kelimenin en*

geniş ve kuvvetli manasiyle bir aşk ve tabiat çocuğudur” der ve onun eserlerini halk arasında hâlâ yaşatan ve yüksek sınıf arasında da bedii kıymetini gittikçe daha yüksek bir şekilde tebarüz ettiren başlıca sırrın burada yattığını vurgular (2004, s. 297).

“Çukurovalı Karaca Oğlan'ın en eski şiirleri, Alexander Chodzko tarafından 1842'de *'Specimens of the Popular Poetry of Persia: as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, The Bandit-Minstrel of Northern Persia and in the Songs of the People Inhabiting the Shores of the Caspian Sea'*³ adlı eserde İngilizce olarak basılmıştır. Eser, Köroğlu destanını da ele alan bir derleme kitabıdır ve bu kitabın 'Turkman Songs' (Türkmen Türküleri) başlıklı 6. bölümünde âşığın şiirlerine de yer verilmiştir. Bu şiirler, âşığın bir Batı dilinde yayımlanmış ilk şiirleri olması açısından önem taşımaktadır. Karaca Oğlan'ın bu eserdeki üç şiiri, manzum değil mensur olarak verilmiştir” (Çetinkol, 2022, s. 13).

Bu çalışmada, Karaca Oğlan'ın Türkçe dışında başka bir dilde -İngilizce olarak- yayımlanan ilk şiirleri eksiksiz verilmiştir. Bu şiirlerle ilgili tespit ve değerlendirmeler yapılmış; şiirlerin Karaca Oğlan'ın bugün bilinen, yazıya aktarılan şiirleriyle bağlantısı üzerinde durulmuştur. Âşığın bugünkü şiirleri için kaynak olarak Sakaoğlu'nun “Karaca Oğlan”⁴ kitabı (Sakaoğlu, 2012) esas alınmış ve bu şiirler, kitaptaki sıra numarası/dörtlüğü biçiminde verilmiştir. İngilizce aslı verilen şiirlerin atlarına tarafımızca yapılan Türkçe tercümeleri konulmuş, daha anlaşılır olması ve bütünlüğün bozulmaması için de her birimden ve yazarın dipnotundan sonra bazı tespit ve değerlendirmeler yapılmıştır. Kitabın ve şiirlerin orijinal fotoğrafları da konarak çalışmanın somut olması amaçlanmıştır. Şiirlerin kitaptaki sayfa numaraları da özellikle belirtilmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemleri izlenmiş; literatür tarama, metin tahlili/içerik analizi kullanılmıştır.

1. Alexander Chodzko (1804-1891)

“Oryantalist çalışmalar ve araştırmalar yapan bilim insanı ve tercüman Alexander Chodzko, Polonyalı romantiklerdendir” (İsmayılova, 2016, s.151). “Vilnius Edebiyat ve Liberal Sanatlar Fakültesinden mezun olmuştur. Filaret Derneği ve Royal British Asiatic Society'nin bir üyesi olan Chodzko; Coll'ège de France Profesörü, Soci'et'e de Linguistique ve Soci'et'e d'ethnographie Başkan Yardımcısı, Polonya Öğrenme Akademisinin bir üyesidir ve mükemmel bir İranologdur. Chodzko, Doğu kültürüne derin bir ilgi duymuş ve Fars halk edebiyatı üzerine çalışan Avrupa'daki ilk bilim insanı olmuştur. 19. yüzyılda Doğu konusunda ve özellikle İran'da yaptığı araştırmalar onu son derece saygın bir konuma getirmiştir” (Gadamska Serafin, 2019, s. 170-171).

Chodzko'nun Şark üzerine ilmî çalışmaları öncelikle Farsça ve Türkçe araştırmalara odaklanmıştır. Şair yönü de olan yazar, şiirlerinde çağdaşlarının çoğu gibi, Fars motiflerinden ve dilinden etkilenmiştir (<https://www.iranicaonline.org>).



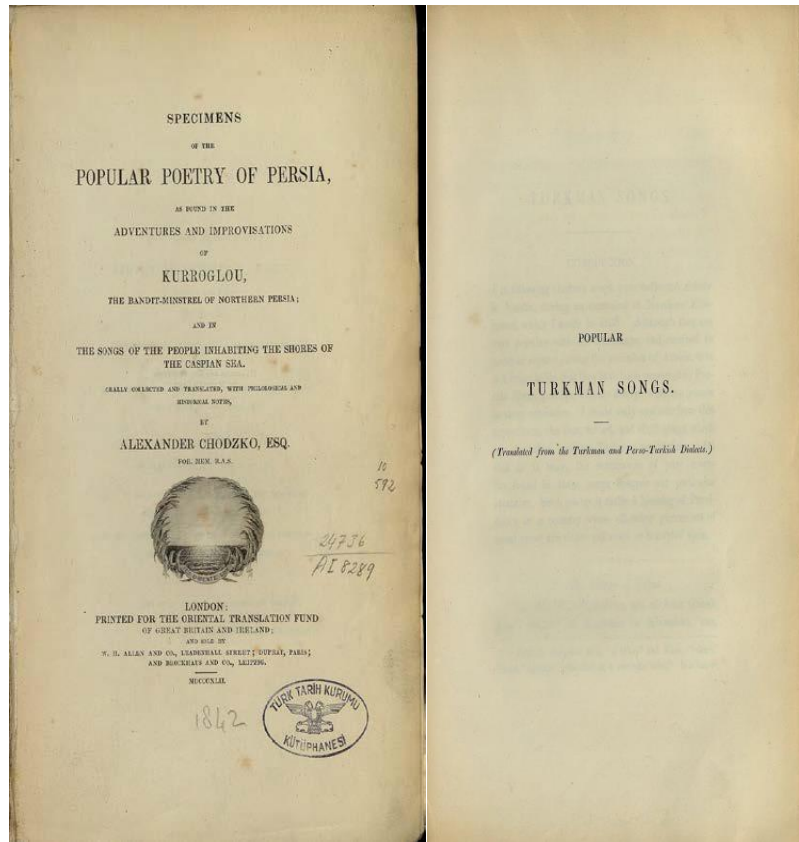
Resim-1: Alexander Chodzko ve imzası (<https://tr.wikipedia.org>).

Alexander Chodzko, Rusya'nın İran'daki Büyükelçiliğinde çeşitli görevlerde çalışmıştır (1830-1841)⁵. “Chodzko bu zaman diliminde Rus İmparatorluğuna mensup Hazar ülkelerinde yaşayan halkların, özellikle Azerbaycanlıların dili, kültürü, edebiyatı, gelenek ve göreneklere ile ilgilenmiş; bu alanları kapsamlıca öğrenmiş ve konuyla ilgili zengin malzemeler toplamıştır. Yazar topladığı bu materyalleri,

İngilizce *Büyük Britanya ve İrlanda Doğu Çeviri Fonu* için 1842 yılında Londra'da neşrettirmiştir (CAGE)⁶. Eserin kapağında ayrıca *Orally Collected and Translated, With Philological and Historical Notes (Sözlü olarak toplanmış ve filolojik olarak çevrilmiş tarihî notlar)* ifadesi de yazılmıştır. Chodzko bu eseriyle Köroğlu Destan'ının toplanmasına da önyak olmuş ve destanın ilk tam versiyonunu bilim âlemine tanıtmıştır. Alexander Chodzko'nun kitabında bu destanla birlikte, Hazar Denizi kıyılarında yaşayan halkların folklor örnekleri de yer almıştır” (İsmayılova, 2016, s. 151).

Bu folklor örneklerinin en mühimlerinden biri de eserin 384-387 sayfalarında yer alan ve Karaca Oğlan'a ait olan nesir hâlinde verilen üç şiirdir. “Chodzko'nun 1833 yılında, Kuzey Horasan'daki bir gezi sırasında Nardin'de derlediği türkülerden üçü Karaca Oğlan'a aittir” (Sakaoğlu, 2012, s. 241)⁷.

“Karaca Oğlan'ın ülkemizde yayımlanan ilk şiirinin tarihi 2 Mayıs 1914'tür⁸; Chodzko'nun eseri ise ülkemizdekinden 72 yıl önce, 1842'de yayımlanmıştır⁹. Bunu Türk edebiyatında ilk defa gündeme getiren Saim Sakaoğlu'dur” (2012, s. 241)¹⁰. Fakat Sakaoğlu'nun ortaya koyduğu bu önemli vaka, araştırmacıların pek dikkatini çekmemiş; âşıkla ilgili bugüne dek “mektepli” ya da “alaylı” birçok kişi araştırma ve inceleme yaptığı hâlde bu durum gözden kaçmıştır.



Resim-2: Karaca Oğlan'ın yayımlanan ilk şiirlerinin bulunduğu kitabın (CAGE) kapağı ve şiirlerin yer aldığı “Turkman Songs” bölümünün başladığı 377. sayfa. (<https://kutuphane.ttk.gov.tr>).

2. KARACA OĞLAN'IN İNGİLİZCE OLARAK YAYIMLANAN İLK ŞİİRLERİ

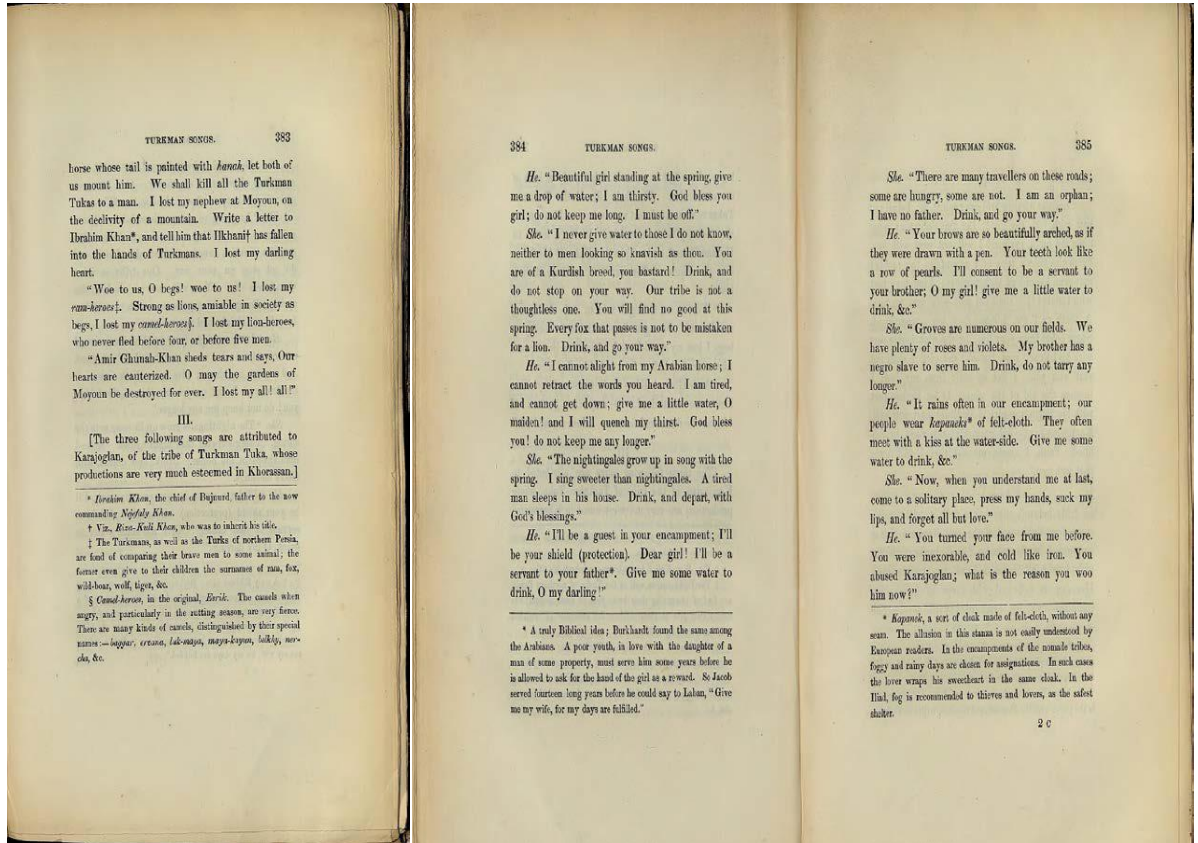
Karaca Oğlan'a ait ilk şiirler; 1833'te, Alexander Chodzko tarafından İran/Nardin'den¹¹ derlenmiştir. Chodzko, bu şiirlere kitabının “Turkman Songs” (Türkmen Türküleri)¹² başlıklı kısmında yer verir. Yazar, şiirlerden önce bir açıklama yapmış ve eserlerin o yörede çok beğenilen, Türkmen Tuka¹³ boyundan olan Karaca Oğlan'a atfedildiğini ifade etmiştir¹⁴.

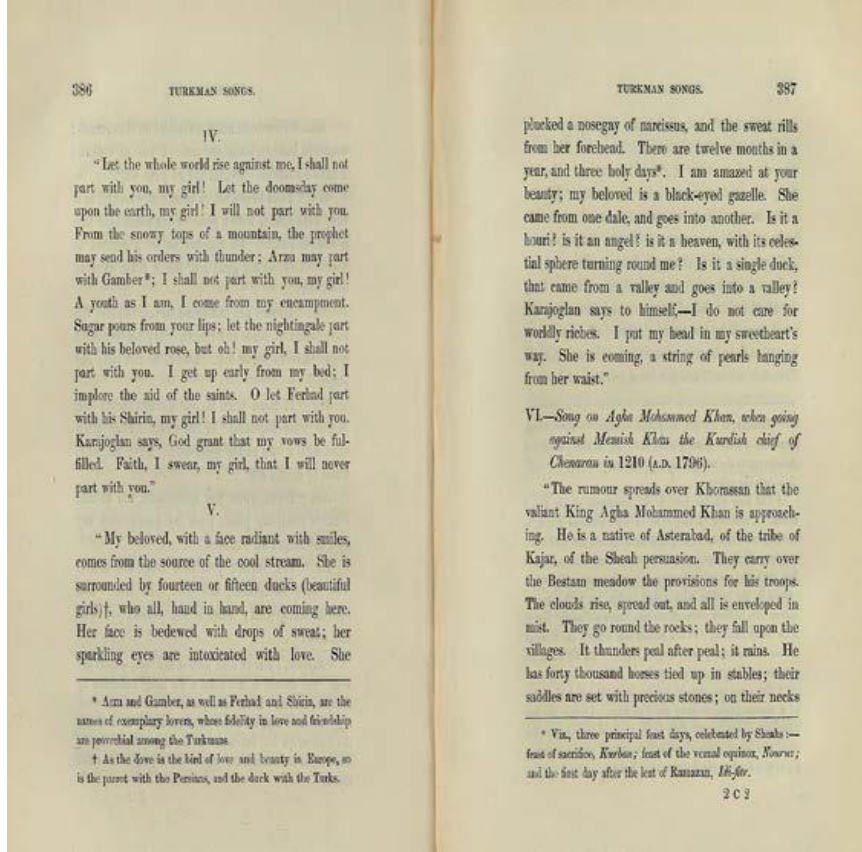
Chodzko'nun, Karaca Oğlan şiirlerini nesir olarak vermesine rağmen bu şiirleri İngilizceye çevirisinin ise başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Hatto (1990, aktaran Karl 2016)'ya göre orijinal çeviri metinlerini elde etmek, diğer dildeki kelimelere ve konunun bağlamına özen gösterilerek elde edilen

süreçler bütünüdür. Dilbilimsel ve edebî metinlerin prensiplerine özen gösterildiğinde, güzel ve etkili bir çevirinin elde edilmesi kaçınılmazdır.

Chodzko bu eseriyle -çeviri ilkeleri konusunda yeterli kaynak olmasa da- İngiliz Dili ve Edebiyatı'nda şiirsel dilde aranan özellikleri özgün şiir üslubuyla yansıtmış ve kelimeler arası uyumu mümkün olduğunca sağlamıştır. Özellikle Karaca Oğlan'la ilgili İngilizce metinler incelendiğinde bu kaniya varılabilir. Bu çeviriler; yazarın orijinal metinde anlamı ne kadar korumaya çalıştığını, dilin uyum özelliklerini yansıttığını, okuyucuyu etkilemek için metnin akış özelliklerine özen gösterdiğini ve kafiye, ölçü gibi şiirsel özellikleri de göz ardı etmediğini göstermektedir.

Bunun yanı sıra Wilks (2001) Chodzko'nun çevirileri hakkında dilin bazı abartılı kullanımlarına da değinmekte ve süsleme sanatının uygulanmasıyla okuyucuda uyandırabileceği etkiyi de gözler önüne sermektedir. Chodzko'nun süslü ve abartılı dil kullanımı birçok eserinde görülmesinin yanı sıra bu süslü ve abartılı kullanım CAGE çevirisinde de belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Bu durumda, Karl (2016)'a göre eserin hedef dilde kültürel bağlamının da etkin bir biçimde çeviriyle sunulması, okuyucuyu şiirle daha fazla bütünleştirecek ve kültürel aktarımı da belirgin bir şekilde okuyucuya taşıyacaktır. Şiir ile hedef kitle arasında kurulan bu etkili bağ, şiirde kullanılan sanatsal ifadelerin de ortaya çıkmasını ve bu sanatsal ifadelerin okuyucu tarafından verimli bir şekilde içselleştirmesinin yolunu da açacaktır. Çeviri bu yüzden yetkin çevirmenler tarafından yapılmalı ve hedef dildeki duyguların da iyi bir şekilde yansıtıldığı şiir sanatlarıyla okuyucuya aktarılmalıdır.





Resim-3: Karaca Oğlan'ın yayımlanan ilk şiirlerinin bulunduğu sayfalar (<https://kutuphane.ttk.gov.tr>).

Alexander Chodzko'nun derlediği bu şiirlerin orijinal İngilizce metinleri ve Türkçe tercümeleleri şu şekildedir¹⁵:

2. 1. Birinci Şiir (384. Sayfa)

He. "Beautiful girl standing at the spring, give me a drop of water; I am thirsty. God bless you girl; do not keep me long. I must be off."

(Oğlan, "Pınar başında duran güzel kız, bana bir damla su ver; susadım. Tanrı seni korusun kız; beni çok bekletme. Yola çıkmalıyım.")

Karaca Oğlan gezgin bir âşıktır; gezdiği, gördüğü yerlerdeki güzelleri ve güzellikleri şiirlerine kendine has üslubuyla taşımıştır. Onun gibi gezgin bir âşığın nezdinde yol üstünde gördüğü bir güzelle muhabbet etmek ise önemli bir fırsattır. O, bu muhabbeti "su istemek" fiiliyle başlatmak ister. Aslında güzelden istenen su, âşığın amacına dönük örtülü bir vesiledir. Karaca Oğlan, gayet insani olan bu talebin reddedilmeyeceğini bilir. Neticede su vermek, bilhassa yolcuya su vermek, Türk kültüründe ve İslam dininde güzel bir haslettir. Karaca Oğlan çok susadığını söyleyerek kendini acındırmakta, kıza iltifat ederek onun nefsinin okşamakta ve "Tanrı seni korusun." diyerek manevi yönden kıza meyletmektedir.

She. "I never give water to those I do not know, neither to men looking so knavish as thou. You are of a Kurdish breed, you bastard! Drink, and do not stop on your way. Our tribe is riot a thoughtless one. You will find no good at this spring. Every fox that passes is not to be mistaken for a lion. Drink, and go your way."

(Kız, "Tanımadıklarına asla su vermem, hele senin gibi hilekâr görünen erkeklere asla! Sen Kürt soyundansın, seni adi herif! İç ve yoluna devam et. Bizim boyumuz isyankâr ve düşüncesiz. Bu pınardan sana hayır gelmeyecek. Yanından geçen her tilkiyi aslan sanmayasın. İç ve yoluna git.")

Karaca Oğlan'ın bu talebi karşısında kızın tepkisi oldukça serttir. Hatta kız, ona hakaret eder; âşığın Kürt soyundan adı bir olduğunu söyler. Burada, o dönemdeki katı milliyetçi tutumu görmek de

mümkündür. Âşık, Kürt olmadığı hâlde bu ithamla karşılaşmıştır. O dönem toplumundaki kadın-erkek ilişkisi de bu ifadelerde vardır. Kız, onun “hilekâr bir erkek” olduğunu, boyunun da katı olduğunu söyler ve âşığın suyu içip gitmesini ister. Kız bir benzetme yaparak âşığın, “yanından geçen her aslanı tilki sanmamasın” öğütler. Kendisinin tilki¹⁶ gibi görünse de aslında bir aslan kadar sert olduğunu ima eder.

He. “I cannot alight from my Arabian horse; I cannot retraet the words you heard. I am tired, and cannot get down; give me a little water, O maiden! and I will quench my thirst. God bless you! do not keep me any longer.”

(Oğlan, “Arap atımdan inemem; duyduğun sözleri geri alamam. Yorgunum ve inemem, bana biraz su ver. Ey genç kız! Susuzluğumu gidereceğim. Tanrı seni korusun! Beni daha fazla bekletme.”)

Kızın sert tepkisi ve âşiğe hakaret etmesi, Karaca Oğlan'ı müdafaa durumuna geçirir. Âşık, gururludur; sözlerini geri almayacağını ve yorgun olduğunu, Arap atından inmeyeceğini söyler. Arap atı, gücün ve hızın sembolüdür. Yörede Arap ata sahip olmak yüksek bir statünün de göstergesidir. Karaca Oğlan'ın farklı şiirlerinde de bu açıkça görülür¹⁷. Âşık; kızıdan kendisini bekletmemesini ister, niyetinin sadece su içip gitmek olduğunu söyleyerek girişteki tutumunu yumuşatmıştır.

She. “The nightingales grow up in song with the spring, I sing sweeter than nightingales. A tired man sleeps in his house. Drink and depart, with God’s blessings.”

(Kız, “Pınarda/baharda bülbüller şarkıyla büyür, ben bülbüllerden daha tatlı şarkı söylerim. Yorgun bir adam evinde uyur. İç ve Tanrı'nın selametiyle git.”)

Kız, Karaca Oğlan'ın yorgunluğunu bir bahane olarak kabul etmez; “Yorgun bir adam evinde uyur.” der. Fakat burada kızın âşiğe karşı biraz daha yumuşak davrandığını söylemek mümkündür. Çünkü kız, âşiğe “Tanrı'nın selametiyle git” derken ona “selamet” diler ve kendisinin bahardaki bülbüllerden daha tatlı şarkı söylediğini ifade eder. Kız bir anlamda, hem âşığı istemez hem de kendini yücelterek âşığın hislerini kabartır.

He. “I’ll be a guest in your encampment; I’ll be your shield (protection). Dear girl! I’ll be a servant to your father*. Give me some water to drink, O my darling!”

(Oğlan, “Kampınıza/obanıza misafir olacağım. Senin kalkanın olacağım (koruma). Ey yâr! Babanın kölesi* olacağım. Ah sevgilim, bana su ver!”)

Karaca Oğlan, kızın bu hâlden cesaret alarak bir adım ileri gider: Bir su içmeyi dileyen âşık, onların obasına misafir olacağını hatta kızın kalkanı, yani eşi olacağını ve bunun için kızın babasına köle bile olmak istediğini ifade eder. Burada “kalkan olmak”, Türk kültüründe eşe verilen değeri göstermesi açısından dikkat çekici bir deyimdir.

*** A truly Biblical idea; Burkhardt found the same among the Arabians. A poor youth, in love with the daughter of a man of some property, must serve him some years before he is allowed to ask for the hand of the girl as a reward. So Jacob served fourteen long years before he could say to Laban, “Give me my wife, for my days are fulfilled.”¹⁸**

(* İncil'e göre; Burkhardt, Araplar arasında da aynı şekilde bulunur. Varlık sahibi bir adamın kızına âşık olan zavallı bir genç, ödül olarak kızla evlenme müsaadesi istemeden önce adama birkaç yıl hizmet etmek zorundadır. Bu yüzden Jacob, Laban'a¹⁹ “Günlerimi tamamladığım için bana eşimi ver.” demeden önce on dört yıl boyunca ona hizmet etti.)

Burada yazar, evlenilecek kızın babasına köle olma geleneğini bir dipnotla açıklar. Bununla ilgili İncil'den de bir örnek (Jakop'un on dört yıl boyunca çalışması) verir.

(385. sayfa)

She. “There are many travellers on these roads; some are hungry, some are not. I am an orphan; I have no father. Drink, and go your way.”

(Kız, “Bu yollarda birçok seyyah var; bazıları aç, bazıları tok. Ben bir yetimim; babam yok. İç ve yoluna git.”)

Kız; Karaca Oğlan'ın, babasına köle olma teklifi karşısında babasının olmadığını, kendisinin bir yetim olduğunu söyler. Âşık, kızın ailesi hakkında ilk bilgiyi de bu şekilde almıştır.

He- “Your brows are so beautifully arched, as if they were drawn with a pen. Your teeth look like a row of pearls. I'll consent to be a servant to your brother; O my girl! give me a little water to drink, &c.”

(Oğlan, “Kaşların bir kalemle çizilmişçesine çok güzel bir şekilde kavisli. Dişlerin bir sıra inci gibi görünüyor. Erkek kardeşine uşak olmaya razı olacağım; ey benim kızım, bana içmem için biraz su ver!”)

Karaca Oğlan, kızın babasının olmadığını öğrenince bu sefer kızın erkek kardeşine uşak olacağını söyler. (Burada babadan sonra annenin adının geçmemesi, onun yerine babanın halefi olarak erkek kardeşin görülmesi de göze çarpmaktadır.) Kızın fiziki özelliklerini metheder. Kaşlarının bir kalemle çizilmiş, dişlerinin de bir inci gibi olduğunu söyleyerek kıza bu açıdan yaklaşır.

She. “Groves are numerous on our fields. We have plenty of roses and violets. My brother has a negro slave to serve him. Drink, do not tarry any longer.”

(Kız, “Bizim tarlalarımızda sayısız korular var. Çok sayıda güllerimiz ve menekşelerimiz var. Erkek kardeşimin ona hizmet etmesi için zenci bir kölesi var. İç, artık daha fazla oyalanma.”)

Kız, bir erkek kardeşi olduğunu bu dizelerde söyler. Karaca Oğlan kıza ilgili ikinci bilgiyi de almıştır. Ancak kızın erkek kardeşinin varlıklı olduğunu da bu sözlerden anlarız. Onun zaten bir kölesi vardır, âşığın köle olmasına ihtiyacı yoktur.

He. “It rains often in our encampment; our people wear *kapaneks of felt-cloth. They often meet with a kiss at the water-side. Give me some water to drink, &c.”**

(Oğlan, “Bizim obamıza/kampımıza sık sık yağmur yağar; insanlarımız keçe kumaşından kepenekler* giyer. Sıklıkla su kenarında bir buseyle karşılaşırlar. İçmem için bana biraz su ver.”)

Karaca Oğlan, burada kıza kendi yaşamından bahseder. Konargöçer bir hayat süren âşık, “kepenek” giydiklerinden bahseder. Fakat burada âşığın amacı, kepenegi bir örtü yaparak kızdan bir buse alabilmektir. Şiirin bu kısmı Dede Korkut boylarından Tepegöz'deki hadiseyi anımsatır. Konur Koca Sarı Çoban ve peri kızı arasındaki gayrimeşru olay da bir su kenarında (pınar) geçer ve olayda kepenek bir örtü olarak kullanılır: “Çoban, kepenegini üzerlerine atdı, perri kızınıñ birini tutdı. Tama' idüp derhal cima' eyledi” (Ergin, 2014, s. 207).

*** *Kapanek*, a sort of cloak made of felt-cloth, without any seam. The allusion in this stanza is not easily understood by European readers. In the encampments of the nomade tribes, foggy and rainy days are chosen for assignations. In such cases the lover wraps his sweetheart in the same cloak. In the Iliad, fog is recommended to thieves and lovers, as the safest shelter.**

(**Kepenek*, keçe kumaşından yapılan bir çeşit dikişsiz pelerin. Bu kıtadaki ima bazı Avrupalı okuyucular tarafından kolayca anlaşılmıyor. Göçebe kabilelerin kamplarında, sisli ve yağmurlu günler buluşmalar için seçilir. Böyle durumlarda âşık, sevgilisini aynı pelerine sarıyor. İlyada destanında, en güvenli barınak olduğu için sis, hırsızlara ve âşıklara önerilir.)

Bu dipnotta yazar; kepenek kavramını anlatırken Avrupalı okur kitlesini de düşünerek -daha önce İncil'den örneklendirme yaptığı gibi- mevzunun kolay anlaşılması için İlyada'dan örnek vermiştir. Kepeneğin âşık ve sevgiliyi gizleme özelliğine değinmiştir. Bugün yazıya geçirilen Karaca Oğlan şiirlerinin içerisinde ise “kepenek” sözcüğüne rastlanılmamıştır.

She. “Now, when you understand me at last, come to a solitary place, press my hands, suck my lips, and forget all but love.”

(Kız, “Şimdi, nihayetinde beni anladığında, ıssız bir yere gel, ellerimi sık, dudaklarımı öp ve aşk dışındaki her şeyi unut.”).

Bu dörtlükte ise Karaca Oğlan, bunca ısrarının karşılığını kızdan almıştır. Çünkü kız, pes ederek ona karşı bütün duygularını açık etmiş ve تنها bir yerde aşk yaşayabileceklerini vadetmiştir. Kız buraya kadarki her dörtlükte âşığın suyu içip gitmesini söylerken burada suyu hiç dile getirmez.

He. “You turned your face from me before. You were inexorable, and cold like iron. You abused Karajoglan; what is the reason you woo him now?”

(Oğlan, “Önce bana yüzünü çevirdin. Merhametsiz ve demir kadar soğuktun. Karacaoğlan'a zulmettin; şimdi kur yapmanın sebebi ne?”)

Karaca Oğlan bu sözlerden sonra sevineceği yerde, kızın bir anda değişen tavrından dolayı şaşırmıştır. Aslında Karaca Oğlan -mevcut şiirlerinden de anlaşılacağı üzere-, bu tarz güzelleri çok da makbul bulmaz. Çünkü âşığın kızla deyiştiği üç şiirinde (40, 41, 42 numaralı) “Öğçeni²⁰ yokladım öğçen yoğ imiş/Almam şimden geri hürü isen de” (40/5), “Kız seni sınıdım öğçen yoğ imiş/Sarmam seni güzel hürü isen de” (41/7) ve “Yokladım öğeni öğen²¹ yoğ imiş/Kız alamam seni hürü isen de” (42/7) şeklinde bitirir. Bu ifadelerden, âşığın aslında karşısındakini sınıadığını söylemek mümkündür. O, söylediği her dörtlükte bu sınamayı bir “su isteme” bahanesiyle yapar. Kız, ilkin ağır başlı görünse de şiirin sonunda kendini bırakır. Karaca Oğlan çoğu araştırmacıya göre hedonist, benmerkezci bir âşık olarak tanımlanmasına rağmen bu ifadeler, onun öyle olmadığına dair bir delil niteliğindedir.

2.2. İkinci Şiir (386. Sayfa)

“Let the whole world rise against me, I shall not part with you, my girl! Let the doomsday come upon the earth, my girl! I will not part with you. From the snowy tops of a mountain, the prophet may send his orders with thunder; Arzu may part with Gamber*; I shall not part with you, my girl! A youth as I am, I come from my encampment. Sugar pours from your lips; let the nightingale part with his beloved rose, but oh! my girl, I shall not part with you. I get up early from my bed; I implore the aid of the saints. O let Ferhad part with his Shirin, my girl! I shall not part with you. Karajoglan says, God grant that my vows be fulfilled. Faith, I swear, my girl, that I will never part with you.”

(“Tüm dünyayı karşıma alayım, senden ayrılmayacağım, kızım! Kıyamet günü gelsin çatsın, kızım! Senden ayrılmayacağım. Bir dağın karlı tepesinden, peygamber emirlerini gök gürültüsüyle gönderebilir; Arzu, Gamber'den ayrılabilir; ben senden ayrılmayacağım, kızım! Bir genç olarak, kampımdan/obamdan geliyorum. Dudaklarından şeker dökülür; bülbül ayrılın sevgili gülünden ama ah kızım, senden ayrılmayacağım. Yatağımdan erken kalkarım; azizlerin yardımını isterim. Ferhat, Şirin'inden ayrılın kızım, senden ayrılmayacağım! Karacaoğlan der ki, Tanrı yeminlerimi yerine getirmeyi nasip etsin. İnan, senden ayrılmayacağıma yemin ederim, kızım.”)

* Arzu and Gamber, as well as Ferhad and Shirin, are the names of exemplary lovers, whose fidelity in love and friendship are proverbial among the Turkmans.

* Arzu ve Kamber, Ferhat ve Şirin, Türkmenler arasında aşıkta vefalı sadakati ve dostluğu dillere destan ibretlik âşıkların isimleridir.

(Chodzko bu dipnotta meşhur halk hikâyelerinden olan Arzu ve Kamber ile Ferhat ve Şirin'e yer vermiş ve Türkmenler arasında taşıdığı değeri belirtmiştir.)

Verilen ikinci şiir tek parçadır ve bu şiirde “Senden ayrılmayacağım.” cümlesi beş defa geçmiştir. Bu, aslında dörtlükle yazılan şiirin abab, cccb... uyaklanmasındaki redifleri göstermektedir. Chodzko, şiiri nesir biçiminde verdiği için bu uyaklanma görülememektedir. Buna en yakın kullanımın, bugünkü şiirlerden “-Inca gönül yârdan ayrılmaz” redifli 489 numaralı şiirin olması kuvvetle muhtemeldir.

Âşık, bu şiirin genelinde ayrılmama isteğini ifade eder. Zaten Karaca Oğlan'ın gözünde ayrılık, ölümle eşdeğer hatta “Ölümden çok çektim beter ayrılık”(165/1) dizesinde dediği gibi ölümden de beterdir. Şiirde âşık, hem dünyevi hem de dinî unsurları misal vererek kızdan ayrılmayacağını pekiştirmiştir. Kıyamet günü, peygamberin emri; Tanrı'nın, yeminleri yerine getirmeyi nasip etmesi ifadeleri dinî örnekler; dünyayı karşısına alması, bülbülün gülünden ayrılması, Arzu'nun Kamber'den Ferhat'ın da Şirin'den ayrılması ise Karaca Oğlan'ın burada verdiği dünyevi örneklerdir. Karaca Oğlan'ın bugün yazıya aktarılan 500 şiirinin içerisinde “Arzu ile Kamber” geçmemektedir. Şiirlerde “Ferhat ile Şirin” hadisesi ise iki yerde geçer. Ancak şiirlerde sadece Ferhat'ın adı verilir, Şirin'den bahsedilmez: “Ferhad derler şu dağları delene” (359/2), “Ferhad gibi yüce dağlar aşırılan” (453/2).

Ayrıca “Bülbül ayrılın sevgili gülünden ama ah kızım, senden ayrılmayacağım.” ifadeleri yazıya geçirilmiş “Bülbül gülünden ben yârimden ayrıldım” (191) redifli şiirle tezat oluşturmaktadır.

2.3. Üçüncü Şiir²² (386. Sayfa)

“My beloved, with a face radiant with smiles, comes from the source of the cool stream. She is surrounded by fourteen or fifteen ducks (beautiful girls)⁺²³, who all, hand in hand, are coming here. Her face is bedewed with drops of sweat; her sparkling eyes are intoxicated with love.

(Sevgilim, gülümsemelerle ışıldayan bir yüzle, serin derenin kaynağından geliyor. El ele buraya gelen on dört - on beş ördek (güzel kızlar)⁺ ile çevrili. Yüzü ter damlalarıyla ıslanmış; ışıltılı gözleri aşk sarhoşu.)

+ As the dove is the bird of love and beauty in Europe, so is the parrot with the Persians, and the duck with the Turks.

+ Avrupa'da güvercin aşk ve güzellik kuşu olduğu gibi, İranlılar için papağan, Türkler için ördek de öyledir.

(Bu dipnotta yazar, ördeğin Türkler için aşk ve güzelliğin simgesi olduğunu ifade eder. Burada yazar, bu simgenin Avrupa'da güvercin, İran'da ise papağan olduğunu da söyler. Yazarın, hem İran'dan hem de kendi kültürel havzasından -Avrupa'dan- kavramı örneklendirmeye/bağdaştırmaya çalışması, aşk ve güzellikte bu üç kültürün ortak motifinin de bir “kuş” olması ilginçtir.)

“Karaca Oğlan, Türk edebiyatında tabiatı en güzel terennüm eden şairlerdendir. Ömrünü tabiatın koynunda geçiren ve Anadolu coğrafyasının ve özellikle Çukurova'nın tüm güzelliklerini aksettiren âşık, edebiyatımızda tabiat denince ilk akla gelen isimlerdendir” (Çetinkol, 2022, s. 166). İlhan Başgöz'ün yurdun dağlarını, yaylalarını, ovalarını, akarsularını, göllerini “haritalarımızdan evvel” Karaca Oğlan şiirlerinden öğrendiğimizi söylemesi (1999, s. 35); Fazıl Hüsni Dağlarca'nın da “Karaca Oğlan doğayı ilk görenlerdendir” (1973, s. 5) demesi boş değildir.

Âşığın, başlı başına tabiatı veya tabiattaki bir unsuru (dağ, yayla, pınar vb.) ele alan şiirleri hayli fazladır. Ancak âşık, -bu şiirinde de açıkça görüldüğü üzere- özellikle sevgili betimlemelerinde tabiata sıkça başvurur. Âşık, sevgiliyi betimlerken hem tabiatı hem de sevgiliyi bir devinim hâlinde verir: *Sevgili ışıldayan yüzle gülerek serin derenin yanından gelir. Etrafı kızlarla çevrilidir. Yüzü terle ıslanmıştır ve gözleri ışıltılıdır, aşk sarhoşudur.* Âşık, bu ifadelerle âdeta bir tablo çizmiş ve bu tabloda bahar mevsimini göstermiştir. Derelerin akması baharda daha net görülür. Baharın tazelik ve coşkunluğu simgelemesi, sevgilinin ve derenin tasvirinde ortak bir metaforudur. Şiirde; yüzü ter damlalarıyla ıslanmış, ışıltılı gözlü sevgili ile baharda akan derenin coşkunluğu bütünleştirilmiştir. Bereketin simgesi olan ve “rahmet” diye adlandırılan “su”, derenin içinde akandır, sevgilinin yüzünde ise “ter”dir ve bu hâl, bir coşkunluğun şairce aktarımıdır. Ayrıca derenin etrafındaki güzel kızların çok olması da baharla birlikte bereketi imler. Burada “ördek” diye ifade edilen aslında Karaca Oğlan'ın şiirlerinde çokça geçen “suna” ifadesi olmalıdır. Âşık, şiirlerinde genellikle “ördek” ifadesini temel anlamıyla (gök, gövel, kıl, ispir ya da yeşil ördek gibi) kullanırken “suna”yı ise (39 yerde) kadın için kullanmıştır.

(387. sayfa)

She plucked a nosegay of narcissus, and the sweat rills from her forehead. There are twelve months in a year, and three holy days*. I am amazed at your beauty; my beloved is a black-eyed gazelle. She came from one dale, and goes into another. Is it a houri? is it an angel? is it a heaven, with its celestial sphere turning round me? Is it a single duck, that came from a valley and goes into a valley? Karajoglan says to himself,—I do not care for worldly riches. I put my head in my sweetheart's way. She is coming, a string of pearis hanging from her waist.”

(Bir demet nergis topladı, alnından ter akıyordu. Bir yılda 12 ay ve 3 kutsal gün var. Güzelliğin beni hayrete düşürüyor, sevgilim tıpkı kara gözlü bir ceylana benzer. Bir vadiden ötekine geçer. Bir huri mi? Melek mi? Gök kubbesi etrafımda dönen bir cennet mi? Bir vadiden ötekine geçen tek bir ördek mi? Karacaoğlan kendine şöyle diyor, 'dünyevi zenginlikler umrumda değil.' Başımı sevgilimin yoluna koydum. Belinden sarkan bir dizi inciyle geliyor.)*

Şiirin devamında Karaca Oğlan, sevgilinin tasvirine devam eder: Derenin kenarına gelen sevgili, nergis toplar. Özellikle kokusu yönüyle öne çıkan ve su kenarlarında sıkça görülen nergis çiçeği

burada da bir suyun/derenin kenarında olması hasebiyle mitolojideki efsaneyi²⁴ hatırlatır. Şiirin içinde “*Bir yılda 12 ay ve 3 kutsal gün var.*” ifadesi ise şiirdeki bütünlüğü bozmaktadır. Çünkü sevgilinin tasviri yapılırken bu dizinin verilmesi, akışa ve uyuma aykırıdır. Bu, tercümeyle ilgili bir sıralama hatası olabileceği gibi doldurma bir mısra da olabilir. Ancak şiirde üç bayramın söylenmesi, sevgilinin âşık tarafından görülmesinin de bir “bayram” olarak addedildiğini düşündürmektedir. Tasvirin devamında âşık; sevgiliyi kara gözlü bir ceylana, huriye, meleğe, cennete ve ördeğe benzetir. Bu benzetmelerin soru yoluyla -istifham sanatıyla- yapılması da Karaca Oğlan şiirlerinde çokça görülen bir durumdur. Buradaki benzetilenlerin hem dünyevi (ceylan, ördek) hem de uhrevi (huri, melek, cennet) oldukları görülür. Şiirin sonunda ise Karaca Oğlan, dünyadaki zenginliklerden geçtiğini çünkü başını sevgilinin yoluna koyduğunu söyler ve temel felsefesini de bu şekilde ile getirir.

* *Viz., three principal feast days, celebrated by Sheahs:—feast of sacrifice, Kurban; feast of the vernal equinox, Nouruz; and the first day after the Icnt of Ramazan, Idi-fitr.*

(*Şeyhler tarafından kutlanan üç ana bayram; kurban bayramı, Kurban; ilkbahar ekinoksu bayramı, Nevruz; Razaman'dan sonraki ilk gün, Idi-fitr.)

Bu dipnotta yazar; kutlanan bayramları *Kurban, Ramazan* ve *Nevruz* olarak belirtir. Burada kutlanan dinî bayramlar malumdur. Fakat günümüzde siyasi anlamlar da yüklenen ve tartışılan *Nevruz*'un iki yüzyıl öncesinde de Türk/men toplumunda çok önemsenen ve kutlanan büyük bir bayram olarak ifade edilmesi göze çarpmaktadır.

Sonuç

Karaca Oğlan'ın Türkçe dışında başka bir dilde ilk olarak yayımlanan üç şiiri bu çalışmada verilmiştir. İngilizce yazılan bu şiirlerden, âşığın bundan yaklaşık iki asır önce de tanınan bir âşık olduğu, ayrıca sadece Anadolu'da değil Anadolu dışında da bilindiği, türkülerinin söylendiği ortaya çıkmıştır.

Düzyazı şeklinde verilen bu şiirlerin biri Karaca Oğlan ile kızın “deyiş” şeklinde söyleşmesidir ve bu şiir diğer iki şiire göre oldukça uzundur. Bu üç şiir ile Karaca Oğlan'ın bugün bilinen ve yazıya aktarılmış olan şiirleri arasında birçok bağlantı söz konusudur. Bu şiirler, nesir olarak yazılsa da şiirlerin -temalarından, tekrar cümlelerinden veya kafiye/rediflerinden hareketle- bugünkü şiirlerle bağlantıları açıktır. Ayrıca derlenen bu şiirlerin tamamında İngilizce “Karajoglan” şeklinde Karaca Oğlan'ın mahlası da yer almıştır.

Şiirleri derleyen Chodzko'nun; orijinal metindeki anlamı korumaya çalışması, kelimeler arasındaki uyumu sağlamaya özen göstermesi, metnin akış özelliklerine riayet edip şiirsel özellikleri dikkate alması gibi hususlardan dolayı başarılı bir çeviri yaptığı da söylenebilir. Kendine has özellikleriyle birçok metinden ayrılan “şiir”, düzyazıya tam olarak çevrilemeyen edebî türdür. Chodzko'nun kitabına aldığı bu nesirler de şiire özgü tınıyı ve özellikleri kısmen kaybetmiştir. Ancak şiirlerin tematik anlamda Karaca Oğlan'ın bugün bilinen şiirleriyle benzerliği/yakınlığı ise yadsınamaz bir gerçektir. Neticede aşkın ve güzelliğin âşığı Karaca Oğlan, düzyazı şeklinde verilen bu türkülerde de kendini hissettirmiştir.

Yazar, bu şiirlerle birlikte zaman zaman dipnotlar da düşerek yöre kültürü ve edebiyatıyla ilgili malumat vermiştir: *Kepenek, dinî bayramlar ve nevrüz, evlenilecek kızın babasına hizmet etme, Arzu ile Kamber, Ferhat ile Şirin* örneklerinde olduğu gibi. Chodzko bazen bu dipnotlarda verdiği kavramları kendi kültürel havzasıyla bağdaştırmaya/örneklendirmeye çalışır: *Kepenek* ve *pelerinin* âşık ve sevgiliyi saklamasını Batı'da bilinen metinlerden İlyada'dan örneklendirir. Aşk ve güzellik kuşunun Türkler için *ördek*, İranlılar için *papağan*, Avrupalılar için ise *güvercin* olduğunu ifade eder. Erkeğin, evlenilecek kızın babasına hizmet etmesini de İncil'den bir örnekle dile getirir. Yazarın hitap ettiği Batı toplumuna bunları aktarması bu yolla daha kolay olmuştur. Chodzko, bu üslubuyla bir bakıma Doğu-Batı arasında bir bağlantı kurma ya da kültürel “birleştiricilik” amacı gütmüştür.

“Birleştiricilik” dilin ve edebiyatın işlevlerinden biridir ve bu işlev, günümüzde de dillerden düşmeyen Karaca Oğlan türküleri ve şiirlerinde açık biçimde müşahade edilmektedir. Sadece sevgili-âşık ekseninde gibi görülen bu ilk şiirler, çağdaş dünyanın bugün gündeminden düşmeyen “iletişim, özgüven, yardımlaşma, sosyalleşme” vb. gibi hususları da ortaya koyan birleştirici nitelikler taşır.

Âşığın hayat felsefesini kendine has bir tarzda ortaya koyduğu şiirleri, değişen şartlara ve farklılaşan şiir anlayışlarına ve asırlar geçmesine rağmen değerini yitirmemiş, toplumu/toplumları birleştirmeyi başarmıştır.

Kaynakça

- Ataniyazov, S. (1999). Türkmen boylarının geçmişi, yayılışı, bugünkü durumu ve geleceği. *Bilig.* (10), 1-32.
- Ayvazoğlu, B. (1999), *Güller kitabı / Türk çiçek kültürü üzerine bir deneme*. Ötüken Yayınları.
- Başgöz, İ. (1999). *Karac'oğlan I (inceleme)*. Çağdaş Matbaacılık-Yayıncılık.
- Chodzko, A. (1842). *Specimens of the Popular Poetry of Persia: as Found in the Adventures and Improvisations of Kurroglou, The Bandit-Minstrel of Northern Persia and in the Songs of the People Inhabiting the Shores of the Caspian Sea*. Printed for the Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland.
- Cunbur, M. (2013). Karacaoğlan'ın şiirlerinde etnografya ve folklor unsurları. S. Koz (Haz.), *Karacaoğlan Kitabı* içinde (s. 157-174). Kitabevi Yayınları.
- Çetinkol, M. (2022). *Karaca Oğlan'ın şiirlerinin tematik açıdan incelenmesi*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi.
- Dağlarca, F. H. (1973, Temmuz 6). Karaca Oğlan doğayı ilk görenlerdendir. *Milliyet Sanat*, (37), 5.
- Divitçioğlu, S. (2005). *Oğuz'dan Selçuklu'ya boy, konat ve devlet*. (4. Baskı). İmge Kitabevi.
- Ergin, M. (2014). *Dede Korkut kitabı I (9. Baskı)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, S. N. (1974-MCMLXXIV). *Karaca Oğlan/hayatı ve şiirleri*. İstanbul Maarif Kitaphanesi.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Esen, A. Ş. (2018). *Anadolu âşıkları - I, Karacaoğlan (2. Basım)*. İ. Görkem (Haz.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gadamska-Serafin, R. (2019). Aleksander Chodźko—romantyk i uczony-orientalista. In Romantyzm uniwersytecki: kulturotwórcza rola ósrodków akademickich w pierwszej połowie XIX wieku, pod redakcją Elżbiety Dąbrowicz i Marcina Lula (pp. 137-171). Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Görkem, İ. (2013). Sözlü gelenek ve Karacaoğlan. S. Koz (Haz.), *Karacaoğlan Kitabı* içinde (s. 121-130). Kitabevi Yayınları.
- Günay, U. (1993). XVII. yüzyıl saz şâiri Çukurovalı Karacaoğlan ile ilgili bir değerlendirme. *II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu (20-24 Kasım 1991, Adana) Bildirileri* içinde (s. 31-54). Çukurova Üniversitesi Basımevi.
- Halaçoğlu, Y. (2010). *Osmanlı kimliği ve aşiretler*. Babıali Kültür Yayıncılığı.
- Halaçoğlu, Y. (2011). *Anadolu'da aşiretler, cemaatler, oymaklar I(1453-1650)*. Togan Yayınları.
- İlbey, M. (2010). *Geçmişten günümüze Türkmenler (Oğuzlar)*. Hdy Yayınları.
- İsmayılova, E. (2016). Köroğlu Destanı'nın Avrupa dillerine çevirisi ve yayını: yabancı araştırmacılar gözüyle incelenmesi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (57), 150-165.
- İvgin, H. (2013). Karacaoğlan geleneğinin kültür-sanat ve edebiyatımızdaki yeri. S. Koz (Haz.), *Karacaoğlan Kitabı* içinde (s. 143-148). Kitabevi Yayınları.
- Karl, R. (2016). Translating Turkic oral epics into English and German: problems and insights. *Вестник Северо-Восточного федерального университета имени МК Аммосова: Серия Эпосоведение*, (1), 76-82.

- Köprülü, M. F. (2004). *Saz şâirleri I-V*. (3. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Onar, M. (1993). Karacaoğlan karmaşası. *II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu (20-24 Kasım 1991, Adana) Bildirileri* içinde (s. 129-136). Çukurova Üniversitesi Basımevi.
- Sakaoğlu, S. (2012). *Karaca Oğlan (gözden geçirilmiş ve genişletilmiş 2. baskı)*. Akçağ Yayınları.
- Soylu, S. (1997). *Örnekleme-açıklamalı Karacaoğlan sözlüğü*. İçel Valiliği Yayınları.
- Wilks, J. M. (2001). The Persianization of Köroğlu: Banditry and Royalty in Three Versions of the Köroğlu “Destan”. *Asian folklore studies*, 305-318.
- Yalman (Yalkın), A. R. (1993). *Cenupta Türkmen oymakları- II*. S. Emir (Haz.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yalman (Yalkın), A. R. (2000). *Cenupta Türkmen oymakları- I*. S. Emir (Haz.). Kültür Bakanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları

- <http://www.istiklalmarsidernegi.org.tr/IcerikDetay?Id=1065&IcerikId=736&PageId=1>, 13.04.2023).
- <http://www.lugatim.com/s/MUHALLET>, 18.05.2022).
- [https://de.wikipedia.org/wiki/Laban_\(Bibel\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Laban_(Bibel)), 10.04.2023).
- <https://kutuphane.ttk.gov.tr/resource?itemId=241416&dkymId=56855>, 12.06.2022).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Alexander_Chodzko, 15.04.2023).
- <https://www.iranicaonline.org/articles/chodzko-aleksander-borejko>, 15.04.2023).
- <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/ökçe>, 12.05.2023).

Sonnotlar

¹ “Karaca Oğlan gibi ‘Karaca Oğlan’ isminin yazımı da tartışmalıdır. Kimi kaynaklarda ayrı (Banarlı, Ergun, Köprülü, Öztelli, Sakaoğlu, Tecer, Wannig ...) kimi kaynaklarda bitişik (İshak Refet, Başgöz, Cunbur...) yazılan bu sözcükler, faydalandığımız kaynaklarda nasıl yazılmışsa o şekilde alınmıştır. Fakat çalışmamızın genelinde Sakaoğlu’nun görüşü ile hareket edilerek, sözcükler ‘Karaca Oğlan’ biçiminde ayrı; hece düşmesinde ise ‘Karac’Oğlan’ olarak yazılmıştır. Sakaoğlu; sözcüklerin eski yazıyla her yerde, özellikle de cönklerde, ‘güzel h(e): / ھ / ه / ٤’ ile yazıldığı için ayrı yazılması görüşündedir. Ona göre, eğer bu sözcükler bitişik olsaydı her yerde bitiştirilerek yazılabilirdi. Sözcüğün eski harflerle yazımı ‘قراجه اوغلان’ veya ‘قره جه اوغلان’ şeklindedir ve Sakaoğlu, sözcüğün orijinal yazımına sadık kalmaya dikkat etmiştir” (Çetinkol, 2022, s. 5-6).

² Araştırmalarımıza göre bu ifade ilk olarak Mustafa Onar tarafından 1993 yılında kullanılmıştır (Onar, 1993).

³ Kitabın adı uzun olduğu için sonraki kısımlarda eser, CAGE (Chodzko’nun adı geçen eseri) olarak kısaltılmıştır. Bu eserin Türkçe karşılığı, *İran’ın Popüler Şiir Örnekleri, Kuzey İran’ın Korsan Âşığı Köroğlu’nun Macera ve Doğaçlamaları ve Hazar Denizi Kıyılarında Yaşayan Halkların Şarkıları* şeklindedir. Eser, Türk halkbiliminin önemli derleme kitaplarından biri olan *Cenupta Türkmen Oymakları* adlı esere birçok açıdan benzemektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yalman/Yalkın, 1993, 2000).

⁴ Adı geçen kitap, alanın uzmanlarınca da en yetkin eserlerden biri olarak kabul edilmektedir. Hatta bu uzmanlardan biri olan Prof. Dr. İsmail Görkem, Sakaoğlu’nun kitabını “Muhalled/muhallet” olarak tavsif eder (Görkem, 2013, s. 126; Esen, 2018, s. 31). Muhalled/muhallet; *gelip geçici olmayan, sürekli, kalıcı, ebedî* demektir (<http://www.lugatim.com>).

⁵ Chodzko, Rus diplomatik servisine girdikten sonra Tebriz ve Tahran’daki Rus misyonlarında tercüman ve Reş’t’te konsolos olarak görev yapmış; 1841 yılına kadar da İran’da kalmıştır (<https://www.iranicaonline.org>).

⁶ Eserin ikinci baskısı 1864 yılında yine Londra’da basılmış; eser, Chodzko ve A. Breulier’in işbirliğiyle *Aventures et improvisations de Koûroglou, héros populaire de la Perse septentrionale* adıyla Fransızcaya tercüme edilmiştir (<https://www.iranicaonline.org>).

⁷ Chodzko’nun ifadesinin orijinali; *The following thirteen songs were collected, chiefly in Nardin, during an excursion in Northern Khorassan, which I made in 1833* (Chodzko, 1842, s. 379) şeklindedir.

⁸ Köprülüzade Mehmet Fuat'ın 2 Mayıs 1914 tarihli İkdam gazetesindeki “Mübahasat-ı Lisaniyye ve Edebiyye/Saz Şairleri:8-Âşık Tarzında Şive ve Lisan” adlı yazısında yer alan mahlassız bazı şiir örnekleri “Karaca Oğlan”a bağlanmaktadır. Bundan önce Friedrich Giese'nin 1902 ve 1904 yılında Konya'da yaptığı derlemelerde de yer alan ve oldukça karışık, eksik ve mahlassız verilen bazı şiirler de Karaca Oğlan'a atfedilmiştir. Sakaoğlu âşıkla ilgili ilk yayım olarak Köprülü'yü esas almıştır (Sakaoğlu, 2012, s. 84-85).

⁹ Alexander Chodzko'nun “Köroğlu” konulu kitabının sonuna nesir şeklinde eklediği Karaca Oğlan'ın üç şiiri, âşığımızın yayımlanan ilk şiirleridir. Sakaoğlu'na göre, ülkemizde saz şairleriyle hiç ilgilenilmeyen bir dönemde Batılı araştırmacıların, edebiyatımızın öbür dallarıyla birlikte âşık edebiyatımıza da eğilmeleri önemli bir noktadır (2012, s. 81).

¹⁰ Sakaoğlu bu şiirlerden sadece birini (*My beloved, with a face radiant with smiles* ifadesiyle başlayan şiiri) adı geçen eserine almıştır (2012, s. 241-242).

¹¹ Nardin, İran'ın kuzeyinde Semnan/Simnan Eyaleti'nde Meyami/Kalpuş ilçesinin sınırlarında bir köydür (<https://en.wikipedia.org>). Burası, İran'ın Horasan eyaletinin de kuzeyine düşmekte ve Semnan eyaletiyle bu eyaletin ortasında yer almaktadır. Bu köy, İran'ın Türkmenistan sınırına da oldukça yakındır; Türkmenistan'ın başkenti Aşkabat'a yaklaşık 400 km mesafededir.

¹² Yazar, bu bölümün başladığı sayfaya yay ayrıç içinde *Translated from the Turkman and Perso-Turkish Dialects* (Türkmen ve Fars-Türk lehçelerinden tercüme edilmiştir.) ifadesini de yazmıştır (Chodzko, 1842, s. 377).

¹³ “Türkmen” adı ilk kez VIII. yüzyılda yazılmış bir Soğut mektubunda geçer. IX. yüzyılın başında Çinliler onlardan “Te-chumeng” olarak bahsederler. İslam kaynaklarında ise Türkmen adı X. yüzyılın ikinci yarısındaki coğrafyacılarından Makdızı'nın (Mukaddesi) eserinde geçer. Bu adın anlamını Biruni şöyle belirtir: “*Araplarla Türkler arasında tercümanlık yaptıklarından, tercüman kelimesiyle uyak olsun diye Müslüman Oğuzlara 'Türkmen' denmiştir.*” DLT'de ise Türkmen adı “Türk-manand” yani “Türk benzeri” sözünden türetilmiştir. (Divitçioğlu, 2005, s. 53-54). (Malum olduğu üzere, Karaca Oğlan'a sahip çıkan ülkelerden biri de Türkmenistan'dır. Âşık, Türk dünyasının ortak motiflerinden biridir.) “Tuka” boyu/aşiretiyle ilgili ise yapılan araştırmada ise net bir bilgi tespit edilememiştir. Bu sözcüğün *Tuva, Teke, Töker, Dukha/Duha, Dukak* vb. sözcükleriyle bağlantılı olduğu düşünülebilir. Tuvalar bir Türk boyudur ve bugün de varlıklarını sürdürmektedir. Fakat Türkçede b-v değişimi olmasına rağmen k-v değişimi söz konusu değildir. Dolayısıyla Tuka ile Tuva arasında ilgi kurmak zordur. “Teke” ise büyük Türkmen boylarından biridir (Ataniyazov, 1999, s. 10) bir topluluk anlamıyla, bugün Anadolu'nun güneyindeki Türkmenler de “Teke” olarak adlandırılır (Halaçoğlu, 2010, s. 96;2011, s. xxxiv), aynı zamanda onların yaşadığı coğrafya da bu adla bilinir. Araştırma sahasındaki bölge olan İran'ın kuzeyi ile buranın arasındaki uzaklıktan dolayı bu sözcükle anlamlandırmak da zordur. Ses yapısı itibarıyla “Tuka”ya benzeyen Oğuz boylarından biri de Töker/Döger/Döger'dir. Ancak bu boyu da yaşadıkları yer itibarıyla ilişkilendirmek güçtür (İlbey, 2010, s. 82). “Tuka” boyuyla ilgili başka bir yaklaşım, Selçuk Bey'in babası olan “Dukak” ile alakasıdır. Aslen Oğuzların Kınık boyundan bir Türkmen olan “Dukak” Selçuklu uruğunun da atasıdır (Divitçioğlu, 2005, s. 55). Büyük Selçukluların derlemenin yapıldığı Nardin/Horasan ile bağlantısı (İlbey, 2010, s. 95) ve Türkçede t-d değişimi ve k-h'nin ses yakınlığı bunu düşündürmektedir. Kanaatimizce, ses yapısı itibarıyla “Tuka” sözcüğünün *Dukha, Duha, Dukak* kelimeleriyle ilişkisi de kuvvetlidir. Ancak günümüzde Dukhalar/Duhalar Moğolistan'ın kuzeyinde yaşayan küçük bir Türk topluluğudur. Buranın Karaca Oğlan'ın şiirlerinin derlendiği Nardin'le arasında yaklaşık 6000 km mesafe vardır. Bu durum da sözcüğün bağlantısını zayıflatmıştır. Bununla birlikte Tuva Cumhuriyetiyle bu topluluğun yakın olduğu da bir gerçektir. Burada *Dukha/Duha* ifadesi, Dede Korkut boylarından “Duha Koca Oğlu Deli Dumrul”daki “Duha”yı da akıllara getirir. Çünkü Dede Korkut'ta “Duha” sözcüğü “خ” harfiyle yazılır (دوخه) ve bu ses “k” sesine çok yakındır (Ergin, 2014, s. 177). Elbette bu mevzu, konunun uzmanı olan tarihçiler tarafından araştırılmaya açıktır.

¹⁴ Kitapta bu ifade şöyledir: *The three following songs are attributed to Karajoglan, of the tribe of Turkman Tuka, whose productions are very much esteemed in Khorassan* (Chodzko, 1842, s. 383). (*Aşağıdaki üç türkü Horasan'da eserleri çok beğenilen, Türkmen Tuka boyundan Karacaoğlan'a atfedilir.*)

¹⁵ Daha anlaşılır olması amacıyla şiirlerin orijinal İngilizce metinleri kalın, Türkçe tercümeleri ise yay ayrıç içinde italik olarak verilmiştir.

¹⁶ Günümüz Türkçesinde “tilki” kurnazlığın sembolüdür, bu cümlede ise “pısırık, çelimsiz, ödle” olarak anlamlandırılmıştır.

¹⁷ Âşık, birçok şiirinde at türlerine yer vermiştir. (Arap, boz, kır, küheylan, yağız, yavuz, yeğın) Ancak atlar içerisinde özellikle “Arap atı” şiirlerde daha çok kullanır. “*Binelim Arab atlara (491/2), Ezel biz de binerdik Arab ata (262/3)* örneklerinde de görüldüğü üzere hızından ve kazandırdığı statüden dolayı makbul olan bu at, âşığın şiirlerinde 25 farklı yerde geçmektedir (Çetinkol, 2022, s. 239).

¹⁸ Bütünlüğün bozulmaması adına şiirlerde geçen dipnotlar ait olduğu sayfa ve şiirle birlikte verilmiş, diğer metinlerle karışmaması için de küçük puntolarla yazılmıştır.

¹⁹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. ([https://de.wikipedia.org/wiki/Laban_\(Bibel\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Laban_(Bibel))).

²⁰ “Öğçe” ya da “ökçe”, *ayağın arka kısmı* olarak bilirse de burada *sınamak* ya da *yapılan bir denemeden sonra birine güvenmemek* anlamında mecazen kullanılmıştır (Soylu, 1997, 58; Sakaoğlu, 2012, s. 719). Kelimenin Eski Türkçedeki “geri, arka” anlamındaki “ök” sözcüğünden +çA ekiyle türetilmesi de bu mecaz anlamı destekler (<https://www.nisanyansozluk.com>). Karaca Oğlan da bu mısralarda muhatabını denemiş ve ona güvenemediğini bu sözcükle ifade etmiştir.

²¹ Kaynak eserde “ögen” biçiminde yazılan bu sözcüğün basım hatası olduğu kanaatindeyiz. Çünkü sözcüğün aslı “öğ(k)çe”dir.

²² Bu şiir de ikinci şiir gibi tek parça hâlinindedir. Fakat şiir, iki ayrı sayfada (386-387) yer aldığı için burada sayfa sayfa ele alınmıştır.

²³ Metnin orijinalinde “+” işareti kullanılmıştır. Bunun nedeni aynı sayfada iki dipnot olmasıdır. Birinci dipnot * ikincisi ise + biçiminde verilmiş ve karışıklık bu şekilde önlenmiştir (Chodzko, 1842, s. 386).

²⁴Çoğu çiçeğin kuruduğu kış mevsiminde de yetişen, kokusuyla insanları mest eden nergisin mitolojide meşhur bir anlatısı vardır. Bizim bugün nergis dediğimiz çiçek, asıl adı *Narkissos* olan güzel bir delikanlıdır. Suyun üstünde kendi yansımasını başkası sanıp kendine âşık olan Narkissos bu uğurda ölür. Mitolojiye göre, Narkissos öldükten sonra sarı göbeğini beyaz yaprakların kucakladığı bir çiçeğe dönüşmüştür: Nergis. Bu efsaneden gelen “narsisizm” terimi, psikolojide “kendi kendine hayranlık” diye kısaca tarif edilebilecek bir kompleksin teknik adı olmuştur. Narkoz ve narkotik gibi terimler de aynı kökten gelir. İlgi çekici olan, nergisin bünyesinde uyuşturucu bir maddenin bulunmasıdır. Bunun için divan şairlerine göre nergis bimar, mesttir, mahmûrdur. Çiçek toplumunda ise elinden kadehi düşmeyen biri olarak tasavvur edilmiştir (Ayvazoğlu, 1999, s. 142; Çetinkol, 2022, s. 218-219). Konuyla ilgili detaylı bilgi için *bkz.* (Erhat, 1996, s. 211-212).

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Mehmet ÇETİNKOL

Diğer Yazarlar / Other Authors: Halil SARI

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.


Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazarlar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkilerinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmalarının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazarlar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmişlerdir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazarlar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmişlerdir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

Frankissstein: A Love Story, by Jeanette Winterson, Random House, 9781473563254, May 2019, pp. 352 (paperback)

 Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu,
İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, Kütahya, Türkiye,
derya.nazlipinar@dpu.edu.tr,

Geliş/Received: 01.06.2023

Kabul/Accepted: 22.06.2023

Sayfa/ Page: 126-128

Atıf/Citation: Nazlıpınar Subaşı, M. D. (2023). *Frankissstein: A Love Story*, by Jeanette Winterson, Random House, 9781473563254, May 2019, pp. 352 (paperback). *International Journal of Filologia*. ISSN: 2667-7318 6(9), 126-128



Yayın Değerlendirme / Book Review



Frankissstein: A Love Story, by Jeanette Winterson, Vintage, 9781473563254, May 2019, pp. 352 (paperback)

Despite more than 200 years having passed since its first publication in 1818, Mary Shelley's *Frankenstein* still attracts the attention of many critics, scholars and writers from various fields. It is an enduring and timeless masterpiece due to its exploration of controversial issues ranging from ethical and moral dilemmas persisting in human nature to the double-sided results of scientific and technological advancements. Depicting the thin ice between humanity and monstrosity, Shelley's *Frankenstein* serves as a constant reminder for readers, especially in regard to the direction of the ethical boundaries of science and technology. In fact, it gains even more relevance in the 21st century because of the growing number of studies in the fields of artificial intelligence (AI, henceforth), robotics, cryogenics, genetic engineering and creating cyborg bodies.

The latest writer to give a contemporary look on Shelley's classic work is Jeanette Winterson, a modern British writer who is widely known for her literary works that explore the themes of gender, sexuality, identity and love. However, in the last two decades, she has taken an interest in the limits and potential consequences of the growing use of technology. Thus, in her *Frankissstein: A Love Story* (*Frankissstein*, henceforth), longlisted in 2019's Booker Prize, Winterson scrutinizes the political and ethical issues concerning the d/evolution of technology, especially in terms of the use of artificial intelligence in the creation and modification of new bodies. Like Shelley, Winterson also believes in the creation of new kind of life forms or new bodies, but in today's world, they will not be formed "out of the assembled parts of decayed corpses by using electricity, but out of the zeros and ones of codes", as she puts in TED (TedTalks, 2022). Thus, while paying homage to Shelley's intuition and fervor in *Frankissstein*, Winterson goes one step further and demonstrates that human existence is being redefined in new ways that no one can determine or control. According to her, human intelligence is the key issue in this redefining process. It can enable the possibilities for establishing an all-encompassing system and a post-gender world where gender-biased categories are subverted. On the other hand, it can transgress the limits and plays the role of God in the pursuit of progress, as portrayed in Shelley's and Winterson's Victor Franken/Stein. In other words, Winterson emphasizes that it is human intelligence that will determine how this world is going to end: "Utopia or dystopia? It is up to us" (TedTalks, 2022). With that issue in her mind and by forming an obvious parallelism between AI and the Frankensteinian notion of creating a new kind of life form, she gets under the skin of her readers and encourages them to question their own assumptions and biases, thereby leading to a deeper engagement.

The novel has the mirrored plot-line that seamlessly weaves together throughout the book. The first takes place in Lake Geneva in the early 19th century, when Mary Shelley starts composing her timeless literary classic *Frankenstein*. In this storyline, providing rich and immersive reading experience to her readers, Winterson encourages them to explore Mary Shelley's life and understand how she has struggled for her own creative genius against the prejudices and constraints persisting in her time. Then, in the modern-day storyline set in Memphis at the opening ceremony of the global Tec-X-Po on Robotic, readers meet Ma/Ry Shelley, a transgender doctor who also grapples with the challenges of being a transgender individual in her own time. Establishing a connection between the lives and experiences of Dr. Ma/Ry Shelley and the writer Mary Shelley, both of whom grapple for their own self of sense, Winterson unravels the complexities and discourse on gender/identity and the ongoing transformation of human race. Alongside Ma/Ry, to delve more into the issues of the malleability of gender constructions and evolving sexuality, Winterson introduces Victor Stein, a brilliant AI specialist who is obsessed with immortality and transhuman implications that would provide an eternal life by going beyond the limits of a physical body. Realizing the doubleness in Ma/Ry's post-surgery body, Victor's attraction to Ma/Ry deepens, because this hybridity represents "future-early" (*Frankissstein*, p.62) for him. Ma/Ry is the evidence of what he wants to prove to the whole world with his cryogenics experiments. By means of Ma/Ry and Victor's relationship, Winterson examines concerns involving identity, sexuality, and the ethical ramifications of intervening with nature.

In order to add another layer of depth to the d/evolution of technology, Winterson introduces Ron Lord, who manufactures life-size sexbots for lonely men. Desiring to develop the next generation of sexdolls that satisfy all the desires and demands of male customers and hoping to make a lot of money with it, Ron finances Victor in his studies. Meanwhile, he markets these sexbots as ‘his girls’ having a “very tight figure – little waist, double- G-cup” are the “*pulsing vaginas that never say no*” (*Frankissstein*, pp.36-56) (emphasis in original). That is, by adding a character like Ron, symbolizing toxic masculinity and male chauvinism, Winterson criticizes the growing sextech industry framed in line with phallogocentric desires and forewarns her readers about the dark sides and the misogynistic structure of heteronormative technology. Integrating the theme of sexbots in *Frankissstein* may be disorienting and confusing for some readers who prefer a more traditional narrative structure; however, Winterson’s clever maneuver encourage them to read between the lines and uncover the unspoken truth. The brave new world to be created by artificial intelligence will not be gender-equal or gender neutral, but rather a more suffocating one, especially for women. In other words, through sexbots, Winterson wants to underline the fact that the long-lasting gender binaries of phallogocentric discourse will re-establish the new master-slave dialectic as long as the prevailing ethics of technology and advancements in artificial intelligence are utilized to meet men’s unlimited sexual desires and ab/uses. If human race desire to go forward and create a more diverse world without labels and dichotomies, they should not let Silicon Valley guys “with poor emotional intelligence and frat-dorm social skills” (*Frankissstein*, p. 57) guide and shape the world. The future reformulated by technology and AI should be inclusive, and this is what Winterson longs to achieve in *Frankissstein*.

Briefly, Winterson’s *Frankissstein* is a brilliantly constructed work that provides a thought-provoking experience for readers. Toying with intertextuality through the veins of *Frankenstein* and interweaving the issues about gender, sexuality, and limits of individual freedom with today’s future tech obsession, Winterson invites her readers to reconsider their perceptions with regard to what defines one as a human. “The world is at the start of something” (*Frankissstein*, p. 10), she writes at the beginning of the novel, and then towards the end, she clarifies that “what will happen to the world has begun” (*Frankissstein*, p. 148). That is, technology is already here and re-shaping humanity’s future. Nevertheless, the essential question is whether this process is realized through technological utopianism or hubris.

REFERENCES

- Winterson, J. (2022). *Is humanity smart enough to survive itself?* TED, <https://www.youtube.com/watch?v=KYK6Tfb0snQ>. Accessed 8 February 2023.
- Winterson, J. (2019). *Frankissstein: A love story*. Random House.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer Derya NAZLIPINAR SUBAŞI

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

Dîvânçe -i Erşed, Talip Çukurlu, Ihlamur Akademi Yayınları, ISBN 978-605-72215-6-8, Mart, 2023, 250 sayfa.

 **Fırat TAŞ**
Siirt Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı,
Türkiye, irmibir@gmail.com

Geliş/Received: 29.04.2023

Kabul/Accepted: 15.06.2023

Sayfa/ Page: 129-132

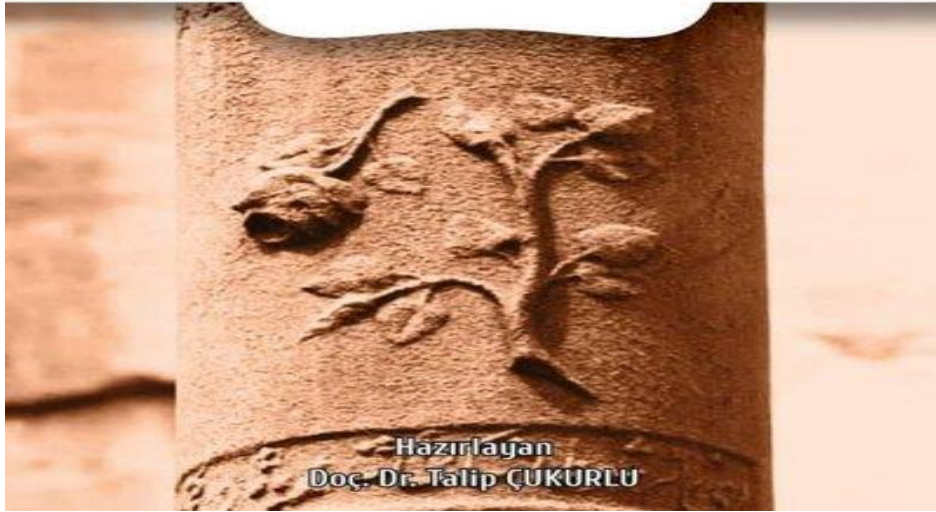


Atıf/Citation: Taş, F. (2023). Dîvânçe -i Erşed, Talip Çukurlu, Ihlamur Akademi Yayınları, ISBN 978-605-72215-6-8, Mart, 2023, 250 sayfa.. *International Journal of Filologia*. ISSN: 2587-1811 6(9), 129-132

Yayın Değerlendirme / Book Review



DÎVÂNÇE-İ ERŞED



Dîvânçe -i Erşed, Talip Çukurlu, Ihlamur Akademi Yayınları, ISBN 978-605-72215-6-8, Mart, 2023, 250 sayfa.

Edebî, siyasi, sosyal, kültürel, dinî yönlerden çoğu araştırmaya konu olan Osmanlı toplumu aynı minvalde, şairlerin eserlerinde yer edinmiştir. Toplumunun sosyal-kültürel özelliklerine ulaşmanın zorluğu, çoğu araştırmının satır aralarında yer almışsa da günümüze miras kalan defterler, divanlar, mesneviler ve diğer şiir formları Osmanlı toplum yapısıyla ilgili ipuçlarını vermiştir.

14. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın sonlarına kadar devam eden klasik Türk edebiyatı, hatırı sayılır sayıda şair yetiştirmiştir. Çok sesli ve oldukça renkli bir edebiyat ortamının oluşmasında şüphesiz Osmanlı Devleti'nin kültürel dokusu ve geniş bir coğrafyada sürdüğü hükümlerlik etkili olmuş, Osmanlı Devleti'nin çok kültürlü toplum yapısının inşasını da kolaylaştırmıştır. Yaklaşık altı asır boyunca, üç kıtada etkisini sürdüren bu edebî gelenekte Harezmi, Hakanî, Çağatay, Azerî, Anadolu ve Rumeli sahalarında şiirler söyleyen şairler birbirlerinden etkilenmiş, muazzam bir kültür ve medeniyet birikimini barındıran eserler vücuda gelmiştir (Çukurlu, 2023:7). Bu çok kültürlü ortamı Erşed mahlasıyla şiirler yazan Vâsık-zâde Abdülhamid'in yetişmesine de imkân sağlamıştır. Erşed, şiirlerini Dîvânçe'sinde toplamıştır. Şairin tek eseri olan *Dîvânçe-i Erşed* üzerinde Doç. Dr. Talip Çukurlu tarafından kapsamlı bir çalışma yapılmıştır. Yaşamı hakkında fazla bilgi bulunmasa da Çukurlu kitabında, şairin hayatına ışık tutacak bilgiler vererek okurunu aydınlatmaya çalışmış, şairin zihin dünyasını açıklayan değerlendirmeler yapmıştır.

Ihlamur Akademi Yayınları tarafından Mart 2023'te okurla buluşturulan kitabın editörlüğünü Doç. Dr. Halil Batur üstlenmiştir. Titiz bir çalışma sonunda ilim ve edebiyat dünyasına kazandırılan *Dîvânçe-i Erşed*; önsöz, zengin içerikler sunan üç bölüm, sonuç ve eklerden oluşmaktadır.

Ön Söz'de (s.7-10) kitap hakkında genel bilgiler verilmiş, bu çalışmayla okurun dikkatine sunulan bazı hususlar tek tek açıklanmıştır.

Birinci Bölüm'de (s.11-24) Erşed'in hayatı, eserleri ve edebî kişiliği hakkında genel bilgiler verilmiştir. Vâsık-zâde Erşed olarak bilinen şairin asıl adının Abdülhamid olduğunu belirten Çukurlu, Erşed'in hayatı hakkındaki kapsamlı bilgilerin Râmiz'in *Âdâb-ı Zurefâ* adlı eserinde yer aldığını belirtmiştir. 18. yüzyıl klasik Türk edebiyatı şairlerinden Erşed'in tespit edilebilen tek eserinin Medine Arif Hikmet Kütüphanesi 117/811 numarada kayıtlı olan *Dîvânçe* olduğuna; *Dîvânçe*'de bulunan bir şehrengiz ve tarih manzumeleri üzerine birer makale kaleme alındığına not düşen yazar, şairin hayatı ve eserlerinin edebiyat araştırmacıları tarafından pek bilinmediğine değinmiştir. Yazar, kendi döneminde "ümit vaat eden bir şair" olarak nam salan, şairin henüz 21 yaşında iken *Dîvânçe*'sini tamamladığını belirtmiştir.

"*Erşed'in Hayatı ve Eserleri*" ile "*Erşed'in Edebî Kişiliği, Dil ve Üslubu*" olmak üzere İki ana başlıktan oluşan **Birinci Bölüm**'ün *Erşed'in Edebî Kişiliği, Dil ve Üslubu* başlığında Erşed'in kendi şiirlerini methetmekten, başkalarına meydan okumaktan ve onları kendi şiirine nazire yazmaya davet etmekten hoşlanan bir kişiliğe sahip olduğuna değinilmiştir.

Birinci Bölüm'de ayrıca şairin dili ve üslubu hakkında bilgiler verilmiştir. Erşed'in, halk dilinde sıklıkla kullanılan bazı atasözleri ve deyimlerine kimi zaman tam iktibas tekniğiyle kimi zaman da anlam bakımından şiirlerinde yer verdiğiğine değinen Çukurlu, vezin kaygısı nedeniyle bazı atasözlerindeki kelimelerin yerinin değiştirildiği hatta kimi zaman kelimenin değiştirildiğinin Erşed'in şiirinde tespit edildiğine değinmiştir. Yazarın bu bölümdeki tespitleri Erşed'in canlı, renkli, mizacına uygun edebî bir dil ve üslup özelliğine sahip olduğunu göstermektedir.

İkinci Bölüm (s.25-56), *Divânçe-i Erşed'in İncelenmesi* başlığını taşımaktadır. Bu bölümde eserin şekil ve muhteva özelliklerine detaylıca değinilmiş, tespitler alt başlıklar halinde sıralanmıştır. *Şekil Özellikleri* ana başlığı; *Nazım Şekilleri*, *Vezin*, *Kafiye ve Redif* olmak üzere üç alt başlık olarak ele alınmıştır. Yazar çeşitli istatistiklere yer vererek *Divânçe-i Erşed*'de yer alan şiirlerin şekil özelliklerini etraflıca ele almıştır. *Divânçe*'de bulunan 296 manzumeden 178'inin gazel olduğuna değinen Çukurlu bunu, klasik Türk şiirinde en çok tercih edilen nazım şekli olmasına bağlamıştır.

Muhteva Özellikleri ana başlığı, “*Din ve Tasavvuf*“, “*Aşk, Aşık, Sevgili*“, “*Rakip ve Sosyal Hayat*” olmak üzere üç alt başlık ve bu alt başlıklara bağlı çok sayıda başlıktan oluşmaktadır. Bu bölümde *Divânçe-i Erşed*'de sosyal hayat, zengin bir başlık dizisi altında ele alınmıştır. Bu bölümde de yazarın tespitleri tek hat üzerinden ilerlememiş, okura geniş bir yelpazeden örnekler sunarak şairin zihin dünyasıyla yaşadığı devrin panoramasını zengin bir seçkiyle sunmuştur.

Üçüncü Bölüm(s.57-232), *Divânçe-i Erşed* başlığını taşımaktadır. Bu bölümde nüsha hakkında genel bilgiler verilmiş, metnin teşkilinde takip edilen yöntem açıklanmıştır. Metnin çevirisinin yer aldığı bu bölüm *Metin Teşkilinde Takip Edilen Yöntem*, *Nüsha Tavsifi*, *Çeviri Yazı Alfabeti*, *Çeviri Yazılı Metin* başlıklarından oluşmaktadır.

Yazarın eser ve şairle ilgili değerlendirmelerinin yer aldığı **Sonuç** kısmı, okura eleştiri imkânı sunmaktadır. Metin çevirisinin titizlikle yapıldığı *Divânçe-i Erşed*'in eklerinde asıl metinden örnekler de yer almaktadır. Kitabın sonunda araştırmacılar için zengin bir kaynakça sunulmuştur. Arka kapağında araştırma konusu şair ve eseri hakkında kısa bir not da yer almaktadır.

Kitaptan Okura

Divânçe-i Erşed çalışması akademik bir hassasiyetle yapılmış olsa bile herkese hitap etme anlayışından uzak değildir. Yazar, esere hâlel getirecek bütün ayrıntıları düşünerek işe başlamıştır. Bunu, çevirisi yapılan şiirlerden anlamak güç değildir. Aşağıda verilen şiirler bu sadelik anlayışının örnekleridir:

Gele ey hâme başla a'ğâza

Vasf-ı nev-dil-berân-ı tannâza

Eyle 'aşk âteşinde kendiñi kâl

Edesin tâ ki sen de 'arz-ı makâl

Eyle bir hoş-edâ ile medhi

Olmaya tâ içinde bir kubhı

Başla bir ser-güzeşti tahrîre

Vasf-ı dil-cûlarını ta'bîre

Şimdi Fındıklıda iki dil-ber

Oldı zâhir misâl-i şems ü kamer

...

Son Söz

Birbirinden güzel ve ilginç şiirlerin yer aldığı kitap, okuyucuya edebî bir şölen sunmaktadır. Henüz 21 yaşındayken bir divan tertip edebilme becerisini gösteren şairin şiirleri okuyucunun ilgisini çekecek niteliktedir.

Kaynakça

Çukurlu, T. (2023). *Divânçe-i erşed*. Ihlamur Akademi Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Fırat TAŞ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Yazar bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Yazar bu makalede “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Yazar bu çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmadığını beyan etmiştir.

Yayımlanan makalede araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.