

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ
AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE
ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



YIL: 12-Sayı: 32 / Ocak-Nisan 2024
YEAR: 12-Number 32/ January-April 2024

Baskı ve Cilt / Printing and Binding

HAT BASKI SANATLARI
Maltepe Mah. Litos Yolu Sok. Matbaacılar Sit. D: A Blok ZA5
Zeytinburnu / İSTANBUL

Adres / Address
Cami Mahallesi
Şehitler Caddesi, No:14 -TUZLA / İSTANBUL

Mustafa ÖZDEMİR (*Türkçe İletişim*)
Tel: +90 532 732 00 21

Doç. Dr. Bilal GENÇ (*For English*)
Tel: +90 533 578 27 54

Prof. Dr. Ahmet KARA (*Pour le Français*)
Tel: +90 545 933 24 14



TUZLA BELEDİYESİ KÜLTÜR YAYINLARI
TUZLA MUNICIPALITY CULTURAL PUBLICATIO

Uluslararası Hakemli Dergi, 2024 - Yıl: 12 / Sayı: 32
International Refereed Journal, 2024 - Year: 12 / Number: 32

**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT
DERGİSİ**

AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE

ISSN 2148-0370 / e-ISSN 2687-6361



İmtiyaz Sahibi / Publisher

Dr. Şadi YAZICI

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Mustafa ÖZDEMİR

Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial

Doç. Dr. Salim DURUKOĞLU

Kübra Onüşgün

Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs

Prof. Dr. Necdet TOZLU

Dr. Öğr. Üyesi Tahir Erdoğan ŞAHİN

e-mail: akrajournal@gmail.com

www.akrajournal.net

Sanat Danışmanları

Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI

Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

Genel Koordinatör

Selami GÜLİRMAK

YAYIN VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK
Fırat Üniversitesi

Prof. Dr. HATİCE İÇEL
Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. ERDAL AKPINAR
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. FUZULİ BAYAT
Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ
Lefke Avrupa Üniversitesi- Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

Prof. Dr. YELENA ÇEKUŞKİNA
Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvaşistan

Prof. Dr. AHMET KARA
İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. NECDET TOZLU
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA
Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi- Kazakistan

Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN
Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. OGUZ HACİYEV
Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan

Doç. Dr. SALİM DURUKOĞLU
İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. BİLAL GENÇ
İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN
Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi UĞUR BAŞBOĞAOĞLU
İnönü Üniversitesi

Dr. MARGARETA ARSLAN
Universitatea Babeş-Bolyai – Romanya

Dr. GÖKÇEN DURUKOĞLU
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Dr. LÜTFÜ ÖZŞAHİN
Dinler Tarihcisi ve Siyaset Felsefecisi

Dr. SALİH DİRİKLİK
Yönetmen-Senarist

ÜZEYİR GÜNDÜZ
Çocuk Edebiyatçısı

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIWER

(Makale sırasına göre)

- Dr. Öğr. Üyesi Barkan ESKİLİ / Gedik Üniversitesi,
Dr. Öğr. Üyesi Hasan BOZTOPRAK / Beykent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özgül ÖZBEK / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hasene AYDIN / Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Gökçen DURUKOĞLU / Millî Eğitim Bakanlığı
Prof. Dr. Mehmet GÜRBÜZ / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hulusi EREN / Muş Alparslan Üniversitesi
Dr. Arş. Gör. Ayşegül AKDEMİR / Fırat Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erkan ASLAN / Kafkas Üniversitesi
Dr. Tuğba TEKE / Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
Dr. Berna KOLOT / Bir kuruma bağlı değil.
Dr. Muhammet ALTINTAŞ, Türkiye Maarif Eğitim Kurumları
Dr. Veysel ÖZ / Ordu Üniversitesi
Doç. Dr. Birol BULUT / Kırklareli Üniversitesi
Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT / Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Arzu ALTUNKAYA DİNÇAY / Lokman Hekim Üniversitesi
Doç. Dr. Serap KAYIŞOĞLU / Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi MÜMİN HAKKIOĞLU / Gümüşhane Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aytaç ÖREN / Sağlık Bilimleri Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ALICI / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Necati SÜMER / Siirt Üniversitesi
Prof. Dr. Alev ÇAKMAKOĞLU KURU / Gazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra YILDIZ / Yalova Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hüsnü Çağdaş ARSLAN / İzmir Demokrasi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Faruk DÜNDAR / Necmettin Erbakan Üniversitesi.

İÇİNDEKİLER

ARAŞTIRMA

ERDAL SARIÇAM

Prof. Dr. BAHADDİN SİNSOYSAL

Dijital Şiddetin Kadınların Kariyer

Gelişimleri Üzerine Etkisi: Yapısal Eşitlik Modellemesi.....7-32

Dr. MEHMET BULUT

18. yy. da Çağatay Türkçesiyle Yazılmış

Miftāhu'l-cinān Örneğinde Devrin Yazım Özellikleri.....33-58

Dr. OĞUZ YILDIRIM

Muhibbî Divanı'nda Halk İnanışları.....59-79

Doç. Dr. GULBENİZ BABAYEVA

"Molla Nasreddin" ve Türkiye

Mızah Basınında Kullanılan Ortak Türler.....81-92

Dr. ZEYNEP KEMALOĞLU

Geometrik Tezyinatlı Amasya Camii Mihrapları.....93-112

Arş. Gör. ELİF ESRA ÖNEN

Huzur'da Aşkın Kronotopları.....113-134

OĞUZ ÇAM / CENGİZ ÇELİK

Sarımsak: Gastronomi ve Sağlık Açısından Değerlendirmeler 135-150

Öğr. Gör. ÇAĞLAYAN DOĞAN

Unknown Characters and Lost Unity

Postdramatic Reflections in Martin Crimp's Whole Blue Sky.....151-163

İNCELEME

Dr. Öğr. Üyesi SERVET DOĞAN

Antik Dünya'da Ateizm.....165-188

KİTAP TANITIM

SÜMEYYE AKKAYA

Lâle

Doğada, Tarihte, Sanatta.....189-194

AKRA KÜLTÜR SANAT VE

EDEBİYAT DERGİSİ YAYIN İLKELERİ195-201

Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / A.R. INDEX / İSAM /
BASE / CİTE FACTOR / ERIH PLUS VE INDEX COPERNICUS
tarafından dizinlenmektedir

SOBIAD



DRJI

**Academic
Resource
Index**
ResearchBib

İSAM
İSLAM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ
CENTRE FOR ISLAMIC STUDIES

BASE
Bielefeld Academic Search Engine

CiteFactor
Academic Scientific Journals

ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL

CİLT: 12-SAYI: 32- Ocak-Nisan 2024
VOLUME: 12-NUMBER: 32- January-April 2024

DİJİTAL ŞİDDETİN KADINLARIN KARIYER GELİŞİMLERİ ÜZERİNE ETKİSİ: YAPISAL EŞİTLİK MODELLEMESİ

Erdal SARIÇAM*
Prof. Dr. Bahaddin SİNSOYSAL**

Öz: Özel şirket ya da kamu kurum ve kuruluşlarında çalışan kadınların sanal ortamda maruz kaldıkları dijital şiddet olarak isimlendirilen ısrarlı takip, sözlü taciz, cinsel taciz, rahatsız edilme, tehdit edilme, aldatma, yıldırma gibi eylemler, kadınların ve özellikle genç kızların sanal ortamda daha fazla zaman geçirmesi, akıllı telefon ve internet kullanımının artmasıyla birlikte kadına yönelik şiddetin dijital platformlara taşınmasına vesile olmuştur. Dijital flört şiddeti, taciz, yıldırma ve tehdit yönüyle bu şiddet günümüzde gittikçe yaygınlaşmaktadır. Kadına yönelik dijital şiddet, teknolojinin kullanımıyla sosyal medya, e-posta, mesajlaşma uygulamaları gibi çeşitli platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen ve kadınların psikolojik sağlığını bozabilen, iş verimliliğini azaltabilen ve iş performansını olumsuz yönde etkileyebilen, hatta işten ayrılma kararı alabilmelerine veya kariyer hedeflerinden vazgeçebilmelerine sebep olabilen güncel bir sorundur.

Kadına yönelik şiddet, neredeyse dünyadaki tüm toplumların ortak sorunudur. Bu hayati bir öneme sahiptir zira şiddet olgusunun önlenememesi; bu durumdan başta çocuklar olmak üzere diğer aile fertlerinin de olumsuz etkileneceği, ailelerden meydana gelen toplumların da zarar göreceği ve sağlıksız bir toplum modelinin ortaya çıkacağı riskini doğuracaktır. Dolayısıyla evde, sokakta ve iş yerinde aktif bir biçimde varlık gösteren kadınların, yaşadıkları şiddet durumundan kurtulamaması herkes açısından sosyolojik bir tehdittir. Bu hâlde kadına yönelik şiddetin önlenmesi; sağlıklı bir aile, sağlıklı bir çalışma ortamı ve sağlıklı bir toplumun inşası için son derece önemlidir.

Nicel araştırma yönteminin tercih edildiği bu çalışmada kapalı uçlu sorularla, ankete katılan kadınlardan kendilerine sorulan sorulara cevap vermeleri istenmiş ve araştırma sonrasında hem açılımlayıcı hem de doğrulayıcı faktör analizleri uygulanmıştır. Bu sonuçlara göre çalışmaya katılan kadınların hayatlarında en az bir defa şiddetin herhangi bir türüne maruz kaldıkları görülmüştür. Bu kadınların önemli bölümü evde de iş yerinde de çeşitli baskılara maruz kalmışlardır. Kadınların yarıya yakını şiddet karşısındaki haklarını bilmediklerini ifade etmişlerdir. Dijital şiddetin hem yıkım hem de kontrol odaklı dijital şiddet alt boyutlarının ikisinin de mevcut kariyer memnuniyetini anlamlı ve negatif etkilediği bulunmuştur. Dijital şiddet ile mevcut kariyer memnuniyeti arasındaki ilişkide gelecek kariyer yöneliminin aracı rolü tespit edilmiştir.

ORCID ID : 0009-0000-6073-0572* / 0000-0003-2926-2744**

DOI : 10.31126/akrajournal.1406482

Geliş Tarihi : 18 Aralık 2023 / Kabul Tarihi: 03 Ocak 2024

*İstanbul Gedik Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi.

**İstanbul Gedik Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Bilgisayar Mühendisliği Bölümü.

Böylece çalışan kadınların maruz kaldıkları dijital şiddetin mevcut kariyer memnuniyetleri üzerindeki olumsuz etkisi, kadınların gelecek kariyer yönelim algıları sayesinde ortadan kalkmıştır.

Anahtar Kelimeler: dijital şiddet, sanal şiddet, kadına yönelik şiddet, cinsiyete dayalı şiddet, kariyer gelişimi.

THE IMPACT OF DIGITAL VIOLENCE ON WOMEN'S CAREER DEVELOPMENT: STRUCTURAL EQUATION MODELING

Abstract: Actions such as stalking, verbal harassment, sexual harassment, harassment, threats, deception, intimidation, which are called digital violence that women working in private companies or public institutions and organisations are exposed to in the virtual environment, have led to the transfer of violence against women to digital platforms with women and especially young girls spending more time in the virtual environment, increasing the use of smartphones and internet. Digital dating violence, harassment, intimidation and threats have become increasingly widespread today. Digital violence against women is a current problem that is carried out through various platforms such as social media, e-mail, messaging applications with the use of technology and can disrupt women's psychological health, reduce their work efficiency and negatively affect their work performance, and even cause them to decide to quit their jobs or give up their career goals.

Violence against women is a common problem of almost all societies in the world. This is of vital importance because failure to prevent the phenomenon of violence will lead to the risk that other family members, especially children, will be negatively affected by this situation, societies consisting of families will also be damaged and an unhealthy society model will emerge. Therefore, it is a sociological threat for everyone that women, who are active at home, on the street and in the workplace, cannot get rid of the violence they experience. In this case, prevention of violence against women is extremely important for the construction of a healthy family, a healthy working environment and a healthy society.

In this study, in which quantitative research method was preferred, women participating in the survey were asked to answer the questions asked to them with closed-ended questions and both exploratory and confirmatory factor analyses were applied after the research. According to these results, it has been observed that the women participating in the research have been exposed to any form of violence at least once in their lives. A significant portion of these women have been subjected to various forms of oppression both at home and at work. Almost half of the women stated that they did not know their rights against violence. It was found that both the destruction and control-oriented digital violence sub-dimensions of digital violence had a significant and negative effect on current career satisfaction. Future career orientation in the relationship between digital violence and current career satisfaction

Key Words: digital violence, virtual violence, violence against women, gender-based violence, career development.

1. Giriş

Şiddet olgusu temel itibarıyla hem özel alanda hem de kamusal alanda meydana gelen; fiziksel, psikolojik, ekonomik, cinsel ve dijital gibi türleri barındıran, çoğunlukla bir başka insana doğrudan zarar vermek amacıyla sergilenen bir davranıştır. Bu tip davranışlar sosyal hayatın her aşamasında yaşandığı gibi çalışma hayatında da yaşanmaktadır. Bugün dünya genelinde şiddetin her türünün ortadan kaldırılması için STK'lar da hükümetler de yoğun bir biçimde çalışmaktadırlar.

İnternet, sosyal medya, haberleşme ve iletişim teknolojilerinin gelişmesi ve birçok alanda insan hayatına dâhil olmasıyla birlikte, yaşam her bakımdan daha kolay ve konforlu bir hâle gelmiştir. Ancak teknolojinin art niyetli kim-selerce de kullanılması sonucunda insanlar yeni bir tür şiddet olan “dijital şid-det” ile de mücadele etmek zorunda kalmışlardır. Dijital şiddet riskinin hangi boyutlara varabileceğinin anlaşılması bakımından şu bilgiler önemlidir: Bugün dünyada mobil kullanıcı sayısı 5.44 milyar civarındadır. Dünya nüfusunun 8.1 milyar olduğu göz önünde tutulacak olursa, aslında mobil kullanıcı sayısının devasa oranı da anlaşılmalı olacaktır. Mobil kullanıcıların paralelinde, sosyal medya kullanıcılarının kullanım oranlarına bakıldığında da durumun benzer oluşu görülecektir. Şöyle ki, bugün dünyada 4.76 milyar aktif sosyal medya kullanıcısının olduğu tespit edilmiştir. Buna göre Facebook 2.9 milyar, You-tube 2.5 milyar, WhatsApp 2 milyar, Instagram 1 milyar, WeChat 1.29, Tiktok 1 milyar, X (Twitter) 544 milyon, Pinterest 433 milyon kullanıcıya sahiptir (<https://tr.linkedin.com>, Ekim 2023). Şiddetin dijital boyuta kayması, sorunun tespitini ve çözümünü bir miktar güçleştirirse de devlet desteğiyle bu yönde yapı-lan çalışmaların belli bir noktaya vardığı söylenebilir.

Kadına yönelik dijital şiddet konusunun doğrudan çalışma hayatıyla ilişki-lendirilerek ele alınması son derece zor bir durumdur. Zira çalışma hayatında normal şiddetin dahi tanımlanması ve belli bir şekle oturtulması kolay değil-ken, başlı başına dijital yönüyle sergilenen ve doğrudan kadına yönelik icra edilen şiddetin belirlenmesi de pek kolay olmadığı gibi bununla ilgili mevzu-atta da açık bir hüküm veya düzenleme bulunmamaktadır (Demirkaya, 2023).

1.1. Sosyal Medya Nedir

Sosyal medya, temel itibarıyla insanlar arasında haberleşmeyi ve iletişim kurmayı sağlayan, internet tabanlı elektronik ortamlara verilen genel bir addır. Bireylerin veya kitlelerin haberleşmesini ve iletişimini sağlayan sosyal medya, bu işlevini bir takım özel yazılımlarla gerçekleştirmektedir. Çeşitli kullanıcı adı ve şifrelerle korunan özel sosyal medya programları olduğu gibi (Face-book, X, Instagram, Whatsapp, Tiktok, Youtube, Google vs.), isteyen herkese açık hâlde bulunan ve daha çok eğitim ve haber sitelerinden oluşan sosyal me-dya ortamları da mevcuttur. Bugün çok sayıda insanın, zamanının önemli bir bölümünü sosyal medyada geçirdikleri yapılan birçok araştırma sonucuyla desteklenmiştir. Örneğin yapılan bir araştırmaya göre günde 4 saat ve üzeri sosyal medya kullanan bireylerin oranı %40'tır (Özbay ve Dağıtmaç, 2022: 49).

1.2. Sosyal Medya ve Özgürlük

Sosyal medya çok geniş bir içeriğe, erişimdeki kolaylığa ve belli sınırların olmayışına bağlı olarak sıklıkla tartışma konusu hâline gelmiştir. Düşünce ve

ifade özgürlüğünün en geniş sahası olarak kabul edilen sosyal medya, bugün milyarlarca insanın yer aldığı devasa bir sanal dünyaya dönüşmüştür. Bilhassa özgürlük gibi göreceli bir kavramın sosyal medya gibi sınırsız bir kaynakla bir araya gelmesi ve neden olduğu birçok probleme kaynaklık etmesi oldukça düşündürücüdür. Bu durum hem hükümetlerin hem de güvenlik uzmanlarının gündemini sürekli meşgul eden bir konu olmuştur. Özellikle özgürlük kavramının, sosyal medya ile yakın ilişki içinde olması, durumu çoğu zaman farklı mecralara taşımıştır. Zira kimilerine göre özgürlük olan söz veya davranış, kimilerine göre özgürlük olmayabilmektedir. Dolayısıyla böyle bir ortamda özgürlükten bahsetmek ya da özgürlüğe sınır koymak kolay değildir. Sosyal medya ve özgürlük konusunun en önemli sorunlarından biri de özgürlük adına her türlü zararlı, sapkın düşünce ve inançların hiçbir filtrelemeden geçmeden rahatlıkla ifade ediliyor olmasıdır. Özellikle cinsellik ve cinsel kimlik üzerinden yapılan yayınlar kullanıcılara ciddi anlamda zarar vermekte ve onların ruhsal, bedensel ve cinsel gelişimini tahribata uğratmaktadır (İzgi, 2020: 137).

1.3. Sanal Cemaatler, Gruplar ve Sohbet Ortamları

Sosyal medyanın en etkin işlevlerinden biri de çok kısa sürede, çok fazla insanın katılımıyla meydana gelen geniş kitle ve grupların oluşmasına zemin hazırlamasıdır. Birbirini hiç tanımayan, daha önce hiç görüşmemiş insanların aynı amaç için bir anda bir araya gelmeleri ve birlikte bazı kararlar alarak harekete geçmeleri sosyal medyanın gücünü anlamak bakımından son derece önemlidir. Bu yolla belli inanç ve ideolojik düşüncedeki insanların mekândan bağımsız olarak kurdukları cemaat ve sanal cemaatler vasıtasıyla hem kendi içlerinde özel hem de bire bir özel sohbet ortamlarında iletişime geçmeleri çok çarpıcıdır.

Sanal cemaatler, toplumsal birliğin ve dayanışmanın internet dünyasına taşınması ve internet ağı (network) üzerinden kurulan sanal ortamlarda sürdürülmesi anlamına gelmektedir. Sanal cemaatler kavramını ilk kullananlar biri, kendisini internet ve teknoloji bağımlısı olarak tanıtan ve birçok sanal cemaatin kurulmasında rol oynayan Amerikalı yazar ve eleştirmen Howard Rheingold'tur. Rheingold sanal cemaatleri şöyle tanımlamaktadır: "Kişisel ilişkiler ağının yaratılması için yeterli sayıda insan bir araya geldiğinde, networkler (İnternet) vasıtasıyla yaratılan sosyal gruplardır (Bozkurt, 1999: 65).

Konunun sanal cemaatler dışında bir de sanal örgütler boyutu vardır. Oxford Üniversitesi İnternet Çalışmaları Profesörü William H. Dutton, internet teknolojilerinin yaygınlaşması ve mekândan bağımsız olarak çalışma imkânı elde edilmesinin paralelinde sanal iş örgütleri ile yönetim ve organizasyona dikkat çekmiştir. Dutton'a göre bilgi iletişim teknolojilerinin (BİT) mümkün

kıldığı yeni erişim biçimleri geleneksel yönetim, organizasyon ve işletme biçimlerine meydan okumaktadır (Sosyoloji, 2001: 348).

2. Dijital Şiddet Kavramı

İnternet erişiminin yaygınlaşması, sosyal medyanın aktif şekilde kullanılması, kadınlara ve çocuklara yönelik dijital şiddetin doğmasına ve yeni bir tür problem olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur (Şener vd, 2009: 7). Henüz çok yeni bir kavram olan dijital şiddet için; siber şiddet, sanal şiddet, çevrim içi şiddet, siber zorbalık, çevrim içi zorbalık, çevrim içi taciz, siber tartaklama gibi kavramlar da kullanılmaktadır (Seçgin, L. 2023). Ancak yeni bir şiddet türü olması bakımından kavramda hemfikir olunamamakla beraber ulusal ve uluslararası alanda genellikle “siber zorbalık” şeklinde ifade edilmektedir (Sarışın, 2022: 268).

Dijital şiddet; telefon, tablet, bilgisayar gibi bilgi ve iletişim aygıtlarını kullanarak internet siteleri, sosyal medya hesapları ya da sohbet programları vasıtasıyla insanları rahatsız edecek, üzecek, zarar verecek ses, yazı veya görüntü iletme durumudur (Evcı ve Cebeci 2021: 131).

Birleşmiş Milletler organizasyonu tarafından düzenlenen “COVID-19 döneminde kadınlara ve kız çocuklarına yönelik dijital şiddet ve bilgi ve iletişim teknolojisi yoluyla şiddet” adlı raporda kadına yönelik dijital şiddet şu şekilde tanımlanmıştır: “Bir kadına sırf kadın olduğu için tamamen veya kısmen cep telefonu ve akıllı telefon, internet, sosyal medya platformları veya e-posta gibi bilgi ve iletişim teknolojisi yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilen, desteklenen veya daha da şiddetli hâle getirilen ve orantısız şekilde kadınları etkileyen toplumsal cinsiyete dayalı bir şiddet türüdür.” (Seçgin, L. 2023).

Toplumsal Bilgi ve İletişim Derneği (TBİD)’nin, 2021 yılında gerçekleştirdiği “Türkiye’de Dijital Şiddet Araştırması”na göre, ülkemizde her beş kişiden biri dijital şiddete uğramaktadır. Dijital şiddetin en çok gerçekleştiği sosyal medya uygulamaları içinde, Instagram %53’lük oranla ilk sırada gelmektedir. Facebook %35 ile ikinci sırada yer alırken, X ise %19’luk oranla üçüncü sırada yer almaktadır. Aynı araştırmaya göre kadınlar cinsiyetlerinden ve fiziksel görünümlelerinden, erkekler ise siyasi görüşleri sebebi ile dijital şiddete uğramaktadırlar. Kadınların %51’i dijital ortamlarda yazılı, sesli veya görüntülü taciz mesajları alırken, % 46’sı ise ısrarlı takibe (stalking) uğramaktadırlar (TBİD Türkiye’de Şiddet Araştırması, 2021).

Toplumsal Bilgi ve İletişim Derneği ve KONDA Araştırma Şirketi’nin 2021 yılında Türkiye çapında gerçekleştirdiği bir araştırmaya göre kadınların %62’si cinsiyetlerinden dolayı dijital şiddete uğramaktadırlar. Yine aynı araştırmanın sonucuna göre şiddet uygulayanlar arasında eski eş ve sevgililer,

farklı aile bireyleri ve tamamen yabancı kişiler bulunmaktadır. Ayrıca bu araştırmaya göre her 10 kadından birinin dijital mecralarda dijital şiddete uğradığı tespit edilmiştir (Şener, 2022: 128).

Kadına karşı dijital şiddet ve siber saldırı ABD ve AB ülkelerinde de önemli bir sorun hâline gelmiştir. ABD’de yapılan bir araştırma sonucuna göre kadınların %13’ünün siber takibe (stalking), %16’sının ise siber tacize uğradığı kaydedilmiştir. AB Temel Haklar Ajansı’nın 2014’te 28 AB ülkesinde yaptığı bir araştırmaya göre 15 yaşından sonra kadınların %11’i siber tacize maruz kalmış, %5’i ise doğrudan siber taciz mağduru olmuşlardır. BM’nin 2015’te yayınlanan, kadınlara ve kızlara yönelik çevrim içi şiddete yönelik şiddetle mücadelede dair rapora göre kadınların %73’ünün dijital şiddete maruz kaldığı tespit edilmiştir. Uluslararası Af Örgütü ise yaptığı araştırmanın sonunda, hayatında en az bir defa dijital şiddete uğrayan kadınların oranının %41 olduğunu kaydetmiştir (Seçgin, 2023: 207).

Dijital şiddet denildiği zaman çoğunlukla cinsel şiddet, cinsiyete yönelik şiddet algılanmaktadır. Örneğin dijital yollarla taciz, sahte hesaplarla müstahcen paylaşımlar, cinsel içerikli fotoğraf ve/veya görüntü ile şantaj, tehdit gibi. Ancak dijital şiddet, dijital araçların kullanılmasıyla dolandırıcılık, aldatma, kandırma gibi davranışları da içermektedir. Arızalı, ayıplı ürün satma veya garantisiz ürün satma, ürünü geri almama, yapılan ödeme sonrası ürünü yollamama, farklı ürün yollama, sağlıksız veya sağlığı tehdit eden ürünleri pazarlama (güzellik, kişisel bakım vs.) gibi. Dijital şiddet yeni bir şiddet türü olması nedeniyle toplumun her kesimi tarafından tam olarak bilinmemekle birlikte, uzmanlar tarafından önlenmesi için yoğun çaba sarf edilmektedir. Buradaki en önemli kural, dijital şiddet eylemi henüz gerçekleşmeden korunmaya yönelik adımları atmaktır. Bunun için de araştırmak ve bilgi sahibi olmak gerekmektedir.

Dijital şiddet sadece başkalarından kaynaklanmamaktadır. Bazen insanın kendisinden de kaynaklanabilmektedir. Şöyle ki, internetin ve sosyal medyanın, kullanıcıyı uzun süre gerçek sosyal hayattan koparması ve dolayısıyla yalnızlaşmasına sebep olması gibi. Aslında bu durum, bireyin bizzat kendisine uyguladığı bir tür şiddettir. Bu üzerinde düşünülmesi gereken ciddi bir konudur. Teknolojik bağlantı, insanlar arasındaki gerçek sosyal bağlantıyı koparmalıdır (Karataş, 2022: 106).

Kadına karşı dijital şiddet konusunda birçok üniversite, STK ve resmi kurumlar zaman zaman veri elde etmek amacıyla çeşitli çalışmalar yapmaktadır. Bu amaçla Uluslararası Af Örgütü de 18-55 yaş arasındaki 4 bin sosyal medya kullanıcılarını kapsayan bir araştırma yapmıştır. Bu araştırmaya göre kadınların %23’ü dijital şiddete maruz kaldığını beyan ederken, %17’si bu şid-

detin sosyal medya ortamında gerçekleştiğini ifade etmiştir. Bu araştırmadaki en çarpıcı detay ise dijital şiddete maruz kalan kadınların %41'inin, bu türden bir deneyimin gerçek hayatta fiziksel güvenliklerini de tehdit ettiği şeklindedir. Yine aynı araştırmaya göre, dijital şiddete uğramış kadınların %46'sı, bu tür şiddetin cinsiyetçi bir yaklaşıma sahip olduğunu dile getirmişler; bunun ayrıca bir çeşit kadın düşmanlığı anlamına geldiğini de ifade etmişlerdir. Araştırmaya katılan kadınların %58'i bu davranışın ırkçılık, cinsiyetçilik veya homofobik bir yaklaşımın sonucu olduğunu vurgulamıştır. Araştırmadaki bir başka çarpıcı detay ise dijital şiddete uğrayan kadınların %59'unun, kendilerine şiddet uygulayanlarla hiçbir şekilde tanışmıyor olduklarını dile getirmeleridir. Yani kendilerine şiddet uygulayan kişiler, tamamen yabancıları oldukları insanlardan oluşmaktadır (Sarışın, 2022: 259).

2.1. Dijital Şiddetin Kapsamı

Dijital şiddet çok geniş bir etki gücüne sahiptir. Yapılan özel sohbeti deşifre etmek, ekran resimlerini yayınlamak, özel yazışma, video veya fotoğrafları yayınlamak ya da yayınlamakla tehdit etmek, şantaj yapmak, birinin sosyal medya paylaşımlarına hakaret veya küfürlü yorumlar yazmak. Bunların tümü dijital şiddete örnek verilebilir. Bunların dışında biri adına sahte internet sitesi veya sosyal medya hesabı açmak, bu hesaptan kişinin saygınlığına zarar verebilecek, itibarını sarsacak türden siyasi, sosyal ya da cinsel içerikli yayınlar yapmak da tipik dijital şiddet örneklerindedir. Ayrıca bir kimsenin izinsiz telefon, tablet veya bilgisayarına girip incelemek, veri kopyalamak, klavye kontrol programları veya casus programlar yüklemek de dijital şiddet kapsamına girmektedir. Bir kimsenin aracına veya teknolojik aygıtlarına GPS yazılımları yükleyerek o kişiyi takibe almak, özel hayatın gizliliğini ihlal edecek türden adımlar atmak da bir çeşit dijital şiddettir. İnsanların zaaflarını kullanarak maddi manevi açıdan zarara uğratmak, dolandırmak, kandırmak, bu yolla menfaat temin etmek de dijital şiddet örnekleri arasında yer almaktadır (Şener 2009: 9).

Dünyanın her yanında yerel, ulusal ve küresel toplumsal cinsiyet sorunları üzerine çalışmalar yürütürken, dünyanın en büyük güvenlik ve anti virüs yazılım şirketlerinden biri olan Kaspersky'den de bu yönde bir açıklama gelmiştir. Kaspersky tarafından hazırlanan "The State of Stalkerware Raporu"na göre, 2022'de dünya çapında 29 bin 312 tekil kişinin takip yazılımlarından etkilendiğini ortaya koymuştur. UCL Toplumsal Cinsiyet ve Teknoloji Araştırma Grubu Başkanı Dr. Leonie Maria Tanczer ise "Takipçi yazılım kullanımının gözükenden çok daha büyük boyutlarda olduğunu tahmin edebiliriz" sözleriyle, dijital şiddetin geldiği noktaya ışık tutmuştur (The state of stalkerware in 2022).

2.2. Dijital Şiddetin Sebepleri

Her şiddet eyleminin olduğu gibi dijital şiddetin de bir takım spesifik sebepleri bulunmaktadır. İnsanlara keyfi olarak zarar verme patolojisinin yanında kıskançlık, öfke, nefret ve intikam duyguları gibi sebepler, şiddetin nedenleri arasında öne çıkar. Bu duyguların kontrolüne giren insan bir başka insana tehdit, şantaj, korkutma gibi yollarla özellikle psikolojik açıdan zarar vermeyi hedefler. Şantaj ve tehdit gibi bazı durumlarda maddi menfaat temin etme düşüncesi de söz konusu olabilir. Bunlar daha çok kişisel, cinsel anlamda dijital şiddete örnek verilebilecek türden olaylardır. Ticari anlamda sergilenen dijital şiddet ise doğrudan maddi menfaat temini gözetilerek yapılmaktadır.

Yapılan araştırmalar gösteriyor ki, kadınlara yönelik cinsiyetçi dijital şiddet çoğunlukla erkeklerden kaynaklanmaktadır ve bu anlamda kadınlar daha fazla mağdur olmaktadır (Toplumsal Bilgi ve İletişim Derneği, 2021: 31). Dijital şiddete başvuran bu kişiler genellikle eş, eski eş, sevgili veya partnerlerden oluşmaktadır. Bu tip insanlarda meydana gelen güven duymama, kıskançlık, yenilmişlik veya çaresizlik duygusu, onları dijital şiddete itmektedir. Örneğin eşi tarafından terk edilen bir erkek, içine düştüğü intikam alma duygusunun sonucu olarak dijital şiddete başvurmaktadır. İşinden atılan bir çalışanın intikam duygusuyla patronu adına hesap oluşturup o kişinin saygınlığına zarar verecek yayınlar yapması da dijital şiddet örnekleri arasında yer alabilir.

2.3. Dijital Şiddetten Korunmak

Öncelikle tüm kullanıcılar bireysel anlamda kendi güvenliği için gerekli tedbirleri almış olmalıdır. İlk adım olarak da sosyal medya hesaplarının kilitli olması gerekmektedir. Eğer hesap ticari değilse ve özel paylaşımlar yapılıyorsa, hesabın kilitli olması doğru bir davranış olacaktır. Böylece gönderilecek arkadaşlık istekleri kontrol edilip, yabancı insanların engellenmesi sağlanabilir. Önlem açısından sosyal medya hesapları güçlü şifrelerle korunmalı; telefon, tablet ve bilgisayarlar tahmin edilmesi zor karakterlerle koruma altına alınmış olmalıdır. Özellikle içinde harf, rakam ve noktalama işaretleri olan uzun şifreler tercih edilmelidir. Tabi sadece sosyal medya hesapları değil o hesap için tanımlanmış e-posta adresleri de güçlü şekilde şifrelenmeli ve şifreler belli aralıklarla yenilenmelidir. Ayrıca sosyal medya hesapları, cep telefonu numarasıyla da ilişkilendirilmeli ve çift kimlik doğrulaması aktif hâle getirilmelidir. Unutulmamalıdır ki, dijital şiddetin sonuçları çok acı vericidir ve kesinlikle şifrelemelerden başlayarak son derece titiz ve dikkatli olunmalıdır. Bütün bunlar sosyal medya hesaplarına, özel yazışmalara ve özel verilere ulaşmayı önlemeye yönelik adımlardır. Zira bir kullanıcının telefon veya bilgisayarında, bazen çok özel belge, fotoğraf ve videolar olabilmektedir (İzgi, 2020).

3. Kadına Yönelik Şiddet ve Çeşitleri

Şiddet denildiğinde akla öncelikle darp etmek, vurmak, katletmek gibi fiziki şiddet gelse de esasında fiziki şiddetin yanında psikolojik, ekonomik, cinsel ve dijital şiddet de şiddetin farklı türleri olarak öne çıkar (Mavili, 2020: 23). Bunların dışında daha başka şiddet türleri de bulunmaktadır.

Fiziki Şiddet: Bir kadına tokat atmak, iteklemek, tekme atmak, saçını çekmek veya zorla kesmek, delici, kesici veya kesici aletlerle yaralamak, kaynar su veya birtakım kimyasallarla yakmak, bedeninde sigara söndürmek, ellerini ayaklarını ezmek, sakatlamak, bedensel işkenceye tabi tutmak, sağlıklı olmayan şartlarda yaşamaya mecbur bırakmak gibi eylem ve davranışlar fiziki şiddettir (Mavili, 2020: 28).

Psikolojik Şiddet: Psikolojik veya duygusal şiddet olarak tanımlanabilecek şiddet türü, kişinin psikolojik ve duygusal açıdan zarar görmesine yol açacak eylem ve davranışlardır. Hakaret, tehdit ve şantaj bunların başında gelmektedir. Ayrıca bağırarak, lakap takmak, emir yağdırmak, sürekli eleştirmek, korkutmak, küfretmek, küçük düşürücü söz ve davranışlarda bulunmak, kişinin arkadaş veya ailesiyle görüşmesini engellemek, giyim kuşamına karışmak bu şiddet türüne örnek verilebilir (Akkaş ve Uyanık, 2016: 38).

Mobbing: Türkçe karşılığı “bezdiri” olan mobbing, iş hayatında erkeklerin de kadınların da uğradığı psikolojik baskıyı ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Mobbing esasen bir kimseyi baskı altına alıp psikolojik açıdan yıldırma, bıktırma demektir. Çalışana yapamadığı veya sevmediği işleri yaptırmak, diğer çalışanların yanında komik duruma düşürmek, aşağılamak, alay etmek, azarlamak, selam vermemek, konuşmamak, izin gibi kanuni haklarından mahrum bırakmak gibi davranışlar mobbinge örnek verilebilir. Dijital yollarla; e-posta, WhatsApp vb. anlık mesajlaşma uygulamaları yoluyla gönderilecek mesajlarla da mobbing uygulanabilmektedir.

İsrarlı Takip: Birini dijital platformlarda yoğun şekilde gözetlemek, izlemek, sürekli mesaj göndermek, GPS cihazlarıyla takip etmek, casus yazılımlarla özel yazışmalarını izlemeye almak, her türlü özel uygulamayla iletişim kurmaya çalışmak, karşılık alamamasına rağmen iletişim kurma çabasında ısrarcı olmak şeklinde tanımlanabilir. Ayrıca birinden ısrarla konum veya fotoğraf paylaşmasını istemek, görüntülü aramalarına yanıt vermesini veya görüntülü arama yapmasını talep etmek de ısrarlı takip anlamına gelmektedir (Şener ve diğerleri, 2019: 22). Son yıllarda sıklıkla duyulan şiddet türlerinden biri de flört şiddetidir. Tanım olarak kısaca “evlilik kurumu dışında kalan romantik ilişkilerde görülen, bir partnerin diğerine uyguladığı her türlü baskı” şeklinde tanımlanabilir (Türk ve diğerleri, 2020: 73).

Ekonomik Şiddet: Kişinin ekonomik açıdan zarar göreceği tüm eylem ve

davranışlara ekonomik şiddet denilmektedir. Harcamalarına müdahale etmek, kısıtlamak, sınırlamak, takip etmek, banka veya kredi kartlarına el koymak, para/harçlık vermemek, zorla çalıştırmak, çalışmasına engel olmak, aileyi ilgilendiren ekonomik adımları tek başına atmak ve kadının fikrini almamak, maddi gücü kullanarak birtakım işler yaptırmak, kararlar aldırarak gibi davranışlar ekonomik şiddetin en önemli örnekleridir (Mavili 2020: 28).

Cinsel Şiddet: Kendi eşi bile olsa bir kadını istemediği yerde istemediği zamanda veya istemediği biçimde cinsel ilişkiye zorlamak veya cinsel ilişki kurmak (tecavüz), cinsel organlara zarar vermek, fuhşa zorlamak, zorla evlendirmek, zorla evlilik birliğini sonlandırmak, çocuk doğurmaya ya da kürtaja zorlamak, zorla cinsel içerikli video seyrettirmek, iletişim yollarını kullanarak cinsel içerikli mesajlar ya da mektuplar göndermek cinsel şiddete örnek verilebilir (Atman, 2003: 335).

Dijital Şiddet: Henüz çok yeni bir şiddet türü olan dijital şiddet, literatürde farklı isimlerle adlandırılmıştır. Dijital şiddet dışında siber saldırı, çevrim içi şiddet, sanal şiddet, siber zorbalık gibi (Şener ve diğerleri, 2019: 6) birçok alt başlığı olan bu türün ismi her ne olursa olsun içeriği ve niteliği değişmemektedir. Dijital şiddet için kısaca, bilgi ve iletişim araçlarının kullanılmasıyla başka insanlara başta psikolojik ve duygusal olmak üzere birçok açıdan zarar verme davranışdır, denilebilir (Şener ve diğerleri 2019: 8).

Kadınların en fazla maruz kaldığı şiddet türü psikolojik olanıdır. Sonrasında ise fiziksel şiddet öne çıkmıştır. Yeni bir tür şiddet olan dijital şiddet de son günlerde dikkat çekici oranlara varmıştır.

Şimdi çalışma hayatında kadına, kadının hangi zorluklarla ve hangi pozisyonlarda çalıştığına, bireysel performansına, kadının kariyer gelişimine ve iş dünyasında kadın olmanın ne anlama geldiğine bakılacaktır.

4. Kariyer Gelişimi

İşletmelerin hedef ve amaçlarına ulaşmalarında ve başarılı olmalarındaki en önemli faktör, beşeri bir sermaye olan insandır. İnsan yani çalışan, ne kadar donanımlı, nitelikli ve beceri sahibi olursa, işletmeler de hedef ve amaçlarına ulaşmada o derece başarılı olurlar. Bir işletme kendi sahasındaki tüm teknolojik yeniliklere ve üretim araçlarına ne kadar çok sahip olursa olsun, eğer onları harekete geçirecek, işletecek ve hedefler doğrultusunda çalıştıracak personel bulunmuyorsa, işletmenin başarılı olabilme ihtimalinden söz edilemez. Kalifiye, yani bir işi yapabilme ustalığını kazanmış nitelikli personel olmadığı sürece hedefe ulaşmak mümkün değildir. Burada beşerî sermayeyi besleyecek ve istenen gelişmeyi sağlayacak olan en önemli faktör bizzat kurumların kendileridir. Personelin gelişmesi için gerekli eğitimler, iş ve zaman planlaması, mo-

tivasyon araçları ve çalışma alanı gibi imkanları hazırlamak kurumların (işletmelerin, örgütlerin) sorumluluğundadır. Bütün bu imkânlar ortaya “kariyer” kavramını çıkarmaktadır. Kariyer kısaca bir personelin çalışma hayatı boyunca bir işte edindiği bilgi, birikim, mesleki tecrübe, bilgiyi aktarma becerisi, sürekli gelişmesi ve ilerlemesi şeklinde tanımlanabilir (Vergiliel, 2003: 170). Bu açıdan bakılacak olursa kariyer, kariyer planlaması ve kariyer gelişimi, meslek sahibi olan bir çalışan için önemli bir kazanım olduğu gibi, kurum açısından da maksimum verim elde etme ve hedeflere ulaşma yolunda hayati bir öneme sahiptir.

4.1. Kariyer Gelişimini Etkileyen Faktörler

Kariyer gelişimi, çalışanın hem kendi faydasına hem de kurum yararına sergilemesi gereken süreçle bağlı performansı niteler. Çalışanın ortaya koyacağı performans, onun ve kurumun gelişimi açısından son derece önemlidir. Gelişim tek taraflı bir davranışı ifade etmez; aynı zamanda kurumun etkin desteğine de ihtiyaç duyulacağından, kurumsal boyutu da kapsar. Hangi düzeyde olursa olsun bir çalışanın (yöneticiler de bu kapsama dâhil edilebilir) ortaya koyacağı gelişim her iki taraf açısından da hedeflere ulaşmak adına önemli bir kazanım olacaktır. Burada kariyer gelişiminin dış etkenler nedeniyle aksayabileceği, gecikebileceği veya gerçekleşmeyebileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu da kariyer gelişimini olumsuz anlamda etkileyen faktörler olarak öne çıkar.

Kariyer gelişimini etkileyen (daha çok olumsuz yönde) birçok faktör bulunmaktadır. İş tatmini ve örgütsel bağlılıklar gibi başlıklar altında incelenebilecek faktörler, kariyer gelişiminin önündeki en büyük engellerdir. Bunların başında elverişe engel fiziksel ve ruhsal durumlar, öz güven eşikliği, karar vermede yetersiz kalma, düşük ve yetersiz performans, eksik uzmanlık ve eğitim düzeyi, kurum kültürü ve kurumsal politikalardan kaynaklanan noksanlıklar, teknolojik gelişmeler, kariyer fırsatlarına ulaşamama, motivasyon kaybı, cam tavan, mobbing, ay ışığı sorunu, kraliçe arı sendromu, kabiliyet ve becerinin kaybedilmesi, iş aklının feshi, dil, kültür ve iletişim sorunları (uluslararası kurumlarda), psikolojik şiddet, cinsiyet ayrımcılığı, toplumsal kalıp, roller ve yargılar, iş aile çatışması ve cinsel taciz gibi sebepler kariyer gelişiminin önündeki en büyük engellerdir (Özkanan vd. 2022). Olumsuz seyreden gelişimin tersine dönmesi ve kariyer gelişiminin olumlu yönde etkilenmesi için, bu sıralanan faktörlerin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bunun için bir dizi eğitimler, sosyopsikolojik destekler, kurumsal yapının dönüşmesi ve yönetim kadrosunun bilinçlendirilmesi öncelikli tedbirler olarak değerlendirilebilir.

4.2. Kadın Çalışanlarda Kariyer Gelişimi

Kadınlar, geçmiş yıllara oranla iş dünyasında çok daha fazla varlık göstermeler ve birçok etkin konumda olsalar da başta cam tavan ve mobbing olmak üzere, uğradıkları birçok cinsiyetçi bakış açısı ve psikolojik şiddet nedeniyle kariyer gelişimini istedikleri ölçüde gerçekleştirememektedirler. Özellikle sosyal değerler ve beklentiler kadınların kariyer gelişimine dair engellerin başında gelmektedir (Dikili, 2012). Kadının evde anne ve eş rolü, iş hayatına çalışan olması onlar üzerinde önemli bir baskı unsuru iken bir de kariyer gelişimi noktasında türlü engellerle mücadele etmek zorunda kalmaları elbette erkek egemen bir yapının bir sonucudur. Literatür taramasında birçok örnekle de açıklandığı gibi, kadınlar hangi eğitim düzeyine ve çalışan pozisyonuna sahip olurlarsa olsunlar, bir şekilde çeşitli engellerle ve eril bakış açısıyla mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar. Elbette tüm işletmeleri genel bir çerçevede değerlendirmek doğru olmayacaktır ancak yapılan araştırmalar çoğunlukla cinsiyetçi bakış açısı nedeniyle kadınların kariyer gelişiminin, erkeklere oranla daha çok geçtiği yönündedir. Çalışan kadınların aile yapısına zarar vereceği şeklindeki endişe ve kaygılar da kadının kariyer gelişiminin önündeki engellerden biridir. Toplumsal roller burada da açık bir şekilde kendisini hissettirmektedir. Toplum bu anlamda kadının çalışma hayatına dâhil olmasını kaygıyla karşılamış, bu kaygı, kadınların sahip oldukları potansiyelin ortaya çıkmasına ve bütünüyle toplum yararına kullanılmasına engel olmuştur (Aycan, 2001). Dolayısıyla benzer sebeplerle kadınlar iş hayatına yeteri düzeyde katılmamaktadırlar. TÜİK'in resmi haber kaynağına göre, işgücü araştırması sonuçları 2021 yılında 15 ve daha yukarı yaştaki istihdam edilenlerin oranı %45,2'tir. Bu oran kadınlarda %28,0, erkeklerde ise %62,8'dir (<https://data.tuik.gov.tr> Erişim Tarihi: 10.12.2023).

Yine TÜİK'in resmi veri tabanına göre kadınların eğitim ve iş dünyasındaki varlık düzeyleri şu şekildedir: En az bir eğitim düzeyini tamamlayan 25 ve daha yukarı yaştaki kadınların oranı %87,3; yükseköğretim mezunu olan 25 ve daha yukarı yaştaki kadınların oranı %20,9; yükseköğretim mezunu kadınların iş gücüne katılım oranı %67,6; kadın büyükelçi oranı %27,2; kadın milletvekili oranı %17,3; yükseköğretimde görevli profesörler içinde kadın profesör oranı %33,2; yönetici pozisyonundaki kadın oranı %20,7; 15 ve daha yukarı yaştaki iş gücüne katılma oranının %51,4; bu oran kadınlarda %32,8, erkeklerde ise %70,3'tür.

Bütün bu oranlardan da anlaşılacağı gibi, ülkemizdeki kadınların kariyer gelişimleri önceki yıllara oranla gelişme kaydetmişse de bugün hala erkeklerle göre oldukça düşüktür. Bu da özel sektör ve devlet iş birliği ile cinsiyet eşitliğine yönelik eğitimlerin yoğun bir biçimde işlenmesi ve kadınlara daha fazla pozitif ayrımcılıkla daha iyi bir noktaya taşınabilir.

5. Literatür Taraması

Literatüre bakıldığında kadına yönelik ev içi şiddet, çalışan kadına iş yerinde şiddet ve dijital şiddet konularında birçok araştırmacının çalışmaları olduğu görülecektir. Bu çalışmalar, konunun anlaşılması bakımından son derece önemlidir. Örneğin Lantrip ve arkadaşları (2015) yaptıkları çalışmada, partner şiddetinin çalışan kadınların kariyer gelişim süreci üzerindeki etkisini araştırmayı amaçlamıştır. Burada nitel bir araştırma tasarımı kullanılmış ve katılımcı görüşmeleri, personel görüşmeleri ve yazılı kariyer günlüğü belgeleri aracılığıyla veri toplanmıştır. Çalışma, partner şiddetinin kadınların kariyer gelişim süreci üzerinde önemli bir etkisi olduğunu ortaya koymuş ve işverenlere partner şiddetini ele almak ve mağdurları desteklemek için işyeri programları ve politikaları geliştirmelerini tavsiye etmiştir. Çalışma, partner şiddeti ve kariyer gelişimi konusundaki literatüre katkıda bulunmakta ve işverenlere iş yerinde partner şiddeti mağdurlarını desteklemeleri için pratik öneriler sunmaktadır.

Swanberg ve Logan (2005), aile içi şiddetin kadınların istihdamı üzerindeki etkisini ve mağduriyetlerini işverenlere ve iş arkadaşlarına açıklarken karşılaştıkları zorlukları araştırmışlardır. Çalışmada, öz bildirim ve nitel görüşmeleri içeren karma yöntemli bir veri toplama prosedürü kullanılmıştır. Bulgular, aile içi şiddetin kadınların iş performansını önemli ölçüde etkilediğini ve işverenlerin çalışanların aile içi şiddeti ifşa etmelerine verdikleri tepkilerin mağdurları desteklemede çok önemli olduğunu ortaya koymuştur. Çalışma, aile içi şiddet mağdurlarının karşılaştığı sorunları anlamaya yönelik daha fazla araştırma tasarımları için uygulayıcılara ve araştırmacılara bir çerçeve sunmaktadır. Verileri analiz etmek ve nitel görüşmelerden ortaya çıkan temaları belirlemek için temellendirilmiş teori yaklaşımı kullanılmıştır. Çalışmanın pratik sonuçları arasında, işverenlerin destekleyici bir iş yeri ortamı ve aile içi şiddet mağdurlarına yardımcı olacak kaynaklar sağlama ihtiyacı yer almaktadır.

Logan ve diğerleri (2007), partner takibinin kadınların istihdamı üzerindeki etkisini ele almışlardır. Çalışma metodolojisi, nicel ve nitel verilerin toplanması ve analiz edilmesiyle karma bir yöntem yaklaşımıdır. Bulgular, kadınların şiddet ve takip nedeniyle konsantre olamamaları veya günlük iş görevlerini yerine getirememeleri nedeniyle işte performans sorunları yaşadıklarını göstermektedir. Bu çalışmanın teorik ve pratik sonuçları, partner takibinin kadınların iş performansını etkileyebileceğini ve işyeri koşullarının bu kadınlar için daha güvenli hâle getirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Kadına yönelik şiddetin ve dijital şiddetin, kadınların iş performansına etkisi hakkında yapılan çalışmalar, bu tür şiddetin olumsuz sonuçlara yol açabileceğini göstermektedir. Dijital şiddet, çevrim içi platformlarda kadınlara karşı yapılan taciz, tehdit, aşağılama gibi davranışları kapsar. Bu tür şiddet, kadın-

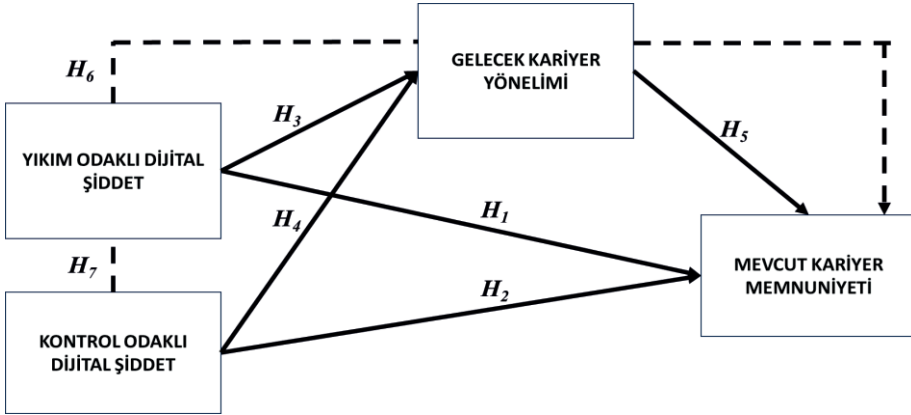
ların psikolojik sağlıklarını olumsuz etkilemekte, stres seviyelerini artırmakta ve iş memnuniyetini düşürmektedir (Adams ve Rauhaus, 2016).

Sonuç olarak, kadına yönelik şiddetin çeşidi olan dijital şiddetin kadınların kariyer gelişimine etkisi konusunda daha fazla araştırma yapılması gerektiği söylenebilir. Bu tür araştırmalar hem toplumun hem de iş yerlerinin bu konuda daha bilinçli hâle gelmesine yardımcı olacaktır.

6. Kavramsal Çerçeve

Konunun tam olarak anlaşılması bakımından, çalışmada sıklıkla kullanılan kavramların ve bu kavramlar altında ele alınan verilerin incelenmesi gerekmektedir. Konu dâhilinde literatürde geçen kavramların karşılıkları, kavramlar arasındaki ilişkiler ve veriler son derece önemlidir. Bu bölümdeki temel amaç, çalışmanın kapsamında ortaya konulan düşüncelerin ve bu düşüncelerin kendi aralarındaki ilişkilerin tespit edilmesidir.

Yazındaki çalışmalar neticesinde, karşılaşılan dijital şiddet ile kariyer memnuniyeti arasındaki ilişkinin yeterince araştırılmadığı görülmüştür. Söz konusu bu eksikliği gidermek amacıyla “Kadın çalışanların maruz kaldıkları dijital şiddet, mevcut ve gelecek odaklı kariyer yönelimlerini nasıl etkiler?” temel sorusundan hareketle aşağıdaki kavramsal model oluşturulmuş ve ilgili hipotezler geliştirilmiştir.



Şekil 1. Kavramsal Araştırma Modeli

H₁: Yıkım odaklı dijital şiddet algısı, kadın çalışanların mevcut kariyer memnuniyetlerini anlamlı ve negatif yönde etkiler.

H₂: Kontrol odaklı dijital şiddet algısı, kadın çalışanların mevcut kariyer memnuniyetlerini anlamlı ve negatif yönde etkiler.

H₂: *Yıkım odaklı dijital şiddet algısı, kadın çalışanların gelecek kariyer yönelimlerini anlamlı ve negatif yönde etkiler.*

H₄: *Kontrol odaklı dijital şiddet algısı, kadın çalışanların gelecek kariyer yönelimlerini anlamlı ve negatif yönde etkiler.*

H₅: *Gelecek kariyer yönelimi algısı, kadın çalışanların mevcut kariyer memnuniyetlerini anlamlı ve pozitif yönde etkiler.*

H₆: *Gelecek kariyer yönelimi, kadın çalışanların maruz kaldıkları yıkım odaklı dijital şiddet algılarının mevcut kariyer memnuniyetleri üzerindeki etkisinde aracılık rolüne sahiptir.*

H₇: *Gelecek kariyer yönelimi, kadın çalışanların maruz kaldıkları kontrol odaklı dijital şiddet algılarının mevcut kariyer memnuniyetleri üzerindeki etkisinde aracılık rolüne sahiptir.*

6.1. Araştırmanın Metodolojisi

Bu araştırmada kadın çalışanların maruz kaldıkları dijital şiddetin hem mevcut kariyerleri hem de gelecek kariyer yönelimleri üzerindeki etkisi tüm yönleri ile ortaya çıkarılması amaçlanmıştır ve bu amaç doğrultusunda birincil kaynaktan veri toplama metodu olarak anket yöntemi kullanılmıştır. Anket formu; başta katılımcılara dair demografik ve tanımlayıcı veriler ile dijital şiddet ve mevcut kariyer memnuniyeti ile gelecek kariyer yönelimi alt boyutlarından oluşan kariyer gelişimi ölçeklerinden oluşmaktadır. Kurgulanan kavramsal modelin operasyonel hâle getirilebilmesi için anket formları SPSS 25.0 paket programına girilmiş ve kayıp ve hatalı veri kontrol edilerek sürekli verilerin normallik varsayımları sınanmıştır. Daha sonra ölçeklerin yapı ve uyum geçerlikleri için sırasıyla açımlayıcı faktör analizi, güvenirlik analizi ve AMOS 22.0 paket programıyla doğrulayıcı faktör analizleri yapılmıştır. Son olarak hipotezlerin testleri gerçekleştirilmiş ve yapısal eşitlik modeli oluşturularak aracılık analizleri yapılmıştır.

6.2. Araştırmanın Evren ve Örneklemi

Araştırmanın evreni İstanbul ilinde kamuda ve özel sektörde çalışan kadınlardan oluşmaktadır. Tuzla Belediyesi başta olmak üzere örneklem için genel olarak ilçe belediye kurumlarında çalışan 630 kadın seçilmiş ve anket formu web ortamında hazırlanarak Google forum üzerinden e-posta olarak iletilmiştir. Veri toplama işlemi yaklaşık 2 ay sürmüştür ve toplamda 310 geri dönüş alınmıştır. Yapılan incelemeler neticesinde 19 anket formunun hatalı doldurulduğu kanaatine varılarak veri setinden çıkarılmış ve neticede analizler 291 anket formu üzerinden yapılmıştır.

6.3. Kullanılan Ölçekler

Araştırmada ele alınan değişkenler arasındaki hipotezleri ölçmek için literatürde geliştirilmiş ölçekler tercih edilmiş ve bu doğrultuda Verma (2018) tarafından geliştirilen “Kadın Çalışanların Kariyer Gelişimi” ile Cepero, Saldarriaga, García (2018) tarafından geliştirilen “Dijital Yakın Partner Şiddeti” ölçekleri Türkçeye uyarlanmıştır. 10 maddeden oluşan kadın çalışanların kariyer gelişimi ölçeğinin 5 maddesi mevcut kariyer memnuniyeti, diğer 5 maddesi ise gelecek kariyer yönelimi algılarını ölçmek üzere tasarlanmıştır. Ölçeğin değerlendirilmesi “1-asla, 2-nadiren, 3-bazen, 4-çoğu zaman, 5-her zaman” şeklinde beş noktalı Likert’e uyarlanmıştır.

12 maddelik dijital şiddet ölçeği, yıkım odaklı ve kontrol odaklı iki alt boyuttan oluşmaktadır. Ölçek 5’li Likert ve “kesinlikle katılmıyorum” ile “kesinlikle katılıyorum” arasında değişen ölçek kutuplarında kullanılmıştır. Ayrıca, katılımcıların demografik özelliklerini tespit etmek üzere anketin girişine 11 soru eklenmiştir.

6.4. Katılımcıların Demografik ve Tanımlayıcı Özellikleri

Çalışan kadınların demografik verilerine ait frekanslar aşağıdaki Tablo 1’de sunulmuştur. Katılımcıların ağırlıklı olarak hâlihazırda çalışan kadınlardan oluştuğu ve üçte ikilik kısmının evli olduğu görülmektedir. Yine yaklaşık %70’inin yaş aralığı 25-44 yaş aralığında ve eğitim seviyeleri de %64 oranında lisans ve lisansüstü düzeyinde çıkmıştır. Kadınların ağırlı olarak kamu çalışanlarından oluşmakta olup, katılımcıların yaklaşık %57’si iş yaşamında şiddete uğradığını; %66’sı da özel hayatında şiddete uğradığını belirtmişlerdir. Son olarak katılımcıların yaklaşık %68’i yasal haklarının bilincinde görülmektedir.

Tablo 1. Katılımcıların Tanımlayıcı Özellikleri

<i>Değişken</i>	<i>n</i>	<i>%</i>	<i>Değişken</i>	<i>n</i>	<i>%</i>		
<i>Mevcut Çalışma Durumu</i>	<i>Evet</i>	262	90,0	<i>Medeni Durum</i>	<i>Bekar</i>	70	21,1
	<i>Hayır</i>	29	10,0		<i>Evli</i>	221	75,9
	<i>Toplam</i>	291	100,0		<i>Toplam</i>	291	100,0
<i>Yaş</i>	18-24	32	11,0	<i>Eğitim Düzeyi</i>	<i>İlköğretim</i>	15	5,2
	25-34	115	39,5		<i>Lise</i>	57	19,6
	35-44	85	29,2		<i>Önlisans</i>	32	11,0
	45-54	54	18,6		<i>Lisans</i>	113	38,8
	>55 yıl	5	1,7		<i>Yüksek Lisans</i>	52	17,9
	<i>Toplam</i>	291	100,0		<i>Doktora</i>	22	7,6
			<i>Toplam</i>	291	100,0		

<i>İş Hayatında Şiddete Uğrama</i>	<i>Evet</i>	165	56,7	<i>Özel Hayatında Şiddete Uğrama</i>	<i>Evet</i>	193	66,3
	<i>Hayır</i>	126	43,3		<i>Hayır</i>	98	33,7
	Toplam	291	100,0		Toplam	291	100,0
<i>Kamu Özel</i>	<i>Özel</i>	116	41,3	<i>Yasal Hak Bilineçliliği</i>	<i>Evet</i>	199	68,4
	<i>Kamu</i>	165	58,7		<i>Hayır</i>	92	31,6
	Toplam	291	100,0		Toplam	291	100,0

6.5. Geçerlilik ve Güvenilirlik Analizleri

Ölçeklerin yapı geçerliliğini test etmek amacıyla SPSS 25.0 paket programı yardımıyla temel bileşenler analizi ile dik döndürme yöntemi kullanılarak açımlayıcı faktör analizi ve peşi sıra güvenilirlik analizi gerçekleştirilmiş, elde edilen sonuçlar aşağıdaki Tablo 2'de sunulmuştur. Dijital şiddet ölçeğinin kontrol odaklı şiddet alt boyutundaki maddelerinden birisi (6. maddenin faktör yükü 0,405 olduğundan) ölçekten çıkartılmıştır. Ölçeklerin minimum Kaiser-Meyer-Olkin (KMO) örneklem yeterliliği ölçüt değeri 0,924 olarak bulunmuş olup referans değer olan 0,70 değerinin üzerindedir (Büyüköztürk, 2002, s. 470). Benzer şekilde Ortalama Açıklanan Varyans (Average Variance Extracted) veya kısaca AVE değerleri de 0,50'nin üzerindedir. Ayrıca, Cronbach alfa değerleri de referans değer olan 0,70'in üzerindedir.

<i>Değişken</i>	<i>KMO</i>	<i>Faktör</i>	<i>Madde</i>	<i>Özdeğer</i>	<i>Açıklanan Varyans</i>	<i>a</i>
<i>Dijital Şiddet</i>	0,924	<i>Yıkım Odaklı</i>	7	7,770	47,205	0,958
		<i>Kontrol Odaklı</i>	4	1,199	34,336	0,920
<i>Kariyer Yönetimi</i>	0,929	<i>Mevcut Kariyer Memnuniyeti</i>	5	6,558	40,240	0,900
		<i>Gelecek Kariyer Yönetimi</i>	5	1,871	34,057	0,907

Tablo 2. Değişkenlerin Geçerlilik ve Güvenirlik Analizi Sonuçları

Tanımlayıcı istatistikler ile korelasyon katsayılarının yer aldığı çizelge Tablo 3'te sunulmuştur. Ölçekleri oluşturan alt boyutlar üzerinden tanımladığımız değişkenlerin ortalamaları 1,42 ile 3,35 arasında yer almaktadır ve ayrıca standart sapmalarının 0,75 ile 0,93 arasında olduğu görülmektedir. Normallik varsayımının karşılanması açısından her bir değişken için çarpıklık ve basıklık değerlerinin ± 1 değerleri arasında olduğu görülmüş ve histogram grafiği ile serpilme diyagramları gözlemlenmiş, son olarak da Kolmogorov-Smirnov testi ile de dağılımlarının normalliği ispatlanmıştır. Tablo 3'te sunulan korelasyon analizine göre bağımsız ve bağımlı değişkenlerin boyutları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki ($p < 0,001$) olduğu görülmektedir.

Tablo 3. Tanımlayıcı İstatistikler ve Korelasyon Katsayıları

<i>N</i>	<i>Faktör</i>	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>Ort.</i>	<i>Std. Sap.</i>
1	<i>Yıkım Odaklı Dijital Şiddet</i>	1						1,42	0,75
2	<i>Kontrol Odaklı Dijital Şiddet</i>	0,726*	1					1,70	0,93
3	<i>Toplam Dijital Şiddet</i>	0,952*	0,902*	1				1,52	0,76
4	<i>Gelecek Kariyer Yönelimi</i>	-	-	-	1			3,35	0,91
5	<i>Mevcut Kariyer Memnuniyeti</i>	-	-	-	0,808*	1		3,32	0,90
6	<i>Toplam Kariyer</i>	-	-	-	0,951*	0,950*	1	3,33	0,86

* $p < 0,001$

6.6. Hipotez Testleri

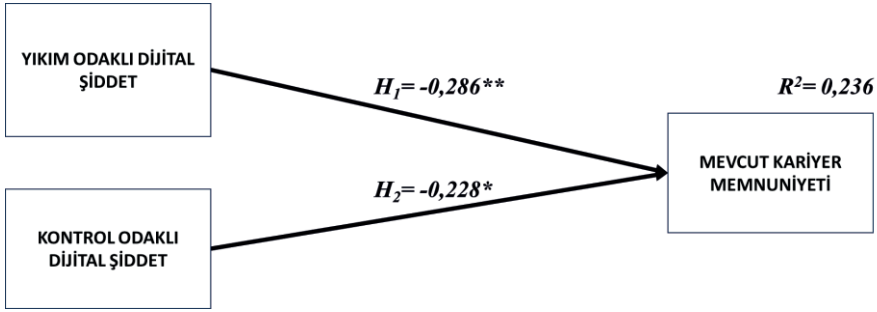
Hipotezleri test etmek için doğrulayıcı faktör analizi (DFA) gerçekleştirilmiş ve aşağıdaki Tablo 4'te sunulmuştur. Değişkenlerin uyum iyiliği değerleri mükemmel uyuma oldukça yakındır ve genel olarak kabul edilebilir uyumu sağlamaktadır (Tabachnick ve Fidell, 2007 s. 285).

Tablo 4. Ölçeklerin Uyum İyiliği Değerleri

<i>Ölçek</i>	<i>X²</i>	<i>X²/df</i>	<i>GFI</i>	<i>AGFI</i>	<i>NFI</i>	<i>CFI</i>	<i>RMSEA</i>	<i>RMR</i>
<i>Dijital Şiddet</i>	130,764	3,846	0,926	0,857	0,964	0,973	0,099	0,031
<i>Kariyer Yönelimi</i>	84,512	3,018	0,946	0,894	0,963	0,975	0,083	0,034
<i>Kabul Edilebilir Uyum</i>		≤ 5	≥ 0,85	≥ 0,85	≥ 0,90	≥ 0,95	≤ 0,08	≤ 0,08
<i>Mükemmel Uyum</i>		≤ 3	≥ 0,90	≥ 0,90	≥ 0,95	≥ 0,97	≤ 0,05	≤ 0,05

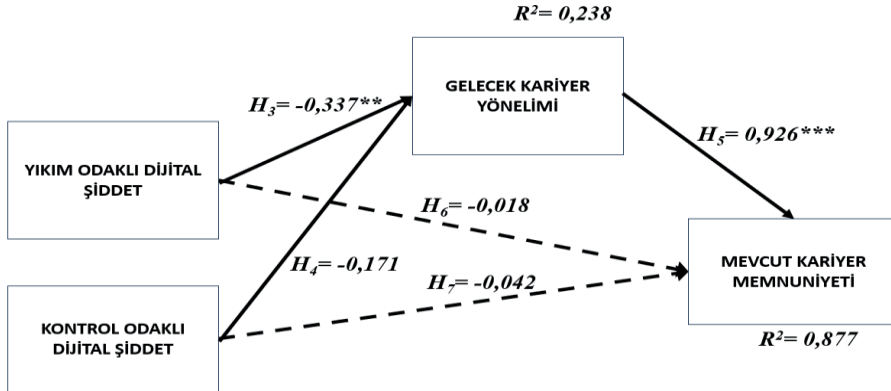
Referans Değerler: Meydan ve Şeşen, (2015).

Şekil 2'den görüldüğü üzere, hipotezleri test etmek için yapılan doğrulayıcı faktör analizi yardımıyla bağımsız ve bağımlı değişkenlerin olduğu ilk adım modeline ilişkin değerler hipotetik kurgunun istatistiksel olarak anlamlı olduğuna işaret etmektedir. Dijital şiddeti oluşturan yıkım ($\beta = -0.286, p < 0.001$) ve kontrol odaklı ($\beta = -0.228, p < 0.05$) dijital şiddet alt boyutlarının ikisinin de mevcut kariyer memnuniyetini anlamlı ve negatif etkilediğini göstermektedir.



Şekil 2. Hipotez Testi Sonuçları (Model I)

Gelecek kariyer yönelimi aracı değişkenini de modele dâhil ederek Model II için yol diyagramı oluşturulmuş ve aşağıdaki Şekil 3'te sunulmuştur. Sonuçlar, yıkım odaklı dijital şiddetin gelecek kariyer yönelimini anlamlı ve negatif etkilediği ($\beta = -0,337, p < 0.001$), ancak kontrol odaklı dijital şiddetin gelecek kariyer yönelimi üzerindeki etkisinin negatif olduğunu fakat bu etkinin istatistiksel olarak anlamlı olmadığını göstermektedir. Böylece H_3 hipotezi desteklenmiş ancak H_4 hipotezi desteklenmemiştir. Diğer taraftan, gelecek kariyer yöneliminin mevcut kariyer memnuniyetini anlamlı ve pozitif etkilediği de ispatlanmıştır ($\beta = 0,926, p < 0.001$). Bu sonuç H_5 hipotezinin kabul edildiğini göstermektedir. Son olarak hem yıkım odaklı hem de kontrol odaklı dijital şiddet ile mevcut kariyer memnuniyeti arasındaki ilişkide gelecek kariyer yöneliminin aracı rolüne ilişkin aracılık testi yapılmıştır. Test sonuçları gelecek kariyer yöneliminin tam aracı role sahip olduğunu göstermektedir. Netice itibarıyla, H_6 ve H_7 hipotezleri de desteklenmiştir.



Şekil 3. Hipotez Testi Sonuçları (Model II)

Tablo 5. Aracılık Testi Sonuçları

Tahmin Değişkenleri	Gelecek Kariyer Yönelimi (Aracı Değişken)				Mevcut Kariyer Memnuniyeti (Bağımlı Değişken)				
	H	β	Std. Hata	p	H	β	Std. Hata	p	
Birinci Adım Regresyon Modeli	(Yıkım Odaklı Dijital Şiddet)	-	-	-	H ₁	-0,286	0,118	0,004	
	(Kontrol Odaklı Dijital Şiddet)	-	-	-	H ₂	-0,228	0,083	0,023	
	Model Özeti	R ² = 0,236							
İkinci Adım Regresyon Modeli	(Yıkım Odaklı Dijital Şiddet)	H ₃	-0,337	0,170	0,003	H ₆	-0,018	0,096	0,778
	(Kontrol Odaklı Dijital Şiddet)	H ₄	-0,171	0,120	0,143	H ₇	-0,042	0,068	0,519
	Gelecek Kariyer Yönelimi					H ₅	0,926	0,061	0,000
Model Özeti	R ² = 0,238				R ² = 0,877				

5. Bulgular ve Tartışma

Sosyal hayatın her alanında ve iş dünyasında kadınlara, özelde de çalışan kadınlara şiddetin en az bir çeşidi sıklıkla uygulanmaktadır. Kamu ve özel alan fark etmeksizin kadınların baş başa kaldıkları şiddet türlerinden biri de, yeni bir tür şiddet olan dijital şiddettir. İletişim ve bilgi teknolojilerinin hızla gelişmesi, evlere ve ceplere kadar girebilmesi, insanların iletişim teknolojileri arasındaki engelleri kaldırmıştır. Artık iletişim teknolojileri, sosyal ağlar, sosyal medya ve sohbet uygulamaları çok kolay ulaşılabilir hâle gelmiştir. Bu da insanların başka insanlara ulaşmalarını basite indirgemmiştir. Bu durum, bilgiye ve bilime ulaşmayı çok daha konforlu hâle getirirken, ne yazık ki art niyetli insanların elinde başka insanları birçok açıdan tehdit eden ciddi bir silaha dönüşmüştür. Özellikle kadınlara uygulanan dijital şiddet, onların özel hayatlarını ve yaşamlarını doğrudan tehdit eder hâle gelmiştir. Dijital kaynaklarla sözlü, yazılı ve görsel açıdan tehdit altında olan kadınlar birçok açıdan zarar gördükleri gibi, çalışma hayatında da bunun etkisinden kurtulamamaktadırlar. Bu nedenle iş performansı düşen ve iş hayatında başarısız olan kadınlar bu durumu, onları işlerini kaybetme noktasına kadar getirmektedir. Bu durumda

yapılması gereken, öncelikle kadınların teknolojik aygıtları kullanırken bilinçli ve dikkatli olmaları, sonrasında yasal ve hukuki haklarını bilmeleridir.

6. Sonuç ve Öneriler

Kadına yönelik şiddetle mücadele ile kadının ve ailenin korunmasına yönelik çalışmalar, Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, Adalet Bakanlığı ve İçişleri Bakanlığı başta olmak üzere daha birçok kurum ve kuruluşun ortak projeleriyle kararlılıkla sürdürülmektedir. Söz konusu bakanlıklar, imzalanan protokollerle hem kendi aralarında hem de diğer paydaşlarla ortak hareket etmektedirler.

Herhangi bir şiddete maruz kalındığında öncelikle ülkemizde yürürlükte olan 6284 sayılı Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun'un hatırlanması gerekmektedir. Bu kanun, şiddete maruz kalan veya maruz kalma riski bulunan herkesin korunması amacıyla hazırlanmıştır. Bu durumdaki her kadın ilgili kurumlara başvurarak yardım talep edebilir. Hatta yaşanan şiddeti bilen veya tanık olan vatandaşlar da başvuruda bulunabilirler. Şikâyet ve ihbar için valilik ve kaymakamlıklar başta olmak üzere polis merkezleri, jandarma karakolları ile Cumhuriyet Başsavcılıkları, Aile Mahkemeleri, Adli Destek ve Mağdur Hizmetleri Müdürlüğü gibi adli makamlara başvurulabilir. Ayrıca Aile ve Sosyal Hizmetler İl Müdürlükleri, Şiddet Önleme ve İzleme Merkezleri (ŞÖNİM), Sosyal Hizmet Merkezleri ve Sağlık Kuruluşları da her türlü ihbara doğrudan cevap verecek bilince ve donanımına sahiptirler.

Şiddetin anlık olarak yaşanması durumunda ALO 183 Sosyal Destek Hattı, 112 Acil Çağrı Merkezi ve 112 Polis - Jandarma Yardım Hatları ile 444 43 06 Gelincik Hattı aranabilir. Öte yandan cep telefonları için geliştirilmiş olan Kadın Destek Sistemi (KADES) uygulaması da tek dokunuşla çalıştırılıp acil yardım talep edilebilir.

Şiddetle ve dijital şiddetle mücadele etmenin farklı yolları da vardır. Burada bireyin de devletin de üstüne düşen sorumluluklar olduğu bilinmelidir. Bireyin üstüne düşen sorumluluklar dijital yollar; devletin üstüne düşen sorumluluklar ise hukuki yollar şeklinde kategorize edilebilir.

Bireysel Dijital Yollar: Dijital şiddetten korunmanın en önemli yolu kişisel güvenlik önlemlerinin alınmasıdır. Güçlü güvenlik ve anti virüs programları, etkili şifre belirlemeler, bunların periyodik olarak güncellenmesi, elektronik aygıtların yabancı kimselerce kullanılmasına izin vermemek, güvenli olmayan ortamlarda herkese açık ağ ve internet bağlantılarını kullanmamak ve elektronik gelişmeleri takip edip bilgi sahibi olmak bu anlamda son derece önemlidir.

Hukuki Yollar: Devlet, hem kendisini hem de vatandaşlarını sanal zorbalık ve dijital şiddetten korumak için üstüne düşen tüm sorumlulukları yerine ge-

tirmektedir. Bunların başında vatandaşlarına güvenli ve sağlıklı internet erişimi sunmak ve onları art niyetli kişilerin dijital saldırılarından korumaktır. Ayrıca art niyetli kimselerin yakalanması ve adalete teslim edilmesi; sonrasında adalet mekanizmasının suçlulara gerekli cezayı vermesi de devletin sorumluluğu altındadır. TCK ve ilgili tüm yasal düzenlemeler bu yönde hayata geçirilmiş ve etkin şekilde sosyal hayata uyarlanmıştır.

İfşa ve Me Too: Birkaç yıl önce X platformunda başlatılan “İfşa ve Me Too” temelde şiddete veya tacize uğrayan insanların (özellikle kadınların) kendilerini mağdur eden art niyetli kimseleri toplum önünde açıkça deşifre etmeyi ve dolayısıyla caydırıcılık sağlamayı hedeflemiştir. Bugün birçok kadın, kendilerini taciz eden kimseleri bu yolla deşifre etmekte veya suç duyurusunda bulunmaktadır. Ancak bu durum başka mağduriyetleri de beraberinde getirme riski taşıdığından (iftira atmaya müsait olması gibi) sıklıkla eleştirilmektedir.

Bunlara ek olarak sosyal medya okuryazarlık eğitimlerinin alınması, bu eğitimlerin devlet tarafından toplumda yaygınlaştırılarak uygulanması, okullarda sosyal medya okuryazarlığı eğitimlerinin verilmesi gibi adımlar da hem bireysel farkındalığı artırmada hem de bilinçli nesillerin yetiştirilmelerinde önemli rol oynayacaktır (İzgi, 2020: 77).

Bireysel iş performansı ve kariyer gelişimi konularında da alınması gereken tedbirlerin olduğu bilinmelidir. Burada çalışanlara da işletmelere de düşen bazı görev ve sorumluluklar bulunmaktadır. Performansın güçlü veya zayıf olması, kurumun nihai hedeflerini doğrudan etkileyeceği için, yöneticilerin çalışanların performanslarını artırmak ve diri tutmak adına gerekli tedbirleri almaları gerekmektedir. Örneğin kadının doğum yapma özelliği, anneliği, bedensel farklılığına bağlı duygu durumu ve ataerkil sistemin kadına yüklediği farklı roller de göz önünde tutularak kadınlar için esnek çalışma düzeni uygulanabilir. Kamu sektöründe istirahat ve izinler (doğum ve süt izni vs.), çalışma saatinin esnekliği, uzaktan çalışma modeli gibi kadına yönelik pozitif ayrımcılığın örnekleri görülebilir. Ayrıca kadın çalışanlara uygulanan cinsiyet eşitsizliğini ortadan kaldırmaya dönük bireysel ve kurumsal stratejiler de geliştirilip uygulanabilir.

Beşerî sermayenin son derece önemli olduğu günümüzde, gerek kamu gerekse özel sektörde kadın personelin kişisel yeteneklerinden, kabiliyetlerinden ve iş gücünden faydalanmak için, iş dünyasının her kademesinde görev alabilmelerinin önünü açacak yapısal düzenlemelerin ve pozitif ayrımcılığın tesis edilmesi gerekmektedir. Ayrıca toplumsal rolleri de düşünerek kadınların ev ve işi arasında gerekli dengeyi kurabileceği çalışma ortamlarının sağlanması gerekmektedir (Karatepe ve Arıbaş, 2015: 16). Burada kadının bireysel performansını artıracak önerilerin bir kısmı işletmelerce sağlanabilir. Ancak önemli

bir kısmının devlet tarafından yapılacak yasal düzenlemelerle mümkün olacağı da unutulmamalıdır. Zira kamuda esnek çalışma modeli gibi uygulamalar başlamışsa da özel sektör bu konuda gerekli adımları atmak anlamında hızlı hareket etmemektedir.

İş yerinde şiddete maruz kalan kadınların durumları biraz daha farklıdır zira iş yerinde uygulanan şiddetin çeşitleri daha spesifiktir. Öyle ki, evde ekonomik şiddete maruz kalan bir kadın, iş yerinde doğrudan böyle bir şiddete maruz kalmaz. Ancak çalışan kadınların da cam tavan, mobbing, psikolojik veya cinsel taciz gibi şiddetin farklı türleriyle mağduriyeti söz konusudur. Bu durumda kalan çalışan bir kadının öncelikle iş hukukunu ve yasal haklarını bilmesi gereklidir. Bunları sendikalardan, İK birimlerinden veya sosyal medyadan, internet ortamından rahatlıkla edinebilir. Eğer şiddet; mobbing veya cam tavan türündeysen ve eşit çalışan veya alt düzey yöneticilerden kaynaklanıyorsa, ilk adım olarak üst yöneticilerle konuşup çözüm aranabilir. Cinsel, psikolojik veya başka türler arasında yaşanmışsa iş kanunumuzun buna dair koruyucu ve önleyici tedbirleri alma yönünde etkili maddelere sahip olduğu bilinmelidir. Örneğin İş Kanunu'nun 24. maddesi, işçi tarafından iş sözleşmesinin haklı nedenlerle feshini düzenlemektedir. Kanunun 24. maddesinin II. fıkrasının b bendi çok açıktır. 24/II/b; işverenin, işçisinin ya da aile fertlerinden birinin şeref ve namusuna dokunacak şekilde söz söylemesi veya bu yönde davranışlar sergilemesi ya da işçisine cinsel tacizde bulunması, işçiye iş sözleşmesini tek taraflı olarak feshedilebilme hakkı verir. 24/II/b şöyledir: "İşveren işçinin veya ailesi üyelerinden birinin şeref ve namusuna dokunacak şekilde sözler söyler, davranışlarda bulunursa veya işçiye cinsel tacizde bulunursa." Aynı maddenin c bendi ise işçinin kendisine veya aile üyelerine karşı sergilenecek olumsuz söz ve davranışlara ilişkin düzenlemeleri içerir. 24/II/c şöyledir: "İşveren işçiye veya ailesi üyelerinden birine karşı sataşmada bulunur veya gözdağı verirse yahut işçiyi veya ailesi üyelerinden birini kanuna karşı davranışa özendirir, kışkırtır, sürükler yahut işçiye ve ailesi üyelerinden birine karşı hapsi gerektiren bir suç işlerse yahut işçi hakkında şeref ve haysiyet kırıcı asılsız ağır isnat veya ithamlarda bulunursa." İş Kanunu'nun 24/II-d bendi ise doğrudan işçinin cinsel tacize uğraması ve bunu işverene iletmesine rağmen önlem alınmamasına dair hükmü ihtiva eder. 24/II-d şöyledir: "İşçinin diğer bir işçi veya üçüncü kişiler tarafından işyerinde cinsel tacize uğraması ve bu durumu işverene bildirmesine rağmen gerekli önlemler alınmazsa." Bu ve bundan önceki hükümlerden de anlaşılabilceği gibi, bir işçi, işyerinden kaynaklı haklı sebeplere dayanarak iş sözleşmesini tek taraflı olarak feshetme hakkına sahiptir (Yardımcıoğlu, 2018). Türk Hukuk Sistemi iş yerinde uygulanan şiddete karşı, mağduru korumak noktasında son derece hassas davranmaktadır. Bu konuda işverene çeşitli görev ve sorumluluklar verdiği gibi, bunlara aykırı hareket

edenlerle ilgili de ciddi yaptırımlar geliştirilmiştir. Bu yaptırımlar kısaca şu şekilde özetlenebilir: 5237 Sayılı Türk Ceza Kanunu Kapsamındaki Yaptırımlar: İşyerinde şiddet niteliğindeki söz ve davranışlar Türk Ceza Kanunu (TCK) kapsamındaki suç tiplerinden birini veya birden fazlasını oluşturabilir. Bu kapsamda hakaret suçu (TCK m. 125), ayrımcılık suçu (TCK m. 122), intihara yönlendirme suçu (TCK m. 84), kasten yaralama suçu (TCK m. 86, TCK m. 87), eziyet suçu (TCK m. 96), cinsel saldırı veya cinsel taciz suçu (TCK m. 102, TCK m. 105), cebir kullanma suçu (TCK m. 108), kişilerin huzur ve sükûnunu bozma suçu (TCK m. 123) gibi suçlar meydana gelebilir. Dolayısıyla, iş yerinde şiddet uygulayan bir faile yönelik olarak, suçun niteliğine göre cezai yaptırımlar söz konusudur.

KAYNAKÇA

- Adak, Nurşen., 2016, Sosyal Problemler Sosyolojisi, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Adams, A., & Rauhaus, B. (2016). Online Abuse of Feminists as An Emerging Form of Violence Against Women and Girls. UNESCO Publishing.
- Akkaş ve Uyanık., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi. "Kadına Yönelik Şiddet", 2016, S. 6, s.38.
- Aksan, Yücel., "1450-1750 Yılları Arasında Avrupa'da Cadılık 1450-1750". Tarih İncelemeleri Dergisi 28 / 2 (Aralık 2013): s. 355-368.
- Akşit, Özlem. (2017). Lilith'ten Malala'ya Kadının Adı Var, İstanbul: Nergiz Yayınları.
- Aslantaş, T. (2020). Performans Yönetimi ve Değerlendirilmesi. https://www.researchgate.net/publication/356254279_Performans_Yonetimi_ve_Degerlendirilmesi Erişim Tarihi: 07.12.2023
- Aksan, Yücel., "1450-1750 Yılları Arasında Avrupa'da Cadılık 1450-1750". Tarih İncelemeleri Dergisi 28 / 2 (Aralık 2013): s. 355-368.
- Aksöz, F. & Durkal, M. (20221). Çalışma Hayatında Kadınların Karşılaştıkları Sorunlar: Kayseri İlinde Çalışan Kadın Öğretmenler Üzerine Bir Araştırma, <https://orcid.org/0000-0002-5341-3613>.
- Atan, S., & Atan, M. (2017). Şiddetin Kadın İstihdamında Yarattığı Etkiler. Türkiye Barolar Birliği
- Atman, Ü., 2003, "Kadına Yönelik Şiddet; Cinsel Taciz / Irza Geçme", STED, 12 (9), s.333.
- Aycan, Z. (2001). "Human Resource Management in Turkey - Current Issues and Future Aydın, Suavi., & Erdal, Selim, 2007, Antropoloji, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Büyükköztürk, Ş. (2002). Faktör analizi: Temel kavramlar ve ölçek geliştirmede kullanımı. Kuram Ve Uygulamada Eğitim Yönetimi, 32(32), 470-483.
- Connell, RW., 1998, Toplumsal Cinsiyet ve İktidar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çepni, S. (2021). "Proje, Tez ve Araştırma Makalelerinin Kavramsal ve Kuramsal Çerçevesi Nasıl Yapılandırılmalı?", Fen, Matematik, Girişimcilik ve Teknoloji Eğitimi Dergisi, 2021, 4(3), 203-216.
- Demirkaya, S. (2023). Çalışma Hayatında Şiddetin Yeni Görünümü: Dijital Şiddet. Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi. 10(100), 2629-2649.
- Dikili, A. (2012), Yeni Kariyer Yaklaşımlarına İlişkin Değerler, Süleyman Demirel Üniversitesi,

- Ece, S. (2022). Hırpalanmış Kadın Sendromu: Çalışan Kadınlar Açısından Bir İnceleme, Pamukkale Üniversitesi İşletme Araştırma Dergisi, c.9, S.2, ss. 552-556.
- Evcı, V.&Cebeci, S., 2021, Sosyal Medya ile Mesafeni Korumaya, Konya: Atlas Kitabevi.
- Emirkadı, Ö. (2019). Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S. 46, s. 97-116. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/914184> Erişim Tarihi: 15.12.2023
- Giddens, Antony., 2008, Sosyoloji, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gökkaya, V. B. (2009). Türkiye'de Şiddetin Kadın Sağlığına Etkileri. Cumhuriyet Üniversitesi Journal of Economics & Administrative Sciences (JEAS), 10(2).
- Hair, J. F. J., Black, W. C., Babin, B. J., & Anderson, R. E. (2010). Multivariate Data Analysis Seventh Edition Prentice Hall.
- Kaplan, İ. (2022). Kadınlarda Psikolojik İyi Oluşun Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Algılar ile İlişkisi, TUİK Akademi, <https://www.tuicakademi.org/kadınlarda-psikolojik-iyi-olusun-toplumsal-cinsiyet-rollerine-iliskin-algilar-ile-iliskisi/> Erişim Tarihi: 17.11.2023.
- Karahan, M. S., Arpacı, F. & Esen, İ. (2022). Türkiye'de Kadınlara Yönelik Şiddetin Uygulanan Sosyal Politikalar Bağlamında Bireysel ve Toplumsal Boyutlarda Etkileri. Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi, Özel Sayı-2022, 36-41. doi: 10.52881/gsbdergi.1082546
- Kocacık, F. & Gökkaya, F. (2005). Türkiye'de Çalışan Kadınlar ve Sorunları, C.U. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, c. 6, S. 1, s. 205.
- İzgi, Gökhan., 2020, Sosyal Medya, İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Karaaslan, Derya., 2014, "Antik Yunan'da Kadın Olmak", Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2014/1, Sayı 2, ss. 159-174.
- Karatepe, S. ve Arıbaş, N. N. (2015). "İş Hayatında Kadın Yöneticilere İlişkin Cinsiyet Ayrımcılığı: Türkiye İçin Bir Değerlendirme" Yasama Dergisi, S. 31, 7-23. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yasamadergisi/issue/54469/741405> Erişim Tarihi: 08.12.2023
- Kocacık, F. & Gökkaya, F. (2005). Türkiye'de Çalışan Kadınlar ve Sorunları, C.U. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, c. 6, S. 1, s. 205.
- Mavili, Aliye, 2020, Güven Toplumunun İnşası, İstanbul: KADEM Yayınları.
- Nart, S. (2014). İş Ortamında Şiddet, tükenmişlik ve İş Tatmini İlişkileri: Sağlık Çalışanları Üzerinde Bir Araştırma, Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi – Sayı:23 (2014) - Doi: <http://dx.doi.org/10.11611/JMER360>.
- Lantrip, K. R., Luginbuhl, P. J., Chronister, K. M., & Lindstrom, L. (2015). Broken dreams: Impact of partner violence on the career development process for professional women. Journal of Family Violence, 30, 591-6a05.
- Özkanan, A, Acar O.K, Çıragöz M. B. (2022). Kariyer Yönetimine Biçilen Değer: Üniversitelerin Kariyer Merkezleri Üzerine Bir İnceleme, BŞEÜ Sosyal Bilimler Dergisi 7 (1), 1-18, 2022. <https://doi.org/10.33905/bseusbed.987983> Erişim Tarihi: 09.12.2023.
- Resmi Gazete, 03.08.2012, <<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>>
- Resmi Gazete, 14.10.1985, <<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/18898.pdf>>.
- Seçgin, L. (2023). Sanal Ağların Distopyası: Kadına Yönelik Dijital Şiddet. Dünya İnsan Bilimleri Dergisi. 2023 (1), 203-217.
- Swanberg, J. E., & Logan, T. K. (2005). Domestic violence and employment: a qualitative study. Journal of occupational health psychology, 10(1), 3.
- Şener, Gülsüm., 2019, Cinsiyetçi Dijital Şiddetle Mücadele Rehberi, Ankara: Toplumsal Bilgi ve İletişim Derneği Yayınları.
- Şener, Gülüm (2022). Eleştirel Perspektiften Platform Çalışmaları. <https://www.academia.edu/76735944/kadina_karsisi_dijital_siddette_sosyal_medya_platformlarının_rolu> Erişim Tarihi: 17.12.2023.
- Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2007). Using Multivariate Statistics. Pearson, Boston.

TBİD Türkiye’de Dijital Şiddet Araştırması (2021). < <https://www.stgm.org.tr/e-kutuphane/turkiyede-dijital-siddet-arastirmasi-2021>> Erişim Tarihi: 17.12.2023.

The state of stalkerware in 2022. <<https://securelist.com/the-state-of-stalkerware-in-2022/108985>> Erişim Tarihi: 17.12.2023.

TÜİK. <<https://data.tuik.gov.tr>> Erişim Tarihi: 10.12.2023.

Türk, Hamzaoğlu ve Diğerleri, 2020, Türkiye Klinikleri Adli Tıp ve Adli Bilimler Dergisi, Ankara: Ortadoğu Reklam Tanıtım Yayıncılık Turizm Eğitim İnşaat Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları.

Türk, Hamzaoğlu ve Diğerleri, 2020, Türkiye Klinikleri Adli Tıp ve Adli Bilimler Dergisi, Ankara: Ortadoğu Reklam Tanıtım Yayıncılık Turizm Eğitim İnşaat Sanayi ve Ticaret A.Ş. Yayınları.

Umar, E. (2021). Türkiye’de İş Hayatında Yönetimde Kadın Olmak: Cam Tavan ve Cam Uçurum Kavramları Üzerine Nitel Bir Araştırma, Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi, Sayı IV (2) 244-264.

Ünalın Turan, S. (2022). “Bakıcı İlanlarına Göre Ebeveynlerin Tercihleri, İş Tanımı ve Çalışma Koşulları Açısından Bakıcılık”. Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 31/1 (Haziran 2022), 177-205. <https://doi.org/10.51447/uluid.1067860>.

Vergiliel Tüz, M. (2003). Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. Yıl: 4, Sayı: 4, 2003/1.

Wettersten, K., Rudolph, S., Faul, K., Gallagher, K., Trangsrud, H., Adams, K., Graham, S., & Terrance, C. (2004). Freedom through self-sufficiency: A qualitative examination of the impact of domestic violence on the working lives of women in shelter. *Journal of Counseling Psychology*, 51, 447-462.

Yardımcıoğlu, D. (2018). Türk İş Hukukunda İşyerinde Şiddet ve Uygulanacak Hukuki Yapıtlar, *IJSHS*, 2018; 2 (2): 144-160. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/591983> Erişim Tarihi: 23.11.2023.

Yazıcı, Şadi. (2017). İnsanın Teknolojik Yalnızlığı, İstanbul: İşaret Yayınları

Yeşilyurt, E. (2016). Toplumsal Sorunların Çözümüne Katkısı ve Karşılaşılan Engeller Açısından.

18. YY. DA ÇAĞATAY TÜRKÇESİYLE YAZILMIŞ MİFTĀHU'L-CİNĀN ÖRNEĞİNDE DEVİRİN YAZIM ÖZELLİKLERİ*

Dr. Mehmet BULUT**

Öz: Miftāhu'l-Cinān adlı bu eser, 18. yy. Çağatay Türkçesiyle Yarkend'te Molla Kurban tarafından 6 Ağustos 1750 tarihinde yazılmıştır. 201 varaktan oluşmaktadır. Eser, 25 bab'a ayrılmıştır. Her bab da kendi içinde alt bölümlere bölünmüştür. Sayfalarda genel olarak 17 satır yer almıştır. Metnin aslı Arapçadır. Elimizdeki Türkçe nüsha, sonradan Farsçaya çevrilen metinden aktarılmıştır. Bu aktarılma, devrin valisi Muhammed Kürekani tarafından istenmiş ve halkın bu faydalı eseri anlaması için Çağatay Türkçesine çevrilmiştir. Bu bilgilere tezin ilk sayfalarında yer verilmektedir. Eser, İslami emir ve yasakları, önemli anlarda yapılması gereken ritüelleri, okunması gereken duaları, bazı dertlerden ve hastalıklardan kurtulmak için yapılması gerekenleri anlatan dinî bir metindir. 16. yüzyılda ilk kez Çağatay Türkçesine çevrilmiş olan eser, daha sonrasında çok kez tercüme edilmiş veya çoğaltılmıştır. Yedi elyazması ve beş taş basma metin, farklı ülke kütüphanelerinde bulunmuştur. Bu durum eserin çok yaygın ve önemli olduğunu göstermektedir. Çalışmada bunlardan en eski tarihli olan Paris nüshası esas alınmıştır. Makalede, eserin yazım ve dil özellikleri üzerinde durularak döneminin yazım anlayışı, dil bilgisi durumu ve müstensihin ortaya koyduğu tercihler belirtilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Miftahu'l-Cinan, Doğu Türkçesi, Çağatay Türkçesi, Yeni Uygur Türkçesi, Özbek Türkçesi.

18TH CENTURY SPELLING FEATURES IN THE EXAMPLE OF MİFTĀHU'L-CİNĀN WRITTEN IN CHAGATAI TURKISH

Abstract: This work titled Miftāhu'l-Jinān was written in 18th century Chagatai Turkish by Molla Kurban in Yarkend on August 6, 1750. It consists of 201 varaks. The work is divided into 25 chapters. Each chapter is divided into sub-sections. There are generally 17 lines on the pages. The original text is in Arabic. The Turkish copy we have is a translation from the text that was later translated into Persian. This translation was requested by the governor of the time, Muhammad Kurekani, and translated into Chagatai Turkish so that the public could understand this useful work. This information is given in the first pages of the thesis. The work is a religious text that explains Islamic commands and prohibitions, rituals to be performed at important moments, prayers to be recited, and what to do to get rid of some troubles and diseases. In the 16th century, the work was translated into Chagatai Turkish for the first time and has been trans-

*Bu makale "18. yüzyıl Çağatay Türkçesiyle yazılmış Miftahu'l-Cinan (İnceleme- Metin-Dizin-Tıpkıbasım)" adıyla tarafımızdan çalışılan doktora tezinden üretilmiştir. Bu çalışma Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından SDK-2021-11039 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

ORCID ID : 0000-0001-6137-096X

DOI : 10.31126/akrajournal.1367751

Geliş Tarihi : 28 Eylül 2023 / Kabul Tarihi: 03 Ocak 2024

**T.C. Millî Eğitim Bakanlığı.

lated or reproduced many times since then. Seven manuscripts and five lithographs were found in libraries in different countries. This shows that the work is very widespread and important. This study is based on the oldest of these, the Paris copy. The article focuses on the spelling and linguistic features of the work and tries to indicate the spelling understanding of the period, the grammatical situation and the preferences revealed by the detector.

Key Words: Miftahu'l-Jinan, Eastern Turkish, Chagatai Turkish, New Uyghur Turkish, Uzbek Turkish.

Giriş

Türkistan yazı ve edebiyat dilinin Harezmi Türkçesinden sonraki dönemi, Çağatay Türkçesidir. Bu dönem adını Cengiz Han'ın oğlu Çağatay'dan almaktadır. "Çağatay" adıyla ifade edilen kavramı ve Çağatay Türkçesinin sınırları, dönemlere ayrılması ve adlandırılması konusunda tam bir görüş birliği yoktur.

Çağatay Türkçesi, Orta Asya ve Çarlık Rusyası Türklüğünün XV. yüzyıldan XX. yüzyılın başlarına kadar edebî dili olarak kullanılmıştır. Bu dönem yazar ve şairlerinin büyük bir bölümü; *Çağatayca*, *Çağatay tili* veya *Türkîsi* yerine *Türk tili*, *Türkî* ve *Türkçe* terimlerini tercih etmiş, bazı 16.-17. yüzyıl kaynaklarında ise Nevâyî ve döneminin Türkçesi anlamında *Nevâyî tili* veya *lugat-i Nevâ'îya* adlandırmasına yer verilmiştir (J. Eckmann 74-108).

Miftāhu'l-Cinān, ilk olarak Arapça yazılmıştır. Arapça aslının yazarı, Muhammed Mucîr Vecîb Edîb'dir. İslam'ı anlatan, çeşitli dert ve hastalıklardan kurtulmak ve arzu edilen şeylerin gerçekleşmesi için çeşitli ayet ve duaların olduğu bir eserdir. Eser, 16. yy.'da dönemin hanı Abdürreşid Han'ın atabeyi, Ali Mirek Barlas'ın oğlu, Muhammed Kürekanî'nin isteğiyle yazılmıştır. Eserin Arapçadan Farsçaya çevrildiği bilgisi, elimizde bulunan 1615/1616 tarihli Farsça nüshanın 1b sayfasında şöyle ifade edilmektedir: "*Gördüm ki bu zamanda insanların avamından bazıları Arapça okumuyorlar. Eğer okurlarsa da manasını anlamazlar ve onun faydasından mahrum kalırlar. Bu fakir, avamın faydası için yapabildiği kadarıyla kitaplardan nakletti ve Arapça'yı Farsça'ya çevirdi. Ta ki halkın avamı ve çocukları faydadan payız kalmasınlar.*" Bu nüsha Muhammed bin Sa'îd bin Mîrzâ Muhammed Mîrzâ el-Buḥārî tarafından istinsah edilmiştir.¹ Çağatay Türkçesine ise Muhammed Kürekanî'nin isteğiyle halkın bu faydalı eserden faydalanması için Farsçadan çevrilmiştir. Bu durum çalıştığımız nüshanın 1b-16, 2a-8'de ifade edilir. Eserin bu çevirisinden sonraki yıllarda da çevirileri veya kopyaları da yapılmıştır. Bizim ulaştığımız 7 el yazması ve bunlardan başka Kazakistan, Özbekistan, Almanya gibi birçok ülke kütüphanesinde taş basma nüshaları/çevirileri vardır. Bu çeviri faaliyeti 20. yy.'ın başlarına kadar devam etmiştir. Özbekistan'da 1900'lerde basılmış nüshalar vardır. Üzerinde durduğumuz nüsha, tespit edilen

1. <https://makhtota.ksu.edu.sa/makhtota/8697/5#.YqA718VBx0x> (08.06.2022)

nüşhaların en eski tarihliisidir. Bu nüshanın yazılış tarihi, yazarı ve yeri 201a sayfasında ifade edilmiştir. Türkiye Türkçesiyle şu şekildedir: “1163 yılı, Ramazan ayının ilk günlerinden, Perşembe günü, Yarkend beldesinde Sebik yakınında tamam oldu.” Yani 3 Ramazan 1163, miladi takvimde 6 Ağustos 1750’dir. Nüshanın 61a/7’de yazılan “tārīḥ² yetti yüz on sekiz mübârek zî’l-ḥicce ayının on beşi kim êrdi.” cümlesi bize Farsça aslının miladi 7 Şubat 1319 tarihinden sonra yazılmış olduğunu göstermektedir.

Eser 25 bab’a ayrılmıştır. Kitabın fihristi, 2a-13 ile 4a-9 arasında sıralanmıştır. Her bab da kendi içinde alt bölümlere ayrılmaktadır. Eserin dili halkın anlaması için yazıldığından sadedir. Kitapta her sayfada genellikle 17 satır bulunmaktadır. Ancak daha fazla olanlar da vardır. Eser, Fransız Millî Kütüphanesinde Turc 992 numara ile kayıtlıdır.

A. Farklı Yazım Özellikleri

Makale oluşturulurken yazım konusunda, dönemin diğer metinlerinden farklı olan yapılar ele alınmaya çalışıldı. Genel kabul olan durumlara yer verilmedi.





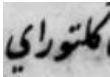

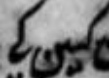

• **e/ê Ünlüsünün Yazımı:** Eserde Eski Türkçeden bu yana kapalı e (è) ile söylenen/yazılan sözcükler, çoğunlukla sözcüklerin başında elif-ye (ى) ile bazen de sadece sözcük içinde (ى) veya başta sadece elif (ل) ile yazılır:

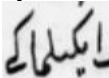


















بگ لار سگ لار bèglerinizler 177b/8, دید یلدا dédiler 2a/1, ایردی êrdi 2a/7, êrmiş 2a/1, ایدش دین êdişdin 166a/8, انکا بلار êtkeyler 177b/4, êtken 179a/8, التونکم êltsün 181a/4, اکیلدی kèldi 20b/2, êltip 67b/1, ارسا êrse 30b/17, میس mèn 72b/17, ی سین sèn 20b/2, sèvinçi 5a/4, تیود tève 69a/7, یینه yène 1b/4.

Arapça bir kelime olan “emîn” metinde hep kapalı e (è) ile yazılmıştır: emîn 31b/10.





Eski Türkçe metinlerde kapalı e (è) ile yazılan ancak metnimizde ye (ى) harfi yazılmayan bazı örnekler de karşımıza çıkar. Bunlar da transkripsiyonlu

2. Tā’rīḥ şeklinde yazılmış.

metinde, kapalı e (è) ile gösterilmiştir. Bunlar:  bèrip 1b/10,  bèş
2b/16,  dèp 2a/8,  èltime 40b/6,  kèltürey 2a/8,  kèçe
2a/13,  kèyin ki 2b/4,  mèn 2a/8.

Eski Türkçeden beri kapalı e ile yazılmayan bazı sözcükler metnimizde kapalı e (è) ile yazılmıştır. Bunlar:  ègil- (< ET egil-) 154a/15;  èllig (< ET ellig) 17a/5;  èm- (< ET em-) 71a/6;  èmdi (< ET amtı) 75b/7;  èrnek (< ET ernek) 82a/3;  eşek (< ET eşek) 30a/13;  ètek (< ET etek) 162b/13;  dèk (< ET teg) 21b/1;  kèç- (< ET keç-) 128a/8;  kèl- (< ET kel-) 22a/4;  kès- (< ET kes-) 74b/14;  kèy- (< ET ked-) 96b/17;  nèçe (< ET neçe) 20b/5;  sèkiz (< ET sekiz) 25a/14;  tèg- (< ET teg-) 22b/12;  tègür- (< ET tegür-) 122b/11;  tènide (< ET ten) 164a/10;  tèş- 179b/15 (< ET teş-),  tève (< ET tebi) 18a/1.

• **S ünsüzü:** Metinde sin (س) harfinin altına bazen üç nokta konulmuştur:

 aymasa 16b/5,  hased 2b/16,  hasene 5a/17,  hüsni

19b/14, اوتاپا ötese 40a/9, سوال sūāl 86a/2, ساتار satar 96b/13,
سوزلاشپام sözleşsem 7b/8, اپوردوم sordum 10b/13, توتسا tutsa 94b/16.

• **Y ünsüzü:** Sözcüğün sonundaki ve içindeki ye (ی) 'nin yazımında altına
iki nokta konulduğu görülür: ای دی aydı 131a/16, ای دی aydı 18b/1,

بولما دی bolmadı 116a/3, بولدی boldı 15a/8, ی ni 112a/5, ترکی ترکی Türkī 2a/5,
تامورلاری tamurları 89b/16, یولی yolu 18a/13.

• **İle edatı:** Ekleşerek bir yerde +le şeklinde kullanılmıştır: بوصفت بدلا bu
şıfat-ı bedle 114a/15.

• **Geniz n'sinin (ن) Yazımı:** Genellikle -n(lAr) şeklindeyken bir yerde
ن kılın 130b/7 şeklinde nun (ن) ile yazılmıştır.

• سنا sana 111b/1'de damak n (ن)si (نك) ile yazılması gerekirken sadece
nun (ن) ile yazılmıştır.

• تانونکنی tanuñnı (ton: Giysi) 167b/13 sözcüğü elif ile yazılmış yani o
ünlüsü düzleşerek a olmuştur.

• İyelik eki +n ile yönelme eki +ge birleşince tek n olarak yazılıyor:
اوزونکا özüñe 104a/8. Ancak bitişmediği de oluyor: ایتینککا ümmetiñge
150a/3.






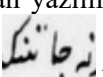

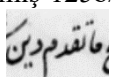

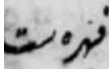
Metinde aynı sözcüğün farklı yazılışlarına da rastlanmaktadır. Bunlar:


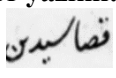
• توردی tur- 166a/6, دوردی dur- 9a/12

- تېسە tē-se 53a/4, تېب tē-p 138a/7, در dē-r 83a/7, ديسە dē-se 53a/13
- اطلاری ننگ اطلارینیڭ 131b/11, آنتلاری اتلاری 132a/2 (isim, ad)
- اتم اطلانور اتlanur 137b/17, اتم اطلان اتم اطلانıp 114b/14, 176a/3 (Ata binmek)
- ایت it 103b/2, ایتینی یتینی 115b/5 (köpek)
- شالماق şalmak 200b/1, سالماق salmak 79b/8
- سورو soru 23a/14, سوروغ soruğ 20a/4
- طومارا tumar 87b/3, تومارا tumar 132b/16 (muska)
- قوروغ quruğ 197b/15, قوروق quruq 17b/13
- طعام ta‘ām 82b/2, تعام ta‘ām 82b/3
- اوندادی ünde-di 122a/8, اینداسا inde-se 78b/7
- قوشنی ننگا qoşnıñ 074b/7, قوشنویک ننگا qoşnuñıñ 106a/11
- کولکاسیدین kölegesidin 111b/10, کولکاسیدا kölgeside 111b/9
- ادقی oqı- 031b/15, او قودوم oqu- 20b/15
- پیتوکالی pitügelı 9b/1, پیتیکا pitigey 9a/4

Bu durum ve aşağıda yer alan Arapça ve Farsça sözcüklerdeki hatalardan yola çıkarak müstensihin iyi eğitilmiş olmadığını ve devrin imla özelliklerinin tam olarak standartlaşmadığını söyleyebiliriz.

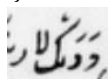
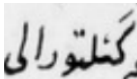







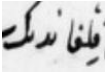
B. Yanlış Yazılan Arapça ve Farsça Sözcükler

1. Unutulan veya fazla konulan noktalar:  hak sözcüğünde kaf'ın (ق) noktaları unutulmuş 13b/9,  peş'in sözcüğündeki ye (ی) fazladan yazılmış 2b/6,  şīla-yı sözcüğünde ye (ی) fazladan yazılmış 112a/7,  zālīm sözcüğünde ye (ی) fazladan yazılmış 98a/12,  cāhīl sözcüğünde ye (ی) fazladan yazılmış 102a/14,  necātın sözcüğünde ilk nun'un (ن) yanında güzel he (ه) fazladan yazılmış 125b/15,  marīz sözcüğünde ye'nin (ی) noktaları konmamış 12b/5,  māteḳaddimdin sözcüğünde a için elif (ا) fazladan konmuş 14b/2,  icāzet sözcüğünde i için ye (ی) harfi fazladan yazılmış 86a/2,  fihrest sözcüğünde güzel h (ه) fazladan yazılmış 2a/13.

2. Yanlış harf yazımı:  ārzū sözcüğünde ze (ز) yerine dad (ض) ile yazılmış 105b/3,  ḳıṣāsıdın sözcüğünde sad (ص) yerine sin (س) yazılmış 89a/12.

C. Metinde Hareke Kullanımı

Metinde müstensih; bazı sözcüklerde rahat okuma sağlamak için üstün, esre ve ötre kullanmıştır:

1. Üstün:  dedekler 18b/9,  keltürelī 82b/2,  oızka ḳa özgege 33b/10,  yēr 9b/9,  yēr 30a/14,  yēr 35a/2,  yēp 81b/3.
2. Esre:  dīn 19b/2,  kāhil 20a/5,  ḳılğan dek 47a/2,

3. قلماس kılmas 119b/13, قیلسا kılsa 84a/5, کیل kil 31a/7, کیرما کلمک kirmeklik 161a/8, ایدی yıldı 15b/13, ییراتسا yırıtsa 38a/3.
4. Ötre: دُرر dürr 17b/2, سادوققا savutqay 47b/3, اترک Türk 35b/13, اتروسیدن utrusıdın 45a/1.

Metinde ötre ile “ve” bağlacının ifade edildiği bir örnek vardır: سرباردین bir ü bardın 5b/8.

5. Şedde: Türkçe sözcüklerde şedde, ünsüzü ikizleştirmek için kullanılmıştır. Bu durumu eklerin bitişik veya ayrı yazılmasına bakılmaksızın

iki durumda da görmekteyiz:

- ایتیلار ayttilar 15a/3, ائکیز äkkiz 64b/14, ائلیک ällik 183a/9, ائتم älttim 40b/6, ائلتم älttiler 15b/17, قاراغو qarrağu 48a/3, قاتاغ kattıg 48a/3, کورساتیلا körsettiler 14b/2, اموکراتی öğretti 33b/16, سکزى sekkizi 36b/4, شیشپ şışşip 40b/2.

Bu örneklerde ikizleşme vardır ve bu durum şedde ile belirtilmiştir: قاراغو

karrağu 48a/3, بیجی yëttingi 2b/15.

6. Tenvin: Metinde tenvin kullanımına örnek olarak قصدا kaşden 48a/9 örneği verilebilir.

7. Hemze: Metinde hemze iki görevle karşımıza çıkar: a. Belirtme eki (-

- i) göreviyle: ایتندی fitneyi 180a/14, قطره katreyi, 62b/13, لقمه lokmayı

79a/14, نامهٔ nāmeyi 100a/5 نامهٔ nāmeyi 100a/9. b. İyelik eki (-si) göreviyle: حسنهٔ ḥasenesi 100a/6, خانهٔ ḥānesi 115b/11, پارهٔ pāresi 94a/9.

Metinde hemze birçok yerde süs unsuru olarak da kullanılmıştır. Anlama hiçbir katkısı olmamıştır. Bu kullanımlar: درجهٔ derece 112a/9, جملهٔ cümle 136b/3, فریضهٔ farīze 157a/15, فرشتهٔ ferīšte 155a/5, غیصهٔ gūşsa 131b/15, همسایهٔ hem-saye 115a/16, حساب hesab 163b/2, حفظم مرتباً ḥıfzım be-mertebe 146b/11, مسألهٔ mes‘ele 191a/4, پارهٔ pāre 129a/6, شیشهٔ şīşe 171a/16, توبهٔ tövbe 101b/3, وادی vādī 114b/2, ضعیفهٔ za‘īfe 105b/16, زمانهٔ zamāne 177a/1, ذرهٔ zerre 136a/16.

Hemze, güzel he (◌) ile biten kelimelerle kurulan Farsça tamlamalarda kullanılmıştır: بندهٔ bende-yi Müsülmān 101a/9, فرشتهٔ ferīšte-yi ‘azīm 152b/8, خزانةٔ ḥazāne-yi rahmetimdīn 110a/9, کعبهٔ Ka‘be-yi Mu‘azzama 120b/2, نشانهٔ nişāne-yi āḥirü’z-zamān 178a/13, صیلةٔ şıla-yı raḥīm 112a/7, سرمایهٔ sermāye-yi ma‘şiyet 123b/12, توبهٔ و نصوح tövbe-yi naşūḥ 98a/4.

Ç. Metinde Eklerin Kullanımı

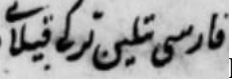
1. Durum Ekleri

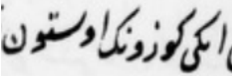
- **Ayrılma Durumu Eki:** Bu ek (+dIn) ayrılma durumu belirtmekten başka,


metinde farklı bir anlamda da kullanılmıştır: اون دن او قیسا “ondın okısa” 184a/16 örneğinde “ondan fazla” ya da “on kez” gibi bir anlamı vermektedir.

- **Belirtme Durumu Eki:** Çağatay Türkçesinde belirtme ekleri; +nı/+ni, 3. kişi iyelik ekinden sonra ise genellikle +n biçimindedir (Eckmann J. , 2017,

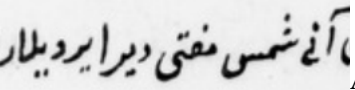
s. 73; Bodrogligeti A. J., 2001, s. 27). Metinde ise iyelik eki aldıktan sonra da

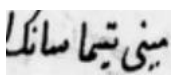
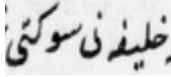
+n/+η şekilleriyle bulunmaktadır:  Farsî tilin Türkî kılay

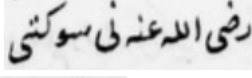
2a/8,  közüη üstün 57b/8. Ayrıca hemze ile de bu durum

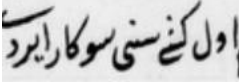
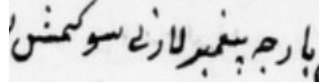
anlamı karşılanmıştır:  loqmayı 79a/14.

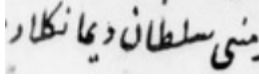
Metnimizde belirtme durumu eki, yönelme durumu göreviyle de

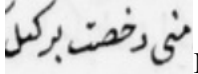
kullanılmıştır:  Anı Şems Müftî dër êrdiler

58b/15,  meni tîmesen 82b/12,  halîfeni sökti

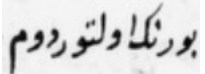
90a/5,  rađya'l-lahu 'anhni sökti 90a/15,

 ol kişi seni söger êrdi 90b/3,  barç peygamberları sökmüş

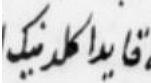
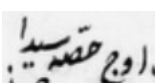
barça peygamberlerni sökmüş 103a/10,  meni sultân

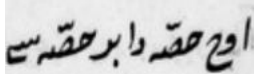
demenler 173b/17,  Meni ruşat bêrgil 28a/15.



Belirtme durumu ekinin kullanılmadığı örnek de mevcuttur:

 büreη(ni) öltürdüm 92a/11.

• **Bulunma Durumu Eki:** Bulunma durumu eki (+DA) bulunma anlamından başka ayrılma durumu eki anlamıyla da kullanılmıştır:

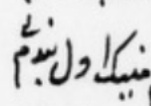
 kayda keldin? 40b/15,  üç hişşeside bir hişşesi qara

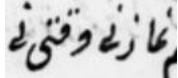
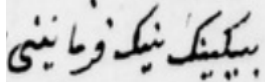
bolğay 48a/8,9,  üç hişşede bir hişşesi ötse 189b/5. Bulunma durumu ekine 3. kişi iyelik ekinden sonra zamir n'si ararak


+nda/+nde şeklinde de rastlamaktayız (J. Eckmann 74):  munda 74b/17,  anda 102a/3.


• **Eşitlik Durumu Eki:** Çağatay Türkçesinde eşitlik durumu eki +çA'dır (Eckmann J., 2017, s. 80; Bodrogligeti A. J., 2001, s. 48). Metinde bu ek, eklendiği sözcüklere “küçültme, eşitlik, kadar, gibi” anlamlarını katar: deryāçe 11b/4, egerçe 6a/3, kökçe 180a/6, kuççaççe 78b/13, künçe 178a/4, pesendâneçe 91a/10.

• **İlgi Durumu Eki:** Metinde ilgi durumunu iki şekilde görmekteyiz: +nIn/+In ve +nI. Çağatay Türkçesinde de bu iki şekle rastlanır (Bodrogligeti 31). +nI eki Çağatay Türkçesinden Özbek Türkçesine geçişin bir özelliğidir


(Argunşah, 2010). İlgi durumu eki örnekleri:  meniñ ol bendemni

108b/10,  namāzını vaqtını 21b/10,  bėgiñniñ fermānını 108b/14. İlgi ekinin +üñ biçiminde de eklendiğini

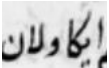

görüyoruz:  közüñ üstün 57b/8. Bunun yanında ilgi durumu ekinin 1. tekil şahıs zamirinde -im şeklinde kullanıldığını bir örnekte



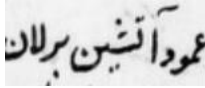
görmekteyiz.  benim çatım 19a/6. Metinde ayrılma ve bulunma durumu

ekinden önce ilgi ekinin geldiği örneklere sıkça rastlanır:  anıñdın

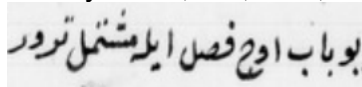
31a/16,  anıñda 5a/12.

• **Vasıta Durumu Eki:** Çağatay Türkçesinde vasıta durumu eki, kalıplaşmış yapılarda +n/+In/+Un ve +IA(n) şeklinde kullanılır (Eckmann J., 2017, s. 81; Bodrogligeti A. J., 2001, s. 47): Ékele 127b/5. Metinde +n vasıta durumu eki; *ékülen*, *ékevlen* örneklerinde ve bile~birle edatı ile kalıplaşarak

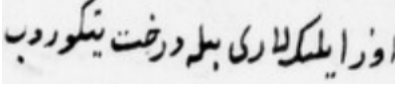
bilen~birlen sözcüğünde kullanılmıştır:  ékevlen 29b/9, 

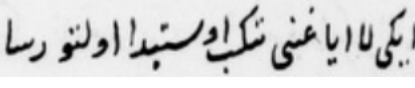
ékülen 29b/6,  bilen 128a/11,  birlen 42b/2, 

‘amūd âteşin birlen 152a/8. Metinde ayrıca ile, bile, bilen, birlen şekilleriyle


de bu durum karşılanmaktadır:  bu bāb üç faşıl

ile müştemel turur 59b/3,  rahmet birle nazar kıtur

61b/10,  öz elligeri bile dıraht yêtkürüp

70a/11,  êkile ayağını tikip üstide oltursa
79b/13.

• **Yönelme Durumu Eki:** Metinde yönelme durumu ekleri +ka/+ke,+ğa/+ge, +a/+e, +ña/+ne şeklindedir. Ayrıca 2. tekil iyelik eki +iñ ile birlikte yönelme eki (+ğa/+ge) kullanıldığında +ne şeklinde karşımıza

çıkılmaktadır:  sēniñ tab‘iñe 86b/16.

• **Yön Gösterme Durumu Eki:** Çağatay Türkçesinde yön gösterme eki +GARİ,+KARİ,+rA şeklindedir (J. Eckmann 81) Metinde bu ekin kullanıldığı örnekler şunlardır: taşkarı 18a/8, yukkarı 15a/2, ilgeri 10a/13, sonra 11b/12.

2. İyelik Ekleri

• **1. Tekil Kişi +m, +Im/+Um:** ana+m 71a/1, âyet+im 15a/9, ayl+ım+dın 87a/8, cān+ım 51b/1, köz+üm 43a/1, peşâne+m 158b/15, rızā+m 59b/15, sevdā+m+nı 97a/6, uca+m 120b/3, yağı+m 105a/17,

• **2. Tekil Kişi +ñ, +Iñ/+Uñ:** dōst+uñ 107a/12, ğusl+uñ 17b/3, könl+üñ 66b/6, köz+üñ 46b/15, mertebe+ñdin 173a/13, nāme+ñ 83b/16, yan+ıñdin 120b/8, yār+iñ 29b/5, yol+uñ 42b/2.

• **3. Tekil Kişi +sI/+I:** pāy+ıġa 23b/4, pōst+ı 110a/9, rāhat+ı 187a/17, raht+ımı 93a/12, refiķ+ı 72a/4, şükrāne+si 36b/3, teb‘ā+sı 123b/6, tēve+si 138a/6.

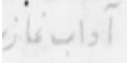
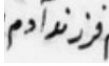
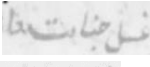
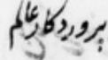
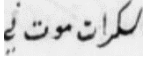
• **1. Çoğul Kişi +mIz, +ImIz/, +UmIz:** barça+mızġa 52a/9, hem-sāye+mizniñ 171b/6, rızā+mızını 59a/2, tefsīr+mizde 88b/14.

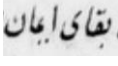
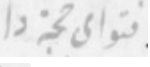

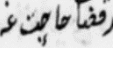
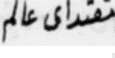
• **2. Çoğul Kişi +IñIz/+UñIz:** aġz+iñizlarnı 18a/13, aġrıķ+larıñızını 66b/17, ‘ālim+leriñizler 177b/9, könl+üñizlerġa 129b/15, mazlūmluķ+iñiz 10a/14, ton+uñızını 170a/16.

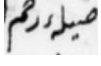
• **3. Çoğul Kişi +HArI:** kıl+ları 131b/8, kum+ları 190a/7, namāz+ları 20a/6, nāreside+lerige 109b/10, nebīre+leridin 80a/13.

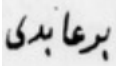


3. Ad Çekiminde Kullanılan Farsça Ögeler

3.1. İzafet Terkibi: Farsçada tamlama oluşturmak için kullanılan bu yapı metinde çokça karşımıza çıkmaktadır. Bazen eki yazılmadan da bu tamlama


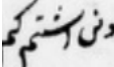
kurulmuştur:  Ādāb-ı namāz 23a/17,  ferzend-i Ādem 30a/17,  ğusl-ı cenābetde 17b/9,  perverdigār-ı ‘ālem 21a/6,  sekerāt-ı mevtni 40a/2.

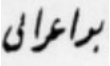
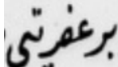
Ekin yazıldığı örneklerin sayısı daha fazladır:  bekā-yı imān 40b/1,  Fetvā-yı Hâce’de 41b/14,  Ĥudā-yı te’ālā 19a/11,  qazā-yı hācetġa 19a/6,  muqtedā-yı ‘ālem 25a/7.

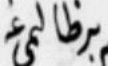
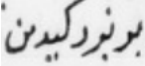
Hemze ile de tamlama oluşturulmuştur.  şīla-yı raġim 27a/16.

3.2. Yā-yı Vahdet: Metinde Arapça ve Farsça sözcüklerde bu ek kullanılmıştır:  bir ‘abdī “bir kul” 84b/14,  Ādemī “bir insan” 9b/6,  bir esīrī 69b/10.

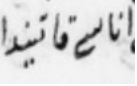
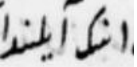
Eklendiği sözcüğe “yalnız, tek, bir” anlamı veren bu ek kimi sözcüklerde

“bir” sıfatıyla kullanılarak pekiştirme sağlanmıştır:  bir  dūnī kıştem kēm, bir

‘azīzīdin eşittim kim 187a/4,5,  bir A‘rābī 178a/9,  bir ‘ifrītī

135b/17,  bir zālīmīġa 88b/16,  bir bürzürġīdin 88a/3.

4. Zamir n’sinin Kullanımı: Zamir n’si, Çaġatay Türkçesi ile Batı Türkçesi arasındaki en belirgin özelliklerden biridir. Batı Türkçesinde kullanılan bu yapı, Çaġatay Türkçesinde kullanılmamaktadır. Ancak metindeki birçok örnekte bu durumun tersine zamir n’sinin kullanıldığı örnekler vardır. Bunlar:

 anasī qatında 19a/5,  anıġ aylında 46b/7,

بری سول قولیندا biri sol kolında 73b/13, حق درکابیندا haq dergāhında 29a/11,
حصارینکا دستوندى Hisārın üstündin 76b/16, خدای تعالی شک طاعت لاریندا
Hudā-yı te'ālānıñ tā'atlarında 41a/4, قلمغوجی شک حقیقیندا kılğuçınıñ haqqında
51a/3, موندن mundın 74a/14, تئائیک یولیندا te'ālānıñ yolında 68a/10.

D. Ses Olayları

1. Ünlüler

1.1. Yuvarlaklaşma: Düz bir ünlünün, yanındaki ünsüzün (b, p, m, v) etkisiyle yuvarlak sıradan ünlüye dönüşmesidir: kabuk, kavur-, kavuş-, savun-, avuç, yağmur, süpür- vb. Çağatay Türkçesinde diğer tarihî lehçelere göre daha çok yuvarlaklaşma meydana gelmektedir. Bunun sebebi, yanındaki ünlü veya ünsüzün etkisiyledir (Argunşah 84).

1.1.1. A, I > O, U: Açık ilk hecedeki a ünlüsü ikinci hecedeki u ünlüsünün etkisiyle o'ya döner (Öztürk 24): obdān (<ābādān) 20a/16 (Metinde ābādān şekliyle de kullanılmıştır. 58b/1) yuğsuz (<yağsız) 162b/17.

b/p/f/m/v'nin ve u/ü'nün etkisiyle e yuvarlaklaşarak ö'ye döner: ötük (<ET etük) 53a/15, söyüncü 5a/4, söyünüp (ET sevin-) 62a/12, söymes (ET sev-), öy (<ET eb) 108a/1, min-üp 138a/10.

Çift dudak ünsüzlerinin etkisiyle oluşan yuvarlaklaşmalar: evürmek (<evir-) 81b/1, évürüp 120b/9, fütü- (<ET bitü-) 134a/14, mün-üp (<min-) 70a/6, mün-er 137b/16, puçak (<fiçak 81a/14) 118b/15, püşür-üp (<piş-) 69b/9, pitüklük (<pitiklik 176a/11) 6a/13, şabur (<şabır) 112a/12, sévüntürür (<sevin-) 96a/9; sünek (<ET siçek) 38a/3, tamurları (<ET tamır) 89b/16, tégür- (<tég-ir-) 47a/13, temür (<ET temir) 143b/10, üzengüğe (<üzengi) 137b/17, yütür- (<yitir-) 15a/13, yürü- (<ET yürü-) 167b/7.

İlerleyici ünlü benzeşmesi şeklinde: boyun (<ET boyın) 56a/1, bulut (<ET bulıt) 71b/1, korğunç (<ET korqınç) 15b/17, kıru- (<ET kırü-) 71a/10, oğul (<ET oğıl) 11b/7, oğurla- (<ET oğrı+la-) 125b/17, unut- (<ET unit-) 9b/16, uyukla- (<ET udıkla-) 161b/2, oqu- (<ET oqu-) 20b/15 (metinde oqır şekli de mevcuttur 8b/7).

Diğer sebeplerle oluşanlar: aruk (<arık) 168a/12, sunuk (< sın-ık) 163a/7, yıldız (<yıldız) 14a/3.

Pat-ur 13b/6, aç-uk 170a/7, bilür 39b/15 şeklinde yardımcı ünlülerde de yuvarlaklaşmaya rastlıyoruz.

1.2. İnceleme: Çeşitli sebeplerle bir kelimedeki kalın sıradan ünlü veya ünsüzlerin ince sıraya geçmesi olayıdır (Korkmaz 87). Kalın ünlülerin ince ünlülere dönüşmesi olayı ş, ç, t, y gibi ünsüzlerin ya da ünlülerin etkisiyle olur. Metinde çoğunlukla ı'nın i'ye dönüştüğü görülür: emdi (< ET amtı) 172b/10, it (< ET, DLT ıt) 103b/2, miş (< ET bış~biş) 5b/12, til (< ET tıl) 113b/7, pişür- (< ET bışur-) 69b/2, tiş (< ET tış) 142a/8, yiber-/iber- (< ET, DLT ıd-u ber-) 86b/17, 89b/6.

1.3. Kalınlaşma: Belirli ünsüzlere bağlı olarak veya kelime içinden gelen başka sebeplerle ince ünlülerin kalın sıraya geçmesi olayıdır (Korkmaz 95). ısığ (< ET isig) 111b/7, fıcağ (< ET biçek) 81a/14.

1.4. Genişleme: Çağatay Türkçesinde de az da olsa bu ses olayı görülür (Argunşah 86). Bazı iki ve daha fazla heceli Türkçe kelimelerin dar ünlüsünün de genişlediği örneklere rastlanır: (Öztürk 27).

• **U, I > A:** Metnimizde şu kelimelerin sonunda yer alan dar ünlülerin genişlediği görülmektedir: alte (< ET altı) 191b/13, yegirme (< ET yegirmi) 4a/1, yette (< ET yetti) 191b/12; bazen de ek ünlülerinin değiştiği görülür: bozap < bozup 168b/5, kölege < kölige 111b/10, sorap < sorup 74a/3, tutaş- < tutuş- 125a/3, yolap < yolup 6a/6.

1.5. Ünlü Düşmesi: Vurgusuz orta hecenin kapalı ünlüsünün düşmesidir. Bu olay özellikle ünlüyle başlayan eklerden önce bazı adların ikinci ünlülerinin düşmesinde ortaya çıkar (J. Eckmann 38). Gramer birliğinde yan yana gelen iki ünlü birleşerek bir ünlü teşkil eder. Bu ünlü bazen önceki ünlüye bazen de sonraki ünlüye benzer (Öztürk, 2020, s. 28): nêrse < ne êrse 16b/14.

1.5.1. Vurgusuz Orta Hece Ünlü Düşmesi: Düşen ünlü vurgusuz ikinci hece ünlüsüdür (Argunşah 86).

• ağız (< ET ağız): ağız 17b/12, ağızdın 81a/8, ağıza 65b/14, ağıze 81a/3, ağızını 63b/9.

• elig [< ET elig (elig ?)]: elgi 23a/17, elgide 47a/17, elgimge 152b/9 elginin 44b/7.

• qarın (< ET qarın): qarın 77b/12, qarındın 177b/10, qarınıda 120b/3.

• koyun (< ET koyun): koyında 120b/8; koyınığa 23b/4, koyunmda 18b/17.

• kögüs (< ET kögüz): kögsi 90a/2, kögside 158a/12, kögsige 23b/3.

• köñül (< ET köñül): köñli 19b/7, köñlide 12b/6, köñlidin 98b/12, köñlige 16b/9, köñlinin 7b/14.

• oğul (< ET oğul): oğlı 17b/2, oğlıdın 168a/11, oğlığa 11a/10, oğlum 11a/10.

• orun (< ET orun): ornı 32a/17, ornıda 9a/8, ornıdın 43b/4, ornığa 90b/5, ornıñdın 134a/1.

• oynat- (< ET oyun-at-) 41a/6.

• yarım: (< ET Yarım) yarımda 26a/7, yarımdın 114a/13.

Bazı Farsça kelimelerde de bu ses olayı görülmüştür:

Far. ābādan > abdān > Çağ. obdān 20a/16. Far. cānāver > Çağ. cānvar 167b/10.

Ekleme veya birleşme neticesinde üç heceli bazı sözcüklerde orta hecedeki dar ünlü düşebilir: ēkven (<ēki+egü) 29b/9, kayda (< kayu+da) 46a/11, yalguz (< yalıguz) 12b/14, nēçük (nēçe+ök) 46b/16, nēmerse (<nēme +ērse) 76a/10.

Bazen de düşmesi gereken ünlüler düşürülmemiştir: koyunıga 23b/4.

1.6. Ünlü Türemesi: Çağatay Türkçesinde Arapçadan alıntı kelimelerde meydana gelmiştir (Argunşah 86). Özellikle yabancı kökenli sözcüklerin telaffuzunda ortaya çıkan bir ses olayıdır: ‘ilim<‘ilm 19b/7, fıkh<fiḫ 87b/9, hüküm<hüküm 27b/7, ‘özür<‘özr 51a/1, şükür<şükr 3a/9.

1.7. Ünlü Uyumu

1.7.1. Kalınlık-İncelik Uyumu: Eckmann’a göre Çağataycanın asli sözcüklerinde bu uyum korunur. Ancak alıntı sözcüklerde eklerin art ünlülü şeklinde gelmesi uyumu bozar. Bu hâl bazen Türkçe sözcüklerde de görülmektedir ve müstensihlerin keyfiyeti olarak düşünülmektedir (J. Eckmann 32 ve 85). Arapça-Farsça sözcüklerdeki uyumsuzluklar şu şekildedir: ādemīlerga 27b/2, fakīrlerga 67b/14, gedāīga 66b/13, ḥazretimizga 26a/10, ḥilmraḫ 88b/10, kıblega 23b/1, kūzeḡa 74a/15, merdlik 64b/9, mümsiklik 64b/9, nefsiḡa 72b/13, şafige 27a/17, süḥançīḡa 78a/1, ümmetimga 61b/8, za‘ifeḡa 74b/16, za‘ifesiḡa 82b/2, zengīga 67b/1.

Metinde kalınlık-incelik uyumunun görülmediği Türkçe sözcükler de bulunmaktadır: başıge 62a/8, bolsagil 174a/17, itga 72b/13, işga 81a/15, katıge 60b/16, tizleriga 24a/15, urmagil 124a/3, uşnige 24a/11, yigitlikdın 23a/14, yumgey 23b/5.

1.7.2. Düzlük-Yuvarlaklık Uyumu

1.7.2.1. Düzlük-Yuvarlaklık Uyumuna Giren Yardımcı Ünlüler ve Ekler

• **-Inç/-Unç Eylemden Ad Türeten Ek:** korḫunç 15b/17, sévinç 68a/8.

• **İyelik Eklerinin Bağlama Ünlüleri**

+**(I)m**/**+(U)m**: dōstum 62b/5, cüftüm 60a/15, ferzendlerim 10b/4, namāzım 12a/11.

+**(I)ḡ**/**+(U)ḡ**: ḥōşnūdluḡuḡ 64b/6, ḳavmiḡ 54a/16, köḡlüḡ 66b/6.

+**(I)mIz**/**+(U)mIz**: ḥaberimiz 73a/10, niyyetimiz 26a/5, özümüz 70a/16.

+**IḡIz**/**+UḡIz**: mazlūmluḡıḡız 10a/14, meylıḡız 18b/13, özünüḡ 81b/13.

Çağatay Türkçesi özelliklerinden biri olan tekil 3. şahıs iyelik eklerinde bağlama ünlülerinin bu uyuma girmediğini de görüyoruz: özini 85a/15, özidin 87b/4, özinde 89b/17, öziḡe 94a/10; söziḡe 102a/9, sözini 104a/4, sözidin 84a/14, yolıda 85a/11, yolında 95a/3, yolu 18a/13.

• **Emir Kipi Çoğul 2. Şahıs Eklerinin Bağlama Ünlüleri:** -İŋ/-Uŋ/-İŋIz/-ŋIAr/-İŋIAr/-UŋIAr/-UŋIAr/-İŋIzIAr: ayaŋlar 19a/6, baŋlar 20a/6, keliŋiz 118a/14, kılıŋ 85a/10, öçürüŋler 20a/9, taptıŋızlar 25/15.

• **-(D)m/-(U)m Fiilden İsim Türeten Ek:** boğumluŋ 163a/7, yarım 65a/8.

• **-(D)l/-(U)l- Edilgen Çatı Ekleri:** asılmış 10a/12, ŋutulğan 89a/13, pitilgen 5b/2.

• **-(D)n/-(U)n Fiilden İsim Türeten Yapım Eki:** tütün 178b/11.

• **-(D)n/-(U)n- Dönüşlülük-Edilgenlik Eki:** körün- 108b/6, sağın- 32b/9, tapın- 15b/3.

• **Görülen Geçmiş Zaman Şahıs Ekleri**

1. **Tekil kişi:** -Dİm/-dUm: ziyāde kılar ěrdim. 111b/2, mundağ kıldım 122a/11, kitābıda kördüm 192a/11, sordum 179b/5.

2. **Tekil kişi:** -Dİŋ/-DUŋ: dōstuŋğa ŋoşulduŋ 29b/5, kıldıŋ ve aydıŋ 25a/3, nē işde ötkerdiŋ 23a/15, tüşüŋde kördüŋ 34b/12.

2. **Çoğul kişi:** -dİŋIz/-dİŋIzIAr./-dUŋUz/-dUŋUzIAr: aytur ěrdüŋüz 170a/15, siz şük turduŋuz 90b/1.

• **-(t)ğ, -(u)ğ, -UK, -IK Fiilden İsim Türeten Ek:** arığ 18a/13, damağ 164a/6, köfük 11b/4, ŋatığ 140a/14, tirig 35a/1, soruğ 20a/4.

• **+(D)ŋçI/+(U)ŋçU Sıra Sayı Ekinin Bağlama Ünlüsü:** beşinç 182b/4, birinç 19b/7, ěkinç 19b/7, yěgirmenç 3b/12.

• **-(D)p/-(U)p Zarf-Fiil Eki:** baŋıp 50a/2, basıp 24b/1, běrip 71a/4, çarlatıp 174b/9, fütkerip 154b/6, iberip 100a/13, ŋaçıp 126a/12, kěçip 85b/2, kılıp 166a/3, ěgrenip 113b/14, saçıp 125a/13, tōküp 68b/6, yarıp 27b/6.

• **-ş/-(D)ş/-(U)ş Fiilden İsim Türeten Ek:** ŋopuş 29b/12, yaraş 98a/13.

• **-(D)ş/-(U)ş- Fiilden Fiil Türeten Ek:** körüş- 117a/6, külüş- 102a/9, sürüş- 112a/11.

• **+İIK/+İIG/+İUK İsimden İsim Türeten Ek:** āhıretlik 20b/14, āhestelik 152b/14, bendelik 83a/4, birlik 9b/10, bisyārılık 13a/18, bīzārılık 177a/4, dūnyālık 13a/11, dūşvārılık 170/7, ferāmūşluk 83b/15, ğamlık 94b/4, ğayretlik 76b/13, hāmūşluk 103b/13, kěnrülük 57a/13, közlük 34a/17.

1.7.2.2. **Düzlük-Yuvarlaklık Uyumunun Bulunmadığı Ekler ve Yardımcı Ünlüler**

1.7.2.2.1. **Yalnızca Yuvarlak Şekilleri Olan Ekler ve Yardımcı Ünlüler**

• **-DUK Görülen Geçmiş Zaman Çoğul 1. Şahıs Eki:** alamaduk 25a/9, bolduk 29b/6, ěkendük 104a/6, ěrdük 62b/3, kezdük 174b/8, kılduk 70a/17, kötermedük 25a/11, öltürdük 179a/10, yědük 73a/11.

• **-dUr- Ettirgenlik Eki:** boşandur- 47a/8, kıldur- 166b/15, sındur- 112a/1, yandur- 89b/15.

• **-GUnÇA Zarf-Fiil Eki:** açmağunça 80b/12, atğunça 45b/11, bilgünçe 121b/11, kèlgünçe 34a/12, kılmagunça 118b/1, sürmegünçe 54a/5, yılıtmagunça 72a/15, yutmagunça 80b/18.

• **-ğU Sıfat-Fiil Eki:** bahtı açılğU niyyetide 144b/7, buğday urğU dèk 106b/10.

• **-GuÇI Sıfat-Fiil Eki:** ayğuçı kılınını 6b/5, öteğüçi 23b/10, sūāl kılığuçı 176b/4, yètelegüçi 28a/14.

• **-GunÇA Zarf-Fiil Eki:** atğunça 45b/11, atkunça 28b/11, kèlgünçe 48a/2, patkunça 40b/9. Toğkunça 36a/3,

• **-Gur-, -Kur- Ettirgenlik Eki:** azğurup 173a/14, kèğür- 52b/15, yetkür- 52b/5.

• **-Guz- Ettirgenlik Eki:** olturguz- 152a/16, turgüz- 126a/11, tolguz- 79a/5,.

• **mU Soru Edatı:** bar mu 86a/4, bilmedüñ mü 125a/13, bilür mü 108a/12, kılmas mu 94a/5, 105b/3.

• **-sUn, -sUnIAr Emir Kipi Tekil 3. Ve Çoğul 3. Şahıs Eki:** børsün 128b/7, dèşün 26a/2, kılsun 192b/7, kirusun 71a/10, okısun 194a/11, sağlasun 181a/4, sorsun 40b/18, tapsun 28b/4, tutsun 60a/16, yèsün 82b/3.

Bu ekin metinde bir yerde düz ünlülü şekliyle de kullanıldığı tespit edilmiştir: kılsınlar 67b/17

• **-uğ Eylemden Ad Türeten Ek:** açuğ 170a/7, artuğ 27b/8, aruğ 168a/12, olturuğ 85b/10, savuğ 49b/3, sınıuğ 80a/8.

• **-(U)r- Ettirgenlik-Oldurganlık Eki:** pişür- 69b/2, siñür- 88a/17, tüşür- 132b/6, yütür 15a/13.

• **-(U)r Şıfat-Fiil Eki:** ayturğa 55b/7, bolurğa 23b/14, kirürige 62a/10, kirürige 62a/10, köterürge 2a/3.

• **-(U)r- Fiilden Fiil Yapım Eki:** içür- 191b/4, kèçür- 7a/2, tèğür- 171b/9, tüşür- 105b/16.

• **-(U)r Geniş Zaman Eki:** atlanur 3b/5, çorçutur 70b/3, tèğürür 3b/9, turgüzür 101a/16, tüşürür 55b/13, ündürür 165a/11, yèdürür 82b/10, yıkılurlar 109a/8, yıratır 97b/12.

1.7.2.2.2. Yalnızca Düz Şekilleri Olan Ekler ve Yardımcı Ünlüler

• **+çI Addan Ad Türeten Ek:** du‘āçı 149b/7, sağçı 85b/14, şefā‘atçı 149b/6, yalğançı 56a/16.

• **-DI Görülen Geçmiş Zaman Tekil 3. Şahıs Eki:** boldı 52b/15, èrdi 166a/10, kèldi 86b/14, kıldı 111b/12, oğurladı 125b/17, okıdı 126a/10, olturdı 70b/15, saldı 118b/4, sağladı 85a/7, tèğürdi 40b/17, urdı 188a/9.

• **+dIn Ayrılma Durumu Eki:** tildin 103b/1, tiriklikdin 67b/4, tişdin 80b/2, ulağdın 99b/17, ‘ulemālardın 5a/6, ‘ulūfesidin 186a/11, uruğdın 44a/2, uyğudın 44b/1, vezīrdin 173b/10.

• **+ğı, +KI, Aitlik Eki:** aylıdağı 167a/9, evvelği 130b/12, ilgerki 27a/3, kadehdeki 62b/7, kabirdeği 116b/2, sarāydağı 10b/8, tañlakı 196a/9, zamānıdaki 182a/7.

• **-Gıl 2. Tekil Kişi Emir Eki:** kaçğıl 173a/16, kılğıl 21b/4, kopğıl 118a/17.

• **-Kar Fiilden Fiil Yapım Eki:** ötkerdim 174a/8, ötkergen 183a/8.

• **+IA- İsimden Fiil Yapım Eki:** bağlangan 19b/4, sözlemegen 32a/4, yüzlenmiş 67a/1.

• **-mA- Olumsuzluk Eki:** kalmadı 70b/9, tapmadı 68a/1, yağmadı 54a/14.

• **-mAk:** bērmekni 71a/8, kōrsetmek 65b/17, yıratmak 66a/1, yığmak 66a/1.

• **+nI Belirtme Durumu Eki:** abdālnı 71a/17, ābādni 23b/15, bulutni 71b/1, çerāğni 82b/2, himmetni 94a/12, yılını 183a/8, yolını 66a/10, zek˘ ātnı 64b/15. Metinde belirtme ekini +n şeklinde de görebiliyoruz. Farsī tilin Türkī kılay. 2a/8, Mūsūlmānlarınñ ölümün bergey 156b/12.

• **+nIğ İlgı Durumu Eki:** muḥabbetiniğ 40a/1, muḥsinniniğ 103a/13, müyüniğ 29a/11, namāznığ 47b/17, periniğ 32a/8, piyāznığ 166b/3, rıfknığ 3a/7.

• **+rAK:** hilmrak 88b/10, kiçikreki 84b/5, köprek 71a/8, yaḥşırak 88a/1.

• **-sAt-:** kōrset 84a/3, kōrsetmeklik 185b/5.

• **+(s)I Tekil 3. Şahıs İyelik Eki:** kılı 173b/10, kuyaşı 76b/9, lafzı 14b/2, luğatı 77b/5, ma˘ nāsı 7a/7, senāsı 101a/4, sorgusı 76b/6, tēvesi 138a/6, tövbesi 99a/6, tütünü 178b/13.

Metinde tekil 3. Şahıs iyelik eki +(s)I’ye +U şeklinde de rastlanmaktadır: öyüge 81b/14, üstüge 142a/16, tanbūrumı 63a/1.

Metinde ünsüz harften sonra da tekil 3. Şahıs iyelik eki -sI ekinin kullanıldığını görüyoruz: mū˘ minniğ kabirsığa 150b/6, 150b/15.

• **+sIz İsimden İsim Türeten Ek:** ansız 23b/11, imānsız 29b/10, kūr˘ asız 27a/11, misvāksız 19a/13, tilsiz 107b/12.

• **+UnçI Sıra Sayıları Ekinin İkinci Ünlüsü:** onunçı 2b/6, tokuzunçı 3b/12, törtünçı 2b/4, üçünçı 2a/16.

2. Ünsüzler

2.1. Ünsüz Değişmeleri

2.1.1. **b- > m-:** Çağatay Türkçesinde söz başındaki b ünsüzü, n ve ŋ gibi bir damak ünsüzünden önce birkaç sözcükte m’ye dönüşür (J. Eckmann 40). Metindeki örnekleri şunlardır: “men” zamiri: mēn 7b/2; maḥa 31b/9; mende

13a/8; mendin 171a/11; meni 4b/7; benim 19a/6; meniñ 5a/15; min-, mün- (< ET bin-) 66a/6, 138a/8; miñ (< ET biñ) 5b/12; muñuz (< ET bünüz) 153a/7.

“Bu” işaret zamirinin çekime girdiği hâllerde: muña 11a/1, munça (< ET bunça) 38a/2; munda 74b/17; mundağ (<ET buntağ) 8a/6; mundın 4b/1; munı 13b/16; munıñ 133a/14.

Birinci çokluk şahıs zamiri “biz” hem yalın hâldeyken hem de bazı ekleri aldığı anda ön ses “b-” ünsüzü korunur. Fakat şahıs eki olarak kullanıldığında hem “biz” hem de “miz” şeklinde metinde karşımıza çıkar: müsebbi‘ât-ı ‘aşe-reñ turur biz 35a/13, muñkem bağlap turur miz 47a/4.

2.1.2. b- > f-: Bu ses değişiminde şu sıra izlenmiş olmalıdır: b- > p- > f- fatkunça (<bat-kunça) 49b/15, fiçaqlap (<bıçaqla-p) 131b/8.

2.1.3. b > v: av (<ab) 175b/15, tève (<tebe) 178b/17.

2.1.4. b > y: öy (<eb) 22a/3.

2.1.5. d / ğ > y: Söz içindeki ve söz sonundaki d sesi, Karahanlı ve Harezmi Türkçelerinde ğ (Clouston), Çağatay Türkçesinde ise y’ye dönüşmektedir (Ercilasun, 2006). ayak 49a/5, 79b/9, ayağ (<ET ađaq) 161b/7, 162b/13, 163a/6; ayrıl- (<ET ağrıl-) 142b/15; kèy- (< ET ked-) 132a/15, 172a/2, 175a/16; kèyin (<ET kèdin) 105a/13, 150a/4, 167a/17; koy- (<ET koç-) 131b/3, 154b/3, 169b/12; koyı (<ET kudi) 85a/16; kuyruğ (<ET kuğruğ) 200b/2; uyğan- “uyanmak” [<ET uđ(u)ğan-] 44b/1, 45a/15, 123a/3; toy- (<ET tođ-) 82b/1, 80b/13 78a/1; toyğar- (<ET toğğar-) 29a/7, 29a/9; uy- (<ET uđ-) ; uyat- (<ET uyađ-) 90b/18; uyku (<ET uğık) 45a/15, 46a/1, 123a/3.

Bunların dışında kuduğ 114b/4, 134a/14, 134a/16 “kuyu” (< kuğuğ); örneğinde d sesinin korunduğunu görmekteyiz.

2.1.6. f > p: Yeni Uygur Türkçesinde Arapça, Farsça ve Çince den geçmiş kelime başı, içi ve sonunda f’li kelimeler bugün hem edebî dilde hem de ağız- lar da düzenli olarak p’lidir (Emet, 2015, s. 211; Öztürk, 2020, s. 31) Metnimizde bu duruma örnek sözcükler: pāt>fāt 35b/13, Pārsī (<Farsī) 151a/5, püt- kil (<fütkil) 181b/3, tefe (<tepe) 123b/6. Bu ses değişimi, günümüz Özbek ve Uygur Türkçelerinin de karakteristik özelliklerdendir.

2.1.7. -ğ- / -k- > -v-: Eski Türkçede iki ünlü arasındaki -ğ-/-k- sesi; Harezmi Türkçesinde -w-/-v-‘ye, Çağatay Türkçesinde ise -v-‘ye döner (J. Eckmann 44). Metinde şu örneklerde karşımıza çıkmaktadır: savu- (< ET soğı-) 47b/3; savuğ (< ET soğığ < soğı-k) 49b/3.

+ağū/+egū > +av/+ev: ekeven 29b/9. Bu yapı ile birlikte kullanılan +AlA(sI), +IA(sI) yapısı da metnimizde kullanılmaktadır: ekele 127b/5, ekeven 29b/9. Buna rağmen +ağū/+egū şeklini muhafaza eden sözcükler de vardır: biregū 13a/6, koñrağū 63a/2.

2.1.8. -k- > -h-: Çağatay Türkçesinde bu ses olayına rastlanır (Argunşah, 2013, s. 93; Eckmann J. , 2017, s. 43): aḥṣām (<aḥṣām T. aḥ + A. ṣām) 3b/4, oḥṣa- (<ET oḥṣa- ~ oḥṣa-) 73a/1, yaḥṣı (<ET yaḥṣı) 70b/11.

2.1.9. -ḡ- > -n-: tırnaḡ (<tırnaḡ) 57b/11.

2.1.10. p > f: Çağatay Türkçesine ait bir özellik olup Nevayi'den beri görülür. Söz içi ve başındaki p'nin f'ye dönüşmesi metinde sıkça karşımıza çıkar: arfa (<arpa) 69b/1, fāre (<pāre) 77a/6, farça (<parça) 82b/16, fāt (<pāt) 144b/4, ḡafla- (<ḡapla-) 141b/13, köfük (<köpük) 13a/18, süfür- (<süpür-) 58b/11, taf- (<tap-) 131a/14, tefesi (<tepe) 123b/6, tofçaḡ (<topçaḡ) 138b/11, tofraḡ (<topraḡ) 163a/3, yafurḡaḡ (<yapurḡaḡ) 9a/5, yafraḡ (<yapraḡ) 179b/17, yaftı (<yap-tı) 118b/3.

2.1.11. s- > ç-: çaç- (<saç-) 81a/9.

2.1.12. -ṣ > -ç: kuçkaç (<kuş) 066b/4

2.1.13. Tonsuzlaşma / Tonlulaşma (-g/-ḡ ~ -k/-ḡ): Son sesinde tonsuz ünsüz bulunduran kelimelerin ünlüyle başlayan bir ek aldıklarında tonlu duruma gelmeleri tonlulaşma olarak adlandırılır. Çağatay Türkçesinde sözcük sonunda ḡ, k, g, k damak ünsüzleri kuralsızca birbirinin yerine geçmektedir. Bunlar: arıtmaḡlık 81b/4, arıtmaḡlık 81b/4; arıḡlık 18a/14, arık 138a/17; āzādliḡ 196a/3, āzādliḡ 67b/2; düṣvārliḡ 170b/7, düṣvārliḡ 109b/17; ḡamlıḡ 151b/7, ḡamlıḡ 94b/4; güvāhliḡ 169b/10, güvāhliḡ 169b/8; heybetliḡ 153a/11, heybetliḡ 152b/8, ḡvārliḡ 76a/5, ḡvārliḡ 162b/9; ḡurbānliḡ 200b/6, ḡurbānliḡ 198a/8; selāmetliḡ 182b/12, selāmetliḡ 137a/1; yaruḡluḡ 17b/1, yaruḡluḡ 42a/2.

2.1.13.1 Tonsuzlaşma: Ünsüzlerin boğumlanması sırasında ses tellerinin akciğerlerden gelen havayı titreştirmemesi ve ton vermemesi; sertleşme, sedasızlaşma, ötümsüzleşme. (<https://sozluk.gov.tr/?/tonsuzla%C5%9Fma>)

2.1.13.1.1 b > p: b > p > f değişimindeki ilk aşama olarak bu ses olayına rastlarız. Hem edebî dilde hem de bütün ağızlarda b- > p- tonsuzlaşmasının örneği vardır (Emet 210): çofan (<çoban) 176b/9, futa (<but) 122b/7, fiçaḡ (<pıçaḡ<bıçaḡ) 131b/8, ḡapaḡ (<ḡabaḡ) 164a/2, paḡcık (<balçık) 163a/3, pārsa (<var-) 56b/2, patsa (<bat-sa) 172a/14, pārsa (<bar-sa) 56b/2, peşik (<beşik) 137b/2, pitigey (<bit-i-gey) 9a/4, pitüḡeli (<bit-ü-geli) 9b/1, putnı (<but+nı) 74b/14, yafraḡ (<yapraḡ) 179b/17.

2.1.13.1.2 Sözcük Sonunda Tonsuzlaşma (-ḡ > -ḡ): aḡrık (<ET aḡrık) 30b/1, ḡuruḡ (<ET ḡuruḡ) 17b/13, mundaḡ (<ET mundaḡ) 70b/12, tayaḡ (<ET tayaḡ) 167b/9. Yukarıdaki örneklerin bazılarının ilk şekillerine de metinde rastlıyoruz: aḡrık 112b/9, ḡuruḡ 132a/13, mundaḡ 6b/15, taḡ 76b/16.

2.1.13.1.3. Ek Sonunda Tonsuzlaşma (-ḡ/-luḡ>/-liḡ/-luḡ): ḡamlıḡ 94b/4, heybetliḡ 152b/8, selāmetliḡ 182b/12, yaḡlıḡ 87b/12.

Bu ekin ön ünlülü şeklinin de tonsuzlaştığı (+lig>+lik) kabul edilmektedir: bendelik 83a/4, 95a/17, bî-şermlik 95b/17, dilîrlik 89a/9, fażiletlik 3b/12, ğamlik 62a/15, hâşîyyetlik 148a/8.

2.1.13.1.4. Ek başında -ğ > -k: kıskıka 163b/12 (<kıskıga).

2.1.13.1.5. -z > -s: Çağatay Türkçesinde geniş zamanın olumsuzunda tonlu z ünsüzü tonsuzlaşarak s olur (Argunşah 95): emes 16a/14 <-mez, ermes 21b/8 <-mez, yemes 167b/3 <-mez.

2.1.13.2 Tonlulaşma: Tonsuz ünsüzlerin tonlu ünsüze dönüşmesi; yumuşama, sedalılaşıma, ötümlüleşme. (<https://sozluk.gov.tr/?/tonsuzla%C5%9Fma>)

2.1.13.2.1. Sözcük Sonunda Tonsuzlaşma (-k > -ğ): ayağ (<adağ) 3a/13, kuduğ (<kuduğ) 114b/3, uruğ 71b/5 (<ET uruğ), yaruğluğu 146a/6 (<ET yaruğ), yafurğag (<ET yapurğag) 9a/5.

2.1.13.2.2. k- > ğ: Aitlik eki “+k”nın tonlulaşıp “+ğ” olduğunu ve hatta iki şeklinin de metinde var olduğunu görmekteyiz: aylıdağı 167a/9, çapduğı 170b/3, evvelğı 130b/12, hâlâğı 182a/11, kabirdeğı 116b/2, sarâyıdağı 10b/8, tañlağı 64b/5, zamândağı 64a/15.

Metinde yer alan beş sözcüğün başındaki “k” ünsüzünün tonsuzlaşarak “ğ” olduğunu görmekteyiz: ğarış 19b/10, ğavğâ 131b/8, ğunra- 18a/5, ğarı 113b/12, ğarż 197b/17.

2.1.13.2.3. +lık/+luğ > +lğ/+luğ: Asli şekli +lık olan örnekleri şunlardır: ‘acizlik 91b/10, açlık 71a/7, 126a/1, aylık 172a/5, âzâdlik 67b/2, birlik 10a/13, düşvârlık 109b/17, güvâhlik 110b/17, kurbânlik 198a/8, yaşıklık 115b/10, yakınlık 88b/16.

Tonlulaşmış şekli +lğ olan örnekler şunlardır: arığlık 18a/14, âzâdlik 196a/3, düşvârlık 170b/7, ğamlık 62a/14, güvâhlik 173b/12, heybetlik 153a/11, katıglık 148a/16, kurbânlik 200b/6, rızâlık 185b/2, selâmetlik 101b/12, tınıglık 136b/17, yaşlık 85b/11.

İsimden isim yapım eki olan +IUK, metinde hem k hem de ğ’lı şekilde kullanılmaktadır: büylük 196a/1, büylük 59b/1; yaruğlık 59a/8, yaruğluk 17b/1.

Metinde isim-fiil eki -mağlık (Gülen) eki bazı örneklerde -mağlık şeklinde tonlulaşmıştır: arıtmağlık 81b/14, bolmağlık 118a/2, kıлмаğlık 185b/3, oğımağlık 185b/4, tutmağlıkda 37b/9, yığlamağlık 185b/3, yutmağlık 90b/8.

2.1.13.2.4. t- > d-: Eski Türkçede söz başındaki t- sesi Çağatay Türkçesinde korunmakla birlikte bazı sözcüklerde Oğuz Türkçesinin etkisiyle d’ye dönüşmektedir. Bunlar: damağ 164a/6, deng 96b/8, dè- 56a/14, dèk 27b/2, dur- 194a/10, durur 67b/4. Metinde t-’li kullanımlar da vardır: tağ 76b/16, tarlıknı 30b/5, tè- 130a/6, teng 159a/17, tur- 166a/6.

2.2. Ünsüz Düşmesi: Çeşitli fonetik etkiler sebebiyle kelimelerin iç ve son seslerinde bulunan bazı ünsüzler düşmektedir. Ayrıca ünlü çarpışması durumunda da ünlülerden biri düşebilir: ne asıl? > nasıl? (Korkmaz 159).

2.2.1. b- > ø: su (< ET sub) 23b/16.

2.2.2. -g/-ğ- > ø: Metinde -G- sesinin kimi yapım eklerinde ve bazı iki heceli sözcüklerde düştüğü tespit edilmiştir: eşek (< ET eşgek) 30a/13, kerek (< ET kergek) 101a/5, kulak (< ET kulgak) 118b/4, kursor (< ET kuruşak) 164a/11, ölünde (< ET ölüg) 89b/6; iktidâr+a (+ğa) 1b/17, tügen (<tég-gen) 130a/6.

Bu sesi koruyan sözcükler de şunlardır: arırlığı 18a/14, kurug 132a/13, kapuğdın 157b/15, sarıg 156b/8, tamuğ 148a/13, uluğ 136a/11, yalğan (< ET yalğan) 162b/3.

2.2.3. -r- > ø: “ër-” yardımcı fiili hem è- hem de èr- şeklinde metnimizde yazılır: èr- (< ET er-) èdi 13a/13, 110a/8; èken 67b/4, 71a/16, 74b/9; èkendük 74b/3; èmes 10b/11, 16a/14, 22a/6, 100a/10; èmesler 55b/1.

bile/birle/bilen/birlen edatının hem r’li hem de r’siz şekilleri birlikte kullanılır: bile (< ET birle) 110b/16 ~ birle (< ET birle) 106a/4; bilen (< ET birlen) 128a/11~ birlen (< ET birlen) 197a/10.

2.3. Ünsüz Türemesi

2.3.1. y türemesi: Gabain, Eski Türkçede bu türemenin var olduğunu ifade eder (Gabain 39). Metinde şu örnekler karşımıza çıkar: yırak (< Ar. ırak) 137b/4, yiriğ 92b/7.

2.3.2. h Türemesi: hür- (<ür-: üfle-) 32b/16.

2.3.3. İkizleşme: aççığımın 19b/9 < açığ, ıssığ 49a3 < ısığ, kattığ 49a3 < katığ, sèkkizi 36b/4 < sèkiz, tokkuzıda 63b/17 < tokuz, yette 77a/16 < yeti.

2.4. Göçüşme (Metatez): Kelime içindeki komşu veya uzak seslerin yer değiştirmesi olayıdır. Ünsüzlerin birbiri ile karşılaşmasından doğan telaffuz zorluklarını giderme amacına dayanan bu olay, daha çok r ve l akıcı ünsüzlerinin bulunduğu kelimelerde ve ağızlarda görülür (Korkmaz 74). örgendim 34b/10; örgendiğ 88b/3; örgengey 9b/16, 10a/1; örgetkil (<ögren-) 6b/6, 9a/8; koşnı (< ET koşnı) 18b/3, koşnınığ 74b/7; yamğur (< ET yağmur) 143a/2, 146a/7, 150b/6.

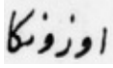
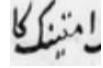
2.5. Hece Düşmesi (durur > dur): Çağatay Türkçesinde bu ses olayına yaygın olarak rastlanır (Eckmann, 2017, s. 45; Argunşah, 2013, s. 86). kılıpdur <durur 194a/9.

Sonuç


▪ 18. yüzyılda Çağatay Türkçesi ile yazılmış olan metnimiz, döneminin özelliklerini taşıdığı gibi daha eski dönemlerden de özellikler taşımaktadır. Bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Metin, Yarkend’de yazıldığı için günümüzde

“Uygur” olarak adlandırılan ve “Yeni Uygur Türkçesi” adıyla bugün anılan yazı dilinin öğelerini taşımaktadır. Buna örnek olarak şunları verebiliriz: b>f: bıçak > fıçak 081a/14, bāsūr > fāsūr 143b/1, bit- > füt- 181a/12, çoban > çofan 171b/12. b>p: bat- > pat- 131b/10. Ancak müellifler veya müstensihler metinleri yazarken önündeki metinleri birebir kopya ettikleri için eski yazım özelliklerini kendi ve sonrasındaki dönemlere taşımaktadır. Metinde bununla ilgili birçok örnek vardır. ıt (köpek) 115b/5 sözcüğünün kalın ünlülü şekliyle DLT’deki ve Eski Türkçedeki şekliyle yazılması bu durumun en bariz örneğidir. Diğer özellikler şunlardır:

- Metinde aynı sözcüğün farklı yazılışlarına rastlanmaktadır.
- İle edatı ekleyerek bir örnekte +le şekliyle kullanılmıştır: bu şıfat-ı bedle 114a/15.
- Müstensih bazı sözcüklerde hareke kullanmıştır.
- 2. tekil iyelik eki +η, yönelme eki +ge birleşince tek bir η şeklinde

yazılmıştır:  özünje 104a/8. Ancak bitişmeden de yazılmıştır:  ümmetiñge 150a/3.

- Arapça olan “emīn” sözcüğü metnimizde her zaman elif ve ye ile

yazılmıştır:  emīn.

- Metinde görülen ses olayları şunlardır: +ağū/+egü > +av/+ev; b- > ø; b- > m-; b- > f-; b > p; b > v; b > y; d / d̄ > y; d / d̄ > g; f > p; -g-/-ğ- > ø; -ğ > -k; -ğ- / -k- > -v-; k- > ğ-; -k > -ğ; -k- > -h-; +lık/+luğ > +lığ/+luğ; η > n; p > f; -r- > -ø-; s- > ç-; -ş > -ç; t- > d-; -z > -s.

Ünsüz türemesi: y türemesi, h Türemesi, ikizleşme.

Göçüşme (metatez).

- Metinde hāl ekleri şu şekildedir:

Ayrılma Durumu Eki: Bu ek (+dIn), ayrılma durumu belirtmekten başka metinde farklı bir anlamda da kullanılmıştır. “ondın oqısa” 184a/16 örneğinde “ondan fazla” ya da “on kez” gibi bir anlamı vermektedir.

Belirtme Durumu Eki: İyelik eki aldıktan sonra da +n/+η şekilleriyle bulunmaktadır: Fārsī tilin Türki kılay 2a/8, közüñ üstün 57b/8, deremiñ 83a/15. Ayrıca hemze ile de bu durum anlamı karşılanmıştır: loqmayı 79a/14.

Metnimizde belirtme durumu eki, yönelme durumu göreviyle de kullanılmıştır: Anı Şems Müftī dēr irdiler. 58b/15, meni temeseq. 82b/12.

Belirtme durumu ekinin kullanılmadığı örnek de mevcuttur: büreñ(ni) öltürdüm 92a/11.


Bulunma Durumu Eki: Bulunma durumu eki (+DA) bulunma anlamından başka ayrılma durumu eki anlamıyla da kullanılmıştır: kayda keldin? 40b/15,

üç hisşeside bir hisşesi kara bolğay. 48a/8,9, 3. kişi iyelik ekinden sonra zamir n'si alarak +nda/+nde şekline de rastlarız (J. Eckmann 74): mu+nda 74b/17, a.+ nda 102a/3.

Eşitlik Durumu Eki: Eşitlik durumu eki +çA'dır: deryā+çe 11b/4, eger+çe 6a/3, kök+çe 180a/6.

İlgi Durumu Eki: Metinde ilgi durumunu iki şekilde görmekteyiz. +nIn/+In ve +nI (Bodrogligeti 31) +nI eki Çağatay Türkçesinden Özbek Türkçesine geçişin bir özelliğidir (Argunşah, 2010): meniñ ol bendemni 108b/10, namāznu vaqtini 21b/10, bëğiñniñ fermānını 108b/14.

İlgi ekinin +ün biçiminde de eklendiğini görüyoruz: közüñ üstün 57b/8. Bunun yanında ilgi durumu ekinin 1. tekil şahıs zahirinde -im şeklinde

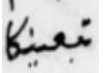
kullanıldığını bir örnekte görmekteyiz.  benim katım 19a/6.

Metinde ayrılma ve bulunma durumu ekinden önce ilgi ekinin geldiği örneklere sıkça rastlanır: anıñdın 31a/16, anıñda 5a/12.

Vasıta Durumu Eki: Çağatay Türkçesinde vasıta durumu eki kalıplaşmış yapılarda +n/+In/+Un ve +IA(n) şeklinde kullanılır (Eckmann J. , 2017, s. 81; Bodrogligeti A. J., 2001, s. 47) Ékele 127b/5. Metinde +n vasıta durumu eki *ékülen, ékevlen* örneğinde ve bile~birle edatı ile kalıplaşarak bilen~birlen sözcüğünde kullanılmıştır: ékevlen 29b/9, ékülen 29b/6, bilen 128a/11, birlen 42b/2, 'amüd âteşin birlen 152a/8.

Metinde ayrıca *ile, bile, bilen, birlen* sözcükleriyle bu durum karşılanmıştır: bu bâb üç faşıl ile müştemel turur. 59b/3, rahmet birle nazır kıılır 61b/10, öz éligleri bile dıraht yetkürüp mīvesidin yegeyler. 70a/11, ékile ayağnı tikip üstide oltursa 79b/13.

Yönelme Durumu Eki: Metinde yönelme durumu ekleri +ka/+ke,+ga/+ge,+a/+e, +ña/+ne şeklinde kullanılmaktadır. Ayrıca 2. tekil iyelik eki +iñ ile birlikte yönelme eki (+ga/+ge) kullanıldığında +ne şeklinde karşımıza çıkmakta-

dır:  seniñ tab'iñe 86b/16.

Yön Gösterme Durumu Eki: Metinde yön gösterme eki +GARı,+KARı,+rA şeklindedir: taşkarı 18a/8, yukkarı 15a/2, il+geri 10a/13, soñ+ra 11b/12.

▪ Çokluk şahıs zamiri *biz* hem yalın hâldeyken hem de bazı ekleri aldığıında ön sesteki b- ünsüzü korunur. Fakat şahıs eki olarak kullanıldığında hem *biz* hem de *miz* olarak kullanılır: 'amel kıılmas miz 168b/9; 'aşereñ turur biz 34/13.

▪ Metinde işaret zamiri olan "bu"daki ön ses b- ünsüzü korunmuştur. Durum eki ve *dég* edatı aldığıında bu zamirin başındaki b- genellikle m-'ye dönüşür: bu 47a/2,3,4; bular 109a/1,4,6; munda 114b/2, 118b/4; mundağ122b/1.

▪ Eckmann, Çağatay Türkçesinde üçüncü kişiyi bildiren kişi zamiri yoktur; yerine işaret zamiri *ol* kullanılmaktadır (Eckmann, 2017, s. 87) demektedir. Ancak metnimizde *o* üçüncü tekil kişi zamiri de kullanılmaktadır: *o* yene Hüdā ve resül-i Hüdāğa ‘āşī bolur. 110a/17.

▪

KAYNAKÇA

- Öztürk, Rıdvan. Yeni Uygur Türkçesi Grameri. Ankara: TDK, 2020.
Argunşah, Mustafa. Çağatay Türkçesi. İstanbul: Kesit, 2013.
Bodrogligeti, András J. E. A Grammar of Chagatay. Muenchen: Lincom Europa, 2001.
Clauson, Sir G. An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish. Oxford: Oxford Press, 1972.
Eckmann, J. Çağatayca El Kitabı (Günay Karağaç). Ankara: TDK, 2017.
Eckmann, Janos. Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi Üzerine Araştırmalar (Osman Fikri Sertkaya). Ankara: TDK, 2017.
Emet, Erkin. Doğu Türkistan Uygur Ağızları. Ankara: TDK, 2015.
Gülen, Beste. «Türkçede -mAk ve -mAklik Eylemlikleri Üzerine İşlevsel Bir İnceleme (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi).» Ankara, 2020.
Gabain, A. V. Eski Türkçenin Grameri (Mehmet Akalın). Ankara: TDK, 2000.
<https://sozluk.gov.tr/?/tonsuzla%C5%9Fma>. tarih yok. 26 11 2023.
Korkmaz, Zeynep. Gramer Terimleri Sözlüğü. Ankara: TDK, 1992.

MUHİBBÎ DİVANI'NDA HALK İNANIŞLARI

Dr. Oğuz YILDIRIM*

Öz: İnanç ve inanış; kişi ya da toplum tarafından bir düşüncenin, olgunun veya varlığın gerçek oluşunun kabul görmesidir. İnanç kavramı kişinin düşüncesinin çok geniş bir kısmını kapsamaktadır. Halk inanışları ise, eski dinî öğretilerden aktarılmış olan resmî dinî inançların türlü sebeplerle geniş kitleler arasında varyantlaşarak aldığı yeni yorum ve inanış tarzları olarak kabul edilmektedir. Bir toplumu bir arada tutmaya yarayan, zamanın asimile etme gücüne direnen şey şüphesiz olarak o toplumun inanışlarıdır. Bir toplumu tanımının en doğru yolu da kıymet verdiği değerleri bilmekten geçmektedir. Halk inanışları, halk arasında yaygın olarak kabul gören birtakım inanış ve çeşitli pratiklere karşılık gelmektedir. Bu inanışlar ve ritüeller nesilden nesile aktarılıp adeta bir köprü görevi üstlenerek varlığını devam ettirmiştir. Halk inanışları, dinî inançlardan farklı olmakla birlikte pek çok dinî uygulamayı da içine almaktadır. Halk inanışları pek çok beşeri ve sosyal bilimin araştırma sahasına girmektedir. Bu disiplinlerden biri de divan edebiyatıdır. Yaşamın her safhasını içine alan bu gelenek, temelinde dinî öğretileri ve çeşitli inanışları barındırmaktadır. Bu bakımdan divan şairleri de yaşadıkları toplumun sosyo-kültürel değerlerini şiirlerinde başarıyla kullanmışlardır. Çalışmamızda 16. yüzyıl sultan şairlerinden olan Muhıbbî'nin divanında yer alan çeşitli halk inanışlarını gün yüzüne çıkarmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: kültür, halk inanışları, divan şiiri, 16. yüzyıl, Muhıbbî

FOLK BELIEFS OF MUHİBBÎ'S DIVAN

Abstract: Faith and belief; It is the acceptance of an idea, maturity or existence by the person or society. It covers a very large part of the believer. Folk beliefs, on the other hand, are accepted as the new interpretation and belief styles of official religious beliefs transferred from old religious teachings by being covered among large masses for various reasons. These beliefs are often seen as superstition or superstition by some clergy and scholars. It is undoubtedly the beliefs of the society that makes a plant's coexistence beneficial, the assimilation power of time resists. The most accurate way of recognizing a break is also passing its value by the value of the values. Folk beliefs correspond to widely accepted units of belief and various practices among the people. These beliefs and rituals have been transferred from generation to generation, and their existence has been continued by acting as a bridge. Although folk beliefs are different from religious beliefs, many religious practices are also included in it. Folk beliefs fall within many human and social science research areas. One of these disciplines is the divan. This tradition, which takes every stage of life, basically contains religious teachings and various beliefs. These fertile divan poets also successfully used the socio-cultural values of the society

ORCID ID : 0000-0002-1170-2054

DOI : 10.31126/akrajournal.1372664

Geliş Tarihi : 07 Ekim 2023 / Kabul Tarihi: 03 Ocak 2024

*Herhangi bir kuruma bağlı değildir. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

they lived in in their poems. In our study, it is possible to see various folk beliefs in the divan of Muhibbî, one of the 16th century sultan poets.

Key Words: culture, folk beliefs, divan poetry, 16th century, Muhibbi

Giriş

İnanç ve inanış kelimelerini “insanların veya toplumun, bir düşüncenin, bir olgunun, bir varlığın gerçek oluşunu kabul etmesi olarak vasıflandıran Pertev Naili Boratav, din ve ahlak kurallarındaki katılık ve kesinliğe karşın halk inanışlarının; bir yerden başka bir yere, bir toplumdan başka bir topluma farklı biçim ve içerik özelliğine sahip olduğunu ifade etmektedir (1999: 7). İsmet Zeki Eyüboğlu ise inancı; bir kişinin günlük hayatını etkilemekte olan ve başka kişilerin öğrenme yoluyla kazandıkları düşünce olarak tanımlamaktadır (2014: 29-32). Bu bağlamda toplumun, yüzyıllar boyunca farklı dinî inanç, kültür ve medeniyetlerden etkilenecek ortaya koydukları halk inanışları; “... eski dinî öğretilerden aktarılanlarla resmî dinin inançlarının farklı sebeplerle geniş kitleler arasında çeşitlenerek aldığı yeni durum ve inanış şekilleri olarak tanımlanabilmektedir (Çobanoğlu, 2003: 12).

Divan edebiyatı, yaşayıp geliştiği toplumun çok dinli ve çok kültürlü bir yaşam tarzından millî bir sentez meydana getirmeyi başarmış, zengin bir edebî geleneğe sahiptir. Kaynağını Türk- İslâm medeniyetinin beslediği din, felsefe, tasavvuf, sosyoloji gibi disiplinlerin çeşitli değerlerinden edinen bu edebî gelenek, asırlar boyunca canlılığını sürdürmüştür. Günümüzde bile hala varlığından söz ettiren bu edebiyatın, düşünce biçimini oluşturan en önemli kaynaklardan biri de şüphesiz ki halk kültürüdür (Yekbaş, 2009: 1117).

Divan şiiri bu açıdan değerlendirildiğinde bulunduğu ortamın ve yaşadığı toplumun hayatını benzetmeler, telmihler, mazmunlar gibi farklı yollarla beyitlere, mısralara ve sözcüklere taşımayı başarmış, renkli ve canlı bir geleneğe sahiptir. Bu minvalde divan şiirini bir mozaiğe teşbih etmek doğru olacaktır. Bu mozaiikte ilk inceleme tespit edilemeyen renkler, desenler ve şekli özellikler olabilecektir. Dolayısıyla divan şiirini kavrayamayanlar, onu soyut ve yaşamdan kopuk bir edebî gelenek olmakla suçlamaktadırlar. Fakat divan şiirinin beslediği kaynaklar, onu meydana getiren düşünce sistemi ve genel yapısı itibariyle millî bir niteliğe sahiptir (Yekbaş, 2009: 1118).

Divan edebiyatı, bu anlamda halk edebiyatından ve halk kültüründen asla ayrı düşünülemez. Bu bağlamda gözlem yeteneği kuvvetli olan divan şairleri, yaşadığı topluluğun her türlü inanışını kendi sanatsal bakış açısı içerisinde değerlendirip şiirine aktarmıştır. Bu sayede halk kültürü ve günlük hayatın içerisinde bulunan her unsur, divan şiirinde kendisine bir yer edinmiştir. Halk inanışlarını şiirlerinde bir sultan kimliğiyle başarılı bir şekilde yansıtan şairlerden biri de Muhibbî’dir. 16. yüzyılın şair padişahlarından olan Kanuni Sultan

Süleyman, divanında halk inanışlarına yer vermiş ve yaşadığı asrı gelecek kuşaklara sosyo-kültürel manada tanıtma görevini üstlenmiştir.

1. Aynayla İlgili İnanışlar

Karşısında bulunan nesnelere görüntüsünü yansıtan, özellikle insanların kendilerini görmek amacıyla başvurdukları, arka kısmı sırlanmış cam ya da madenden levha, gözgülü anlamına gelen ayna, Farsça âyîne sözcüğünden türetilmiştir (Kantar, 2011: 30). Mecazi olarak değerlendirildiğinde ise ayna bir durumun, bir niteliğin kişinin zihninde canlanmasına, gözler önüne serilmesine yarayan nesne demektir (Çağbayır, 2017: 389-390). Cıvalı Taş Devri'nden günümüze kadar ulaşan ayna demir, tunç ve altın gibi madenlerden üretilmiş ve halk tarafından sıklıkla kullanılan bir nesne olmuştur (Çetindağ, 2011: 15).

Ayna sosyal hayatın içinde fiziksel olarak da birçok alanda yer almıştır. Bu durum aynanın manevi yönden birçok anlam kazanmasına zemin hazırlamıştır. Örneğin ayna, felsefe ve psikolojide kişinin benlik duygusunu sembolize eden bir sembol hüviyetini üstlenmiştir. Felsefi açıdan ise ruh ve gönül güzelliği ile ilişkilendirilmiştir. Özellikle Çin kökenli inançlarda, Budizm'de, Şamanizm'de ve İslamiyet'te yakın manalar üstlenmiştir. Bu inançların her birinde genel özellikleriyle temiz ayna bilginin ve güzel bir ruhi yapının, paslanmış ayna ise kararan ve kirlenmiş bir ruhun sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır (Durukan, 2018: 2).

Aynayla ilgili en önemli inanışlardan biri kehanette kullanılmasıdır. Durgun sular, parlak yansıtıcı nitelikteki cisimler ve aynada görülen silüetlerden hareketle gelecek zamandan bilgi alınabileceğine inanılmıştır. Aynanın sihir içerikli güce sahip olduğu inancının temelinde bu parlak yüzeylere yansıyan görüntülerin aslında kişinin ruhsal ikizi olduğu inancı yatmaktadır. Bahsi geçen bu ikizlik durumu, eski insanlar için ruh algısının açıklanmasında ön planda tutulan bir örnek kabul edilmiştir. Bazı bölgelerdeki inançlarda kişinin ölümünden sonra evde bulunan aynaların üzerinin örtülmesi uygulaması bulunmaktadır, bu durum kişinin ruhunun aynaya hapsolacağı ve dünya hayatından uzaklaşamayacağı düşüncesinden kaynaklanmaktadır (Karatosun, 2016: 285).

Ayna ve tılsım arasında da bir bağ kurulmuştur. Aynanın, kehanetler, büyüler ve tılsımda kullanılışı insanlık tarihi kadar eski zamana dayanmaktadır. Anlatılan bir rivayete göre Hz. Âdem dünyaya gönderildiğinde nesli tüm dünyaya dağıtıldı. Allah, Hz. Âdem'in evlatlarını görebilmesi adına dünyayı gösteren bir ayna verdiği bilinmektedir (Bağcı, 1998: 22-23).

Aynanın toplum içerisinde konu edildiği bir başka batıl inanç ise gece vakti aynaya bakmanın uğursuzluk getireceği düşüncesidir. Çocukların aynaya bakmaması için üzerlerinin örtüldüğü bilinmektedir. Ayrıca durgun su ve ayna ile

cin çağırma inancı olduğundan, aynaların cinlerle ilişkilendirildiği çeşitli kaynaklarda yer almaktadır (Şentürk, 2016: 492).

Divan şiirinde papağan ehlileşirmeye en müsait olan kuşların başında gelmektedir. Taklit yapmaya meyli bulunan bu hayvanın insan seslerini tekrarlamaya çalıştığı bilinmektedir. Bahsi geçen canlının konuşmayı öğrenmesi için kafesine ayna konulduğu bilinmektedir. Kendi yansıması sayesinde kısa zamanda konuşmayı öğrenen bu kuşun ödülü olarakda şeker kullanılır (Ceylan, 2007: 194-201). Muhibbî aşağıdaki beytinde, sevgilinin yüzüne bir papağan gibi yeniden konuşması için yüzünü ayna ve dudakını şeker olarak göstermektedir:

*Tûtî gibi söylesün dir gönümi dilber yine
Yüzini âyîne vü la 'lini şeker gösterür (G. 730/4)*

Ayna, aşağıdaki beyitte parlak ve temiz oluşuyla yer almaktadır. Şair, dünyevi dertleri bir kenara bırakıp kederden temizlenmiş kişilerin gönlünü temiz bir aynaya teşbih etmektedir:

*Jeng olursa gam degül gamdan gönül âyînesi
Çün virür kalbe safâ câm-ı musaffâlar benim (G. 1923/6)*

Âyîne-i İskenderî ifadesi, İskender'in hocası olarak bilinen Aristo tarafından icat edilen İskenderiye'de deniz kenarında bir kuleye konulmuş olduğu bilinen ve uzakta bulunan düşman donanmalarını gösterdiği söylenen büyük aynayı tanımlamak için kullanılmaktadır. Bahsi geçen bu nesneyi, eline geçiren kişilerin dünyanın her bir yerini görebildiği söylenmektedir (Şentürk, 2006: 478). Şair beytinde, gönlünü pas tutmuş vaziyetten kurtararak İskender'in aynası gibi yaptığını ve o aynaya bakan kişinin bütün dünyadan haberi olacağını dile getirmektedir:

*Bir nazar eyle gönül mir 'âtına virsün haber
Şâf idüp itdüm anı âyîne-i İskenderî (G. 2700/3)*

Muhibbî beytinde, ölen kişinin ağzına ayna tutulması hadisesine gönderme yapmaktadır. Şair, sevgilisine seslenerek eğer senin yolunda iken can verdiğime inanmazsan, yüzünün aynasını benim ağzıma tut, nefes alıyor muyum bir bak, ifadelerini kullanarak kişinin ölüp ölmediğinin kontrol edilmesi için ağzına ayna tutulması eylemine yer vermiştir:

*Eger inanmaz iseñ yoluña cãn virdüğümü
Yüzüñ âyînesini agzuma tut gör nefesüm (G. 2389/2)*

Şair bir başka beytinde, sevgilinin aşkından dolayı can verdiğini söylemekte ve aşk ehli kişilerin öldüğünü yüz aynasının yüzüne tutularak anlaşılacağını dile getirmektedir:

*Gel yüzüme karşı dut cānā yüzüñ āyīnesin
Anuñ ile bilesin ‘ışk ehlinüñ sen mürdesin (G. 2518/3)*

Şair bir başka beytinde, sevgilinin güzelliğinin aynasına karşı ah etmediğini bunun sebebinin olarak da ah ederken nefesinin o aynayı paslandıracağından korktuğunu söylemektedir:

*Hüsniñ āyīnesine karşı neden itmezem āh
Korkaram jeng ide ol āyīneyi bu nefesüm (G. 2260/2)*

Şair, kendisine seslenerek “Sen sen ol sakın ola aynaya bakma. Aynada yansıyan yüz karasını görüp onunla yüz yüze kalırsın diye korkarım”, ifadelerini kullanarak kendi hata ve günahlarını görmekten korktuğunu söylemektedir:

*İy Muhibbī sen sen ol bakma sakın āyīneye
Yüz karasın göresin korkum bu olma rû-be-rû (G. 2755/5)*

Muhibbī aşağıdaki beytinde, âşığın gönlünü saflık ve temizlik münasebetiyle gönle teşbih etmektedir. Şair, sevgilinin bakış okları attığını söylemekte ve bu okların âşığın sinisini delip geçtiğini ifade etmektedir. Okçulukta bu kadar hünere sahip olan sevgilinin âşığını yaralamadaki başarısı dile getirilmekte ve aynaya ok atmanın da büyük bir meziyet olduğunu vurgulanmaktadır:

*Bir nazarla deldi geçdi gönlümüñ āyīnesin
Ol kemān-ebriñ güzeller içre tîr-endāzdur (G. 759/3)*

2. Büyü ve Sihirle İlgili İnanışlar

Sözlükte “Bir şeyi olduğundan farklı olarak göstermek, oyalamak, aldatmak; bir kişinin ilgisini çekmek, gönlünü çelmek” anlamlarında sülâsî bir masdar olan Arapça “sihr” sözcüğü “hile, aldatma; nedeni gizli kalan iş” manalarında isim olarak da kullanılır (Çelebi, 1992c: 170). Karaman’a göre; sihre büyü de denilmekte fakat sihir, büyüye göre daha kapsamlı, daha geniş bir anlama sahiptir. Büyü, sihrin alt basamaklarından biridir, pratiktir, pratik olduğundan amaçları, uygulamaları açısından tamamen dünyevi bir özelliğe sahiptir (2015: 1508).

Muhibbi aşağıdaki beytinde, sevgilisinin bir bakışı ile yalnızca âşığını değil tüm dünyayı bağladığını dile getirmektedir. Şair, büyülü gözlere sahip olan sevgilisini, Harut ve Marut’tan daha etkiliyeci bir cadı olarak tanımlamaktadır:

*Seni degül bir nazarla dehri teshîr eyledi
Gözleri Hârût ile Mârûtdan cādû imiş (G. 1242/2)*

Şair, sevgilinin âşığın aklını başından alma meziyetini göstermek istemiştir.

Âşıkları büyüleyen sevgilinin gözleridir. Ay yüzlüler, büyü ilmini şairin sevgilisinden öğrenmektedir. Onun gözleri büyü yapma konusunda, Harut ve Marut'a teşbih edilmektedir:

*Māh-rūlar sihr 'ilmin cümle sende öğrenür
İki çeşmüñ sihr-ārā Hārūt ile Mārūt'dur (G. 940/5)*

Muhibbî, put gibi güzel sevgilisinin büyücülük meziyetine gönderme yapmaktadır. Sevgilisinin bu özelliği sayesinde saçlarının her kılını yılan gibi gösterdiğini söylemektedir:

*Genc-i hüsninde nigārum zülfin itmiş pīç pīç
Gösterür sihr-ile her bir kılın itmiş mār mār (G. 896/5)*

Büyü yapmak genel manada kötü insanlar tarafından başvurulmuş ve insanlara zarar vermek amacıyla yapılan bir eylemdir. Kızların sevdiklerini âşık etmek için büyü yaptıkları da bilinmektedir. Şair de, tüm âlemi gönül alıcı sevgilinin sihirli gözleriyle büyülenen bir insan olarak tasavvur etmektedir:

*Sihr-ile cādū gözün iy dil-firib
'Âlemi kendüye teşhîr eylemiş (G. 1467/2)*

Şair, her gazelinde binlerce büyü saçan söz söylediğini fakat sevgililerinin onun bu sözlerine kulak asmadıklarını söylemektedir:

*Gerçi kıldum her gazelde niçe biñ sihr ü füsün
Hüblar güşına almaz lîk bu efsānemüz (G. 1277/5)*

Muhibbî beytinde, sevgilinin sihir yapıp saçının her telini yılan hâline getirdiğini söylemektedir. Perişan hâlde olan saçlara kimsenin el sürmemesini istemektedir:

*Sihr idüp didi ki her tārını bir mār itdüm
Kimse el sunmaya tā zülfi-perîşānumuza (G. 3111/3)*

3. Doğaüstü Varlıklarla İlgili İnanışlar

3.1. Cadı

Cadı, Türkçe Sözlük'te geceleri dolaşarak insanlara kötülük ettiğine inanılan hortlak olarak geçmekte ve mecazen çirkin, huysuz, ihtiyar kadın ile çok güzel göz manalarına gelmektedir (Türkçe Sözlük, 1998: 375). Halk inanışlarına göre cadı, geceleri mezardan çıkıp korkunç şekliyle cin gibi gezen hayal; hortlak, vampir, karakoncolos gibi adlarla da anılan bir yaratıktır (Şemseddin Sami, 1999: 463; Devellioğlu, 1997: 121).

Muhibbî, sevgilinin sünbül saçının her kılını ejderha gibi gördüğünü söylemekte ve sevdiğinin sihir ilmini bilen bir cadı olduğunu dile getirmektedir:

*Baňa sünbül saçınıñ her kılı ejder görinür
Şiir ‘ilmini bilür gözleri cādūdur bu (G. 2757/3)*

Şair beytinde, sevgilinin yanaklarında kıvrım kıvrım duran cadı saçlarının içerisinde binlerce âşığın perişan bir vaziyette olduklarını söylemektedir:

*Ruħuñda ca ‘d-ı zülfüñ ham-be-ħamdur
Hezār ‘aşıklarunñ içinde kemdür (G. 862/1)*

3.2. Cin

Cin, sözlükte “ örtmek, örtünmek, gizli kalamk” manalarındaki cenn kökünden türemiş bir isim olup terim olarak “duyularla idrak edilemeyen, insanlar şuur ve iradeye sahip bulunan, ilâhî emirlere uymakla yükümlü tutulan ve mümin kâfir gruplarından oluşan varlık türü” manalarına gelir (Şahin,1993: 5).

Şair beytinde, bir peri yanaklı güzel sevdiğini ve bu aşktan dolayı hasta olduğunu söylemektedir. Bu hastanın cin çarpmasından delirdiğini ve başını tuttuğunu dile getirmektedirler:

*Bir perī-ruhsār sevdim kim göre bu ħastayı
‘Aklı yok cin tutmuşa beñzer diyü başın tutar (G. 634/2)*

Muhibbî beytinde, Hz. Süleyman’ın mührünü gören insanların, cinlerin ve tüm kuşların ona itaat ettiklerini dile getirmektedir:

*Oldular emrüne rām ins-ile cin cümle tıyūr
Ĥātem-i la ‘l-i leb ü mühr-i Süleymān ‘uñ görüp (G. 182/4)*

3.3. Peri

Perî, “Cinlerin çok güzel ve alımlı olarak kabul gören dişilerine verilen bir ad” olup mecazen “Çekici güzelliği olan çok alımlı kız veya kadın.” Manalarına gelen bir kelimedir (Devellioğlu, 1997: 860).

Muhibbî beytinde, perilerin çeşme, pınar ve hamam gibi yerleri mesken tuttukları inanışına telmihte bulunmaktadır. Şair, peri gibi güzel olan sevgilisinin, âşığın keder dolu gözlerini mesken tuttuğundan dolayı bütün perilerin uğrak yeri olarak çeşmelerini tercih ettiğini dile getirmektedir:

*Ol sebeden kim olupdur çeşme perriler yiri
Ol periniñ meskeni bu dīde-i ġam-dīdedür (G. 731/3)*

Muhibbî, “Periler nerede su bulursa orada cilve yapıp oyun oynamaktadırlar. Gözümün çeşmesi su ile dolup taşsa şaşılır mı?” ifadelerini kullanarak çeşmenin perilerin meskeni olduğunu söylemektedir:

*Cilve eyler kanda āb olsa periler dem-be-dem
Āb-ıla pür olsa tañ mu çeşmesāri çeşmümüñ (G. 1828/2)*

Muhibbî, sevgilisine seslenerek benim gönlümü niçin mesken edinmiyorsun sorusunu sorarak perilerin virane yerlerde yaşadıklarını dile getirmektedir.

*Mesken ne için itmeyesin gönlüm iy perî
Yıllarla yatur niçe zamândur harâb ola* (G. 86/2)

Muhibbî bir başka beytinde, peri gibi güzel olan sevgilisini aklından bir an bile çıkarmadığını söylemekte fakat o güzelin gönlünün başka insanlarda olduğunu ifade etmektedir:

*Hâtırumdan bir nefes çıkmazsın ammâ 'âkıbet
İy perî bilmem senüñ gönlüñ niçe âdemdedür* (G. 460/2)

3.4. Şeytan

Divan şiirinde şeytanla ilgili halk inanışları bulunmaktadır. Halk içerisinde şeytanla bağlantılı olarak ölümü yaklaşan kişilerin başucunda su ile bekleyerek imanını almaya çalıştığına inanılmaktadır. Ölümcül bir kişinin o esnada dudaklarının kurduğu bilinmektedir. Bu kişinin dudakları sık sık su ile ıslatılır ya da içirilir. Ölüm anındaki tüm bu yapılanlar, şeytanın insanın son anında onun susuzluğundan faydalanarak su ikram ettiği ve bu bağlamda imanını almak istediği inancından gelmektedir (Yekbaş, 2010: 176).

Muhibbî beytinde, “Eğer şeytandan her an emin olmak istersen gece vaktinden sabahlara kadar “lahavle” oku ve bu sözü dilinden düşürme.” İfadelerini kullanarak bu varlıktan korunmanın yolunu göstermek istemiştir:

*Gitmesün dilden giceler şubha dek lâ-ğavl oku
Ger dilerseñ olasın sen mekr-i şeytândan emîn* (G. 4029/5)

Muhibbî, zalim nefisten kaçın ve kendini kurtar çünkü imanını şeytandan korumalısın, demektedir:

*Dilâ gel ihtirâz eyle sakın bu nefis-i zâlimden
Sakınmak çünki lâzımdur saña şeytândan imânuñ* (G. 1754/3)

4. Fal ile İlgili İnanışlar

Sözlükte “kumlu arazi” manasına gelen reml sözcüğü terim olarak “kaybolan bir nesnenin nerede olduğunu bulmak, merak edilen bir işin sonucu-nu öğrenmek amacıyla kum üstüne çizilen çizgilerle fal bakmak” demektir. Daha sonraları kum yerine kâğıt veya tahta kullanıldığı bilinmekte fakat falın adının değişmediği görülmektedir (Çelebi, 2007: 555).

Remmâl, bu remil işini yapan kişi olarak bilinmekte ve garip ilim yoluyla hükümler çıkaran, beklentileri ve niyetleri açığa çıkaranlar, falcılar hakkında kullanılan bir tabirdir (Pakalın, 1983: 28). Bu kişiler kum falına bakarak, kum döküp fal açarak geleceğe ait gaybdan haber verdiklerini iddia etmektedirler (Zavotçu, 2013: 605).

Muhibbî, “Bu göğsümün tahtasını açarak gözyaşım noktasını döktüm. Aşkının nüktesini bilmek için remil ustası olayım.” ifadelerini kullanarak kâinatın sırlarını çözmek için falcı olmak gerektiğini söylemektedir:

*Açup bu sînem tahtasın dökdüm sirişküm noktasın
Bilmege ‘ışkuñ nüktesin remmâl olayın bir zaman (G. 2500/6)*

Tefe’ül etmek, adest alarak bazı dualar okunarak Kur’an’dan rastgele açılan bir sayfada sağ kısımdan baştan üç satır okunması ve okunan yerin anlamına göre sonuç çıkarılması şeklinde fal bakmaktır (Abdülaziz Bey, 2000: 364).

Muhibbî beytinde, Mushaf açıp fal baktığı zaman karşısında bulunan sevgilisinin saçının kıvrımlarının görünür hâle geldiğini ve gönlünün bu durum karşısında şans ve baht elde ettiğini anladığını söylemektedir:

*Tefe’ül eyleyüp cānā cemālūñ muşhafın açdum
Ham-ı zülfüñ görindi devlete dil anı dāl anlar (G. 548/3)*

Şair bir başka beytinde de sevgilisinin güzelliğinin Mushaf’ın’da gönlünün fal açtığını dile getirmektedir:

*Dāl-ı zülfüñdür gelen ol baña devlet dāludur
Her kaçan kim Muşhaf-ı hüsnünde göñlüm fāl açar (G. 706/4)*

Muhibbî, âşık olan kişinin aşkın hallerini bilmek için ya da bu aşkı kavuşmanın gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini bilmek istiyorsa sevgilisinin güzellik Mushaf’ını açarak fal bakması gerektiğini söylemektedir:

*Vuşlat el vire mi yāhūd düşe mi rüz-ı firāk
Muşhaf-ı hüsnüñi gel aç hele bir fāl eyle (G. 3117/2)*

Muhibbî, “Güzelliğinin Mushaf’ını açarak fal baktım, hamd olsun ki baktığım bu falda arzularıma ulaşacağımı gördüm.” ifadelerini kullanarak yaşadığı dönem içerisinde kişilerin fal bakarak gelecekte haber alma çabası içerisinde olduklarını ve beklentilerinin gerçekleşmesi konusunda meraklandıklarını göstermektedir:

*Kur’a saldum muşhaf-i hüsnüñ açup fāl eyledüm
Hamdül-lillāh ki murād üstine gördüm fālumu (G. 3276/4)*

5. Hayvanlarla İlgili İnanışlar

5.1. Güvercin

Divan şiirinde kebûter ve hamâm ismiyle yer alan güvercin, genellikle soluk gri, kahverengi veya pembe renklidir. Bacakları ve boyun kısmı kısa, gövdesi şişman, baş kısmı ise ufaktır (Öner, 2008: 570). Güvercin, divan şiirinin en sevilen kuşlarından birisidir. Güvercinin postacılık özelliği şiir de çokça geçmektedir. Bazı kaynaklarda, Hz. Nuh’un tufandan sonra yeryüzünde yaşa-

nabilecek toprak parçalarının tespiti için bir güvercini üç kez gönderdiği inancından hareketle güvercini insanoğlunun evcilleştirdiği ilk hayvan olarak geçer (Ceylan, 2015: 99-103).

Muhibbî beytinde, “Gönül dilerim ki bir gün saçının doğanına av olur. Bu güvercin misali gönlüm âşık olmuştur, ne yapsın?” ifadelerini kullanarak aşka tutulan gönlünü güvercini teşbih etmektedir:

*Umaram bir gün ola şehbâz-ı zülfe dil şikâr
Bu kebûter gönlüm olmuşdur hevâyı n'eyesün (G. 2610/3)*

Muhibbî, sevgilinin bir bakışıyla gönül kuşunu avladığını “sanki şahin güvercini pençesine aldı”, ifadeleriyle anlatmaktadır:

*Bir bakışıyla eyledi murğ-ı dili şikâr
San şahin aldı pençesine bir kebûteri (G. 3225/3)*

Muhibbî, âşğın gönlünü güvercine benzeterik sevgilinin yine onu gagasına aldığını söylemektedir. Âşğın bu durumdan kurtulması imkânsız görülmektedir:

*Bu kebûter gönlümü alup yine minkârına
Hiç halâsa yir mi var çeşmini Lâçîn gösterür (G. 1039/4)*

5.2. Hümâ

Farsça olan hümâ sözcüğünün Arapçası bulahtır. Devlet kuşu manasına gelmektedir (Onay, 1996: 276). Talih, kutluluk, saadet, kudret gibi manaları karşılayan ve sıfat vazifesinde terkipler yapan hümâ; masala benzeyen özellikleri nedeniyle daha fazla hayale ortam oluşturmakta ve şiirin anlam zenginliğini artırmaktadır. Yalnızca yırtıcı kuşları avlayıp diğer kuşları incitmeme özelliğiyle bilinen hümâ; ayaksız olduğu ve hiç ele geçmediği inancından dolayı edebiyatımızda kudret, refah ve mutluluğa giden yol olarak kabul görmektedir. Eskiden belirli bir meydandan hümâ kuşunun uçurulması ve kimin başına konar ise o kişinin padişah olduğu bilinirdi. Bundan dolayı hümâ bir devlet kuşu olarak bilinmektedir (Akın ve diğerleri, 2016: 86).

Muhibbî, “Saçının perçemi hümâ kuşu gibi üstüne gölgesini bıraktı. Sana kul köle olduğum için kâinatın padişahı oldum” diyerek sevgilisinin perçeminin Hümâ kuşu gibi üstüne gölgesini saldığını ve sonrasında padişah olduğunu söylemektedir. Aynı zamanda sevgilinin kulu, kölesidir. Beyitte hümâ kuşunun gölgesinin uğur getirdiğine inanılmasından bahsedilmektedir:

*Perçemüñ zülfüñ hümâ-veş sāye saldı üstüme
Pâdişâh-ı 'âlem oldum çün gedâ oldum saña (G. 7/2)*

Şair bir başka beytinde, hümâ kuşunun gölgesi üzerine düştüğünden dolayı tüm kaniattaki âşıkların padişahı olduğunu dile getirmektedir:

*Anuñcün pâdişâh oldum ser-â-ser cümle ‘uşşâka
Hümâ-yı zülf-i dilberden başuma sâye düşmişdür (G. 1042/6)*

Muhibbî, “Ey lütuf hüması, aşkın beni Mecnun’a dönüştürdü. Başımın üzerine bir kerecik yuva yapsan ne olur?” ifadelerini kullanarak hümâya benzettiği sevgilisinden bir kere de kendisinin başına yuva yapmasını talep etmektedir:

*İy hümâ-yı luţf ‘ışkuñ beni mecnûn eyledi
Başum üzre n’ola bir kerre yaparsañ âşiyân (G. 2620/3)*

Şair, hümâ kuşu gibi sen eğer ki yükseklerde uçarsan, âşığın gönlünü avladığım gibi seni de avlayacak doğanım var, ifadelerini kullanmaktadır:

*Hümâ gibi eger pervâz idesin sen hevâlarda
Gönül gibi şikâr eyler seni bir şâhbâzum var (G. 624/2)*

5.3. Karga

Sözlükte siyah tüylü geniş kanatları olan, gezici, tarla ve bahçelere zarar veren ötücü bir kuş; karakarga; kuzgun olarak manalandırılan karga eski Türkçeden beri Türk dillerinde kullanılan bir sözcüktür (Demirkazık, 2011: 133).

Karga divan şiirinde öncelikle rengi ve sesiyle yer almaktadır. Siyah rengi dolayısıyla, sevgilinin saçları, beni, ayva tüyleri, kaşları, aşığın yaraları, düşmanları kararmış yüzleri, gece, akşam gibi unsurlara; rengi ve uğursuz kabul edilmesiyle matem, cevir, gam, bela, baht, fitne gibi soyut unsurlara teşbih ögesi olarak kullanılmıştır. Sesinin çirkin oluşuyla da düşmana ve rakibe benzetilen bir öge olmuştur (Demirkazık, 2011: 177).

Muhibbi beytinde, “Senin güzelliğin âdeta İrem bağıdır, bülbüllerin parlaklık verir. Kapındaki başka kişileri kov ki, bülbül ile karga aynı kapıda bulunmaz.” ifadelerini kullanarak sevgilinin güzellik bağında bülbüllerin parlaklık saçtığını söylemekte ve kendisini de o bülbüllerden biri olarak görmektedir. Şair, karga olarak kabul edilen ağıyar ile bülbülün aynı yerde olmayacağını dile getirmektedir:

*İrem bâğı-durur hüsniñ virür bülbüllerüñ revnak
Gider ağıyarı kapuñdan ki bülbülle gurâb olmaz (G. 1318/2)*

Divan şiirinde, ağaca ya da bir yere karga ölüsü asma âdeti ve inancı bazı beyitlerde yer almaktadır (Demirkazık, 2011: 177). Muhibbî beytinde bu âdeti, “Saçı, güzellik bağının üzerine karga kanadı asmış, göz bahçivanı yatmış, sanki uyku hâlinindedir.” ifadelerini kullanarak sevgilisinin saçlarının onun güzellik bahçesine karga kanadını astığını ve göz bahçivanın uykuda olduğunu için bu durumu fark edemediğini söylemektedir:

*Bāğ-ı hüsni üzre asmuş zülfini perr-i gurāb
Bāğbān-ı çeşmi yatmış sanki h̄'āb üstindedür* (G. 1181/3)

Muhibbî, “Siyah yüzlü rakibin sözlerine sakın inanma, karga da devamlı öter ağzından hep kötü sözler çıkar.” demektedir. Burada karganın ötüşünün uğursuzluk getirmesi inancı vurgulanmak istenmiştir:

*Sakın aldanma rakīb-i rû-siyāhuñ kavline
Bir gurāb ötetura niçe şer agzından düşer* (G. 1025/2)

5.4. Köpek

Köpek, evcil olması ve sıcakkanlı olmasıyla insanoğlunun yeryüzünde en çok yararlandığı hayvanlar arasında yer almaktadır. Divan şiirinde köpek, hakir bir varlık olarak görülür. Hakaret amacıyla kullanıldığı bilinen bu hayvan, rakible özdeşleştirilir. Âştığın sevgilisine ulaşmasına engel olmasına, sevgiliye âşıktan daha yakın konumda olmasından, âşıkla sevgilisinin arasına bozmasından tut her konuda ortalığı karıştıran bir hayvan olarak bilinmektedir (Ertap, 1996: 151).

Muhibbî, “Sevgili, benim için kapımda dolaşan köpeklerden hangisidir demiş, yine bize değer vermiş, ömrü bol olsun.” ifadelerini kullanarak sevgilisinin onu rakipleriyle birlikte anmasının bile mutluluk verici bir duygu olduğunu söylemektedir:

*Kapumda itlerümden kimdür dimiş bizi yār
‘Ömri çok olsun itmiş yine bizi ri ‘āyet* (G. 255/5)

Muhibbî, “Sevgilinin itleriyle mahallesinde kavga etsem ne olur ki, yüreği olan her kişi için savaş bu durumda kaçınılmazdır.” ifadelerini kullanmakta ve sevgilinin mahallesindeki köpek olarak vasıflandırdığı rakipleri ile mücadelesini anlatmaktadır:

*İtleriyle n’ola itsem ‘arbede kūyında ben
Olgelmişdür ider her kişi şadr için savaş* (G. 1459/2)

Muhibbî, sevgilisine kanlı kemikleriyle ziyafet ettiğini ve bu sırada sevgilinin mahallesinin köpeklerinin misafir olduklarını söyleyerek geldiklerini dile getirmektedir:

*Üstüh ānumdan ziyāfet itdüm iy hūnī yine
Geldi kūyuñ itleri dirler baña mihmānuñam* (G. 2190/3)

5.5. Yılan

Yılan, uzun seneler yaşayabilen, genellikle normal yolla ölümü gerçekleşmeyen, deri değiştirebilen ve kopan uzuvlarını yenilediği söylenen mitolojik kökenli bir hayvandır (Gürkan, 2013: 527). Çoğu kültürde yeryüzünü ve yer

altının simgesi olan yılan, toprak altında yaşadığı için ilk çağlarda ölü atalar ile ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle onun atalarının ruhunu yeryüzüne ulaştırdığı inancı bulunmaktaydı (Gezgin, 2017: 171). Yılanın ayağını gören kişinin ise öldüğünde cennete gireceğine ve o kişinin dualarının kabul olacağına inanılırdı (Yekbaş, 2010: 174). Yılanın bu doğüstü özellikleri, onunla iç içe yaşayan yerli toplumun onu kutsal kabul ederek tapmalarına neden olmuştur (Gezgin, 2017: 171).

Muhibbî beytinde, Hz. Musa'nın asâsının yılanı dönüşmesi hadisesine telmihte bulunmaktadır. Şair, sevgilisinin can bağışlayıcı dudağı Hz. İsâ'dan haber verirken, yılanı benzeyen saçının telleri de Hz. Musa'nın asâsını andırmaktadır:

*Tār-ı zülfüñ ejderi Mūsî 'aşāsından nişān
Cān bağışlar leblerüñ 'İsî dehānından haber (G. 608/3)*

Şair, sevgilisinin dudaklarını panzehir, saçlarını ise yılanın zehri olarak vasıflandırmaktadır. Her gelen mutluluğun ardından kederin geldiğini dile getirmektedir:

*Lebüñ tiryāk u zülfüñ mār-ı semdür
Gelen her şādīñüñ ardınca ğamdur (G. 836/1)*

Muhibbî, yılanların güneşin altında ve gün yüzünde yattıkça büyüyeceklerini ve kuvvetleneceklerini söylemektedir:

*Gün yüzinde yatalı olsa ne tañ zülf-i dirāz
Günde yatdukça olur kuvvet ziyāde mārda (G. 2964/3)*

Şair, kişinin dünya hayatında üstüne bir sinek konmasından rahatsızlık duyduğunu söylemekte ancak öldükten sonra mezarında kişiyi yılanların ve karın-caların yiyeceğini dile getirmektedir:

*Sakınursın konmasun üstüme dirsın bir meges
Bilür iken yiyesidür seni āhır mār u mūr (G. 866/3)*

6. Hazinelele İlgili İnanışlar

İnsanlar, eski zamanlarda kıymetli mücevher, eşya gibi malzemelerini bulunmaması maksadıyla viranelere gömer ve dualar okuturlardı. Gönülmüş vaziyette olan bu nesnelere saklanması için yapılan sihir cinsinden uygulamaya ise tılsım adı verilir. İnanışa göre bu nesneyi bulan kişi tılsımı sebebiyle bir yılan gördüğü söylenirdi. Bahsi geçen bu yılanın hazineye bekçilik yaptığı inancı olurdu. Fakat yılanın hazineyi 40 yıl beklediğine ve 40 yıl dolduğunda ise tılsımının bozulduğu ifade edilmekteydi. Hazinelele, yılan ve tılsımla bir-

likte anılıyor olması bu inanışın bir yansımasıdır (Onay, 2000: 442; Aşcı, 2020: 142).

Muhibbî beytinde, hazinelerin genellikle viranelik yerlerde bulunduğu inancına değinmektedir:

*Tañ mı bulınsa mihrüñ bu dilde cān içinde
Zīrā ki genc bulunur ekser vīrān içinde* (G. 3008/2)

Şair, aşk hazinesini gönül ehli kişilerin yıllar boyunca arayıp bulamadıklarını ve benim yıkık dökük kalbimi gördükten sonra bulduklarını söylemektedir:

*Ehl-i diller aradılar niçe yıllar ‘ālemi
Genc-i ‘ışkı buldılar bu kalb-i vīrānum görüp* (G. 155/3)

Muhibbî, sevgilinin güzelliğinin hazinesini bir yılan gibi saçlarının beklediğini dile getirmektedir:

*Genc-i hüsne kākülüñ olmuş tılsım ejder gibi
Her dem üstinden anuñ hāli degül bekler gibi* (G. 3195/1)

Şair, sevgilinin güzelliğinin hazinesine büyüleyici gözünün tılsım yaptığını ve böylelikle saçlarının yılan ve zülüflerinin ejderha gibi gösterildiğini söylemektedir:

*Genc-i hüsniñe tılsım itmiş yine sāhir gözüñ
Gösterür mār kākülin zülfeyn-i ejderhā gibi* (G. 3328/4)

Muhibbî beytinde, “Ay yüzlü sevgililere kavuşmak istersen onları başka yerde arama onları yıkılmış gönlümde bulabilirsin.” ifadelerini kullanmaktadır:

*Bulmak isterseñ vişāli gencini meh-rūlaruñ
Gayrı yirde isteme togrı dil-i vīrāna gel* (G. 1935/2)

7. Kozmik Âlemle İlgili İnanışlar

Gökyüzü, yıldızlar, gezegenler, burçlar ve dünyanın şekli ile ilgili pek çok düşünce Divan edebiyatında, yalnızca ilkçağlardaki bilim adamlarının düşünce tarzlarıyla değil daha doğrusu yorumlarıyla sınırlı kalmamış; bunlara çeşitli inanışlar da dâhil olmuştur (Akpınar, 2002: 12). Yıldızların ve gezegenlerin hareketlerinin insanların talihi üzerinde etkili olduğuna inanmışlardır. Bundan dolayı şairler gökyüzünü hadiselerin öznesi olarak sorumlu tutmuş; içinde sihir, büyü, hile var diye şikâyet etmişlerdir (Deniz, 1992: 15).

Muhibbî beytinde, daha dokuz gök, dört unsur ve yaratılma vakti gelmeden önce, ezelde aşk hastalığına kapıldığını dile getirmektedir. Dokuz felek yani

dünya yaratılmadan önce ruhlar âleminde sevgilisini tanıyan âşık ona olan ilgisini elest bezmine kadar taşımaktadır:

*‘Âşık idüm ben ezelden yaradılmadan henüz
Kâyinât u nüħ felek çâr ‘anâşır vakt-i penc (G. 337/2)*

Şair, feleğin alçak tavırlarından dolayı ondan şikâyet etmektedir. Çünkü felek onu sevgilisinin mahallesinden uzağa atmış; Mecnûn gibi deli yapıp yalnız hâlde çölde başıboş gamlı bir şekilde bırakmıştır:

*Eyledüñ küyından âvâre beni iy çarh-ı dñn
Düşürüp tenhâ gam-ı şahrâ getürdññ başuma (G. 2827/4)*

Muhibbî, yıldızların sayı bakımından çok oluşunu askerlerin ordusuyla bağlantılı olarak sunmaktadır. Şair, âşığın aşkının alevlerinin, yıldız ordusu hâlini alarak dünyayı sardığını söylemektedir. Ay’ın tek oluşu, yıldızların ise ordu gönümünde oluşu şairin hayal dünyasında etkiler uyandırmış ve böylelikle yıldızların ona boyun eğmeyeceğini ifade etmiştir. Bu bağlamda yıldız ordusu aya karşı galip geldiği için Allah’a şükretmektedir:

*Şerârum ‘âlemi tutdı baş egmezsem n’ola mâha
Bi-ħamdi ‘llâh aña gâlib olup encüm-sipâham ben (G. 4026/4)*

Şair, yıldızları sarı renkleri, parlak oluşları ve aydınlatıcı özellikleriyle muma teşbih etmektedir. Mumun yanması isteniyorsa onun fitilinin yakılması gerekir. Arzu ve heveslerine uyan kişinin de başı harcanmalıdır. Parlaklığı görmek istersen de yıldızların mumunun yanması gerekmektedir:

*Hevâya uyanuñ başı hebâ olmak mukarrerdür
Daħı rüşen ola yanuñda şem ‘-i encümenden sor (G. 1174/6)*

Muhibbî beytinde, güzellik burcuna erişen sevgilisine seslenerek; ona eziyet etmemesini, diğer âşıkların ahlarından sakınmasını tembih etmektedir. Şair âşıkların aşk acısından inlemelerinden dolayı yerin ve göğün titrediğini dile getirmektedir:

*Güzellik burcına mâhum ‘urüc itdüñse zulm itme
Sakin ‘âşıklar âhundan zemîn ü âsümân ditrer (G. 1026/4)*

Muhibbî, yedinci felekte bulunan Zuhâl’i yükseklik ve yücelik unsuru olarak nitelendirmektedir. Şair, âşığın sevgilisinin ayrılığıyla yanıp, tutuşarak inlediğini söylemektedir. Bahsi geçen bu inleyişlerden bir tanesini deniz göndermiş, birini de Zuhâl yıldızına ulaştırmak istemektedir:

*Firâk-ı nâr-ıla yanup yakıluḡ giryeler kıldum
Birin ‘ummâna gönderdüm birin Keyvâna tapşurdum (G. 2288/2)*

Muhibbî, güneşin gökte olsa bile yüzünü yeryüzüne dönerek ışık saçtığını dile getirmektedir. Şair, güneşi miskinlik yolunu gözeten bir derviş olarak hayal etmektedir. Güneşin gökte bulunsa da yüzünü yerde tuttuğu yani alçakgönüllü olduğu söylenmektedir:

*Meskenet yolın gözedür yine beñzer âfitâb
Kendü göklerde yürür ammâ ki yüzi yirdedür (G. 622/5)*

Muhibbî, Ay'ın deliler üstünde tesiri olması inancına değinmektedir. Şair, ay başında delilerin daha da kendini kaybettiklerini dile getirir. Delilerin Ay ile konuştukları bile söylenmektedir:

*İy kamer yüzölü hayâlîñ gelse dil eyler kelâm
Tañ degül dīvâneler eyler tekellüm mâh-ıla (G. 2790/2)*

Muhibbî beytinde, sevgilisinin kaşları şekil itibariyle hilâle teşbih etmektedir. Şair, sevgilisinin hilâle benzeyen kaşlarının gün yüzüne yakıştığını ve onu resmederken nakâşların aciz kaldıklarını dile getirmektedir:

*Gün yüzünde hoş yaraşur ol hilâlî kaşlar
Kim anuñ nakşında 'âcizdür kamu nakķāşlar (G. 1092/1)*

Şair, âşığın her gece gökyüzüne bakarak yıldızlarını saydığını söylemektedir. Bu arayışı sonucunda ay yüzölü sevgilisini görememektedir. Onu göremediği içinde sevgilisinin nasıl bir yıldız olduğunu merak edip sormaktadır:

*Yılduz sayar her gice tâ şubħa dek gözüm
Görmem o mâhı bilsem 'aceb ne settâredür (G. 910/2)*

Muhibbî, şimşegin çakışından sonra gök gürültüsü meydana gelmesini şiirine taşımaktadır. Şair, âşığın aşkının ateşiyle gönlünden çıkan âhları şimşek çakmasına, inlemelerini ise gök gürültüsüne teşbih etmektedir:

*Bu tās-ı ser-nigün Muhibbî bu ra'd u berķ
Miħnet odıyla dilde olan âh u nâledür (G. 734/5)*

Muhibbî, güneş tutulması hadisesine beytinde yer vermiştir. Şair, sevgilisinin saçlarının güneşe teşbih edilen yüzünü örttüğünü ve bu durumu ayın güneşin önüne geçmesi şeklinde sunmuştur:

*Gün yüzüne dōstum çün eyledüñ zülfiñ niķāb
Hayrete vardum hemân sandum tutıldı âfitâb (G. 207/1)*

8. Nazarla İlgili İnanışlar

Nazar sözcüğü Türkçe'de "kem göz" manasında kullanılırken; "uğrama", "gelme", "değme" ve "etme" eylemleriyle birlikte "nazara gelme", "nazara uğrama", "nazar değme" ve "nazar etme" şeklinde kullanılmaktadır. Deyim ola-

rak “nazar değmesi” yaygın olan bir inancı da dile getirmektedir. Genellikle mavi göze sahip kişilerin gözlerinden fırlayan zarar veren, büyüleyen ve öldürücü güç manasına gelmektedir (Kazan Nas, 2005: 166).

Muhibbî beytinde, kollarını sevgilisinin boynuna dolayıp muska hâline getirmek istemektedir. Şair, periye benzettiği sevgilisinden böylelikle nazarı def edebileceğini düşünmektedir. Eski zamanlarda nazardan ve kem gözlerden korunmak amacıyla muska ile korunma yöntemini hatırlatmak istemiştir:

*Sen perîden def' kılmaga ne var göz şerrini
Kollarum itse idüm bir dem hamâyil boynuna (G. 133/2)*

Muhibbî, sevgilisinin kendisine nazar değmemesi için üzerlik tohumunu yanak ateşinde yaktığını dile getirmektedir:

*Hâller mi âteş-i haddüñdeki didüm didi
Hüsnuñme göz degmesün anı sipend itsem gerek (G. 1691/2)*

Muhibbî beytinde, nazardan korunmak amacıyla nazar boncuğu takılması uygulamasına gönderme yapmaktadır. Şair feleğin, gülün sultanının değdirdiği nazardan korunmak için gerdanına goncadan nazarlık taktığını söylemektedir:

*Zahm-ı çeşm ırmemek için yine sultân-ı gülüñ
Goncadan dakdı felek gerdenine bāzū-bend (G. 398/6)*

Muhibbî bir başka beytinde, nazar değmesine yer verirken sevgilisinin yüzünün ayına bakmak için izin istemektedir. Şair, sevgilisine biraz bakmaktan nazar değmeyeceğini, kendisinin nazar etmeyeceğini ifade etmektedir:

*Gel nazar kulsun Muhibbî ko cemālüñ ayına
Kim nazardan dōstum gelmez bilürsin aña zar (G. 1007/6)*

9. Ölüm İle İlgili İnanışlar

Arapça'da mevt, helâk, vefât gibi sözcüklere karşılık gelen ölüm yaşamın karşıtı olup sözlükte “hayatın son bulması” manasına gelmektedir. Genellikle “ruhun bedenden ayrılması suretiyle kişinin maddî yaşam kaynağını kaybetmesi” biçiminde tanımlanan ölüm ve ölüm sonrası hakkındaki algılama, inanış ve uygulamalar kültürden kültüre, devirden devire farklılık göstermektedir. Genel mana da günah ve yargı kavramlarıyla birlikte anılan ölüm fikri ve korkusu kurtuluş ve ölümsüz olma ümidi ile dinin ve felsefenin tartışmalı konularından olmuştur. Dolayısıyla ölümün bu doğrultuda taşıdığı anlam da ilgili kültür, inanç ve felsefenin anlamsal çerçevesi ile şekillenmiştir (Gürkan, 2007: 32).

Muhibbî beytinde, “Her canlı ölümü tadacak ve sonunda dönüp huzurumuza geleceksiniz.”(Ankebût Suresi, 57) ayetine atıfta bulunmaktadır. Şair, her kesin ölümlü birer varlık olduğunu söylemekte ve kişi dünyada bulunan bütün

hazinelere sahip olsa bile sonunda eline geçenin yalnızca bir avuç toprak olacağını dile getirmektedir:

*Bir avuç toprag-ıla ancak olur renc hâşılıñ
Cümle 'âlem gencini saña müyesser boldı tut (G. 291/4)*

Muhibbî, her kim sevgilinin aşkı sebebiyle ölüp onun mahallesinde gömülürse onun mezarında günahları bağışlanmıştır ibaresi yazacaktır, ifadelerini kullanmakta ve mezar taşı yazma geleneğine gönderme yapmaktadır:

*'Işk-ıla cānın virüp kūyında kim medfūn ola
Yazılır anuñ mezārında ki bu mağfurdur (G. 1073/5)*

Muhibbî, karanlık olması ile bilinen Mahşer Günü'nü beytine almıştır. Şair, bugünün karanlık ve kargaşasında yollarını bulamayan âşıklara Hz. Peygamberin şefkât ederek yol gösterici olmasını talep etmektedir:

*Zulmet-i mahşerde yolın bilmeyen 'âşileruñ
Şefkat idüp olasin her birine sen reh-nümā (G. 3/2)*

Muhibbî, şehit olanların kefenlenmeden yıkanması gerektiği inancına gönderme yapmaktadır. Şair, sevgilisine kavuşmak isteyen her âşığın bedenini terk etmesi gerektiğini söyler ve aşk şehidinin kefensiz olması gerektiğini ifade eder:

*Vaşl-ı cānān isteyen itmek gerek terk-i beden
Kim şehād-i 'ışk ola lā-büdü olur ol bī-kefen (G. 2435/1)*

Muhibbî bir başka beytinde, günlerin, ayların, yılların sevgilisinin yüzünü görmeden geçtiğini söylemekte ve bu kederli bekleyişten ölse daha iyi ifadelerini kullanmaktadır:

*Geçer gün hafta ay u yıl yüzüñi görmezem cānā
Bu dirlikden ölem yigdür nedür bu intizār olmak (G. 1600/4)*

Muhibbî beytinde, ölen kişinin ardından yas tutma eylemine yer vermiştir. İnsanlar ölenlerin ardından onun yasını tuttuğunu göstermek ve üzüntüsünü belli etmek için siyah ve sade elbiseler giyerler. Şair, sofunun giydiği kıyafetin duman rengi ya da siyah olduğunu söylemekte ve bu dünyada onun neyin yasını tuttuğunu anlayamadığını söylemektedir:

*Zāhidüñ geydügi gökdür dāyimā yāhūd siyāh
Hiç anı bilimedüm 'âlemde ne mātemdedür (G. 460/3)*

Muhibbî, aşk vadisine düştüğünden beri gönlü susamış bir hâlde olduğunu

söylemektedir. Gözlerinden başka kimsenin eger ölürse ona su vermeyeceğini ifade etmektedir. Şair, ölen kişiye su içirilmesi ve dudaklarının ıslatılması hadisesine gönderme yapmaktadır:

*Vādī-i ‘ışka düşelden olmuşamdur teşne-dil
Gözlerümden gayrı virmez ger ölem bir kimse āb (G. 194/6)*

Sonuç

Divan şiiri bünyesinde yazılmış manzum ve mensur eserlere bakıldığında dönemin yaşantısına, toplumsal ve sosyal hâline, inançlarına, örf ve âdetlerine ilişkin pek çok bilgiye rastlamak mümkün olmaktadır. İnanç ve inanışların toplumun bir nevi aynası olan divan şiirine yansması her toplum için geçerli konumdur. Türk milleti, tarihsel serüvenlerinde birbirinden birçok farklı birçok inanç sisteminin ve dinsel yapının etkisinden kalmışlar ve bu tesiri eserlerine yansıtılmışlardır.

16. yüzyılda yaşamış şair padişahlardan biri olan Muhibbî'nin divanının taranmasıyla meydana getirilen bu çalışma, halk inanışlarının divan şiirinde çokça yer aldığını ortaya koymaktadır. Çalışmamızda; “aynaya ilgili inanışlar, büyü ve sihirle ilgili inanışlar, doğaüstü varlıklarla ilgili inanışlar, fallla ilgili inanışlar, hayvanlarla ilgili inanışlar, hazinelerle ilgili inanışlar, kozmik âlemle ilgili inanışlar, nazarla ilgili inanışlar, ölümle ilgili inanışlar” yer almaktadır.

Çalışmamızın “*Giriş*” bölümünde “inanç ve inanış” kavramlarının genel tanımları yapılmıştır. Bu tanımlara destekleyici nitelikte alanda çalışmalarını bulan araştırmacıların görüşleri çerçevesinde destekleyici nitelikteki bilgiler dâhil edilmiştir. “*Aynayla İlgili İnanışlar*” başlığında papağanlara ayna kullanılarak konuşma öğretilmesi, ölen kişinin nefesini aynaya kontrol edip ölüp ölmediğinin anlaşılması istenmesi, aynaya gece vaktinde bakmanın uğursuzluk getireceğine inanılması gibi çıkarımlarda bulunulmuştur. “*Büyü ve Sihirle İlgili İnanışlar*” başlığında ise büyü ve sihrin genel bir tanımı yapıldıktan sonra divan şiirindeki güzelliğiyle meşhur olan sevgilinin büyücü konumunda olup âşıkların büyülediği anlatılmak istenmiştir. “*Doğaüstü Varlıklarla İlgili İnanışlar*” kısmında ise cadı, cin, şeytan, peri gibi unsurların yer aldığını ve divan şiirinde nasıl işlendiğini göstermeye çalıştık. “*Falla İlgili İnanışlar*” başlığında ise divan şiirinde fal, âşığın sevgilisine kavuşmasının gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini merak edip Mushaf açtırarak fal baktırması gibi unsurlar işlenmiştir. “*Hayvanlarla İlgili İnanışlar*” başlığında ise güvercin, hümâ, karga, köpek, yılan gibi hayvanların inanç boyutundaki etkileri gözlemlenmiş ve getirdikleri uğursuzluklar gibi çeşitli tesirleri sunulmaya çalışılmıştır. “*Hazinelerle İlgili İnanışlar*” başlığında bu unsurun çeşitli tılsımlarının ve koruyucu varlıklarının olduklarına inanılmakta olduğu görülmüştür. “*Kozmik Âlemle İlgili İnanışlar*” kısmında ise felekle ilgili inanışlar, yıldızlarla ilgili inanışlar,

gökyüzü ile ilgili inanışlar, Ay ve Güneş ile ilgili inanışlar ve çeşitli hava olaylarının etkileri ile ilgili inanışlardan seçilen beyitler çalışmaya dâhil edilmiştir. “*Nazarla İlgili İnanışlar*” başlığında ise nazarın tanımı ve şiir içerisinde yer alışı ile bu unsurdan korunma yolları ve inanç boyutu ele alınmıştır. “*Ölümlle İlgili İnanışlar*” kısmında ise şehitlerin eşyaları ile birlikte gömülmesi gerektiğine inanılması, ölen kişilerin ardından yas tutmak gerektiğine inanılması, ölen kişinin ölüm anında su ihtiyacı dolayısıyla ona su içirilmesi ve onun ferahlayacağına inanılması, dinî bağlamda her canlının bir gün ölümü tadacağı ayetine gönderme yapılması gibi hususların yer aldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey, (2000), Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri (Haz. Kâzım Arısan ve Duygu Arısan Günay). Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul.
- Akpınar, Şerife (2002). “Lâmi‘î’nin Vâmık u Azrâ Mesnevîsinde Astrolojik Unsurlar”, Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, sayı: 12, s. 169-202.
- Aşçı, Gülnevil (2020). XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Halk Kültürü Unsurları. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Çukurova Üniversitesi, SBE.
- Bağcı, Serpil (1998). “Gerçeğin Suretinin Saklandığı Yer: Ayna”, Sultanların Aynaları, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, s. 22-23.
- Boratav, Pertev Naili (1999). 100 Soruda Türk Folkloru, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ceylan, Ömür (2007). Kuşlar Divânı- Osmanlı Şiir Kuşları, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Ceylan, Ömür (2015). Kuş Dili. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çağbayır, Yaşar (2007). Ötügen Türkçe Sözlüğü (1-5), İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Çelebi, İlyas (2007). “Remil”. Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, C.34, s. 555-556.
- Çetindağ, Yusuf (2011). Ayna Kitabı, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çobanoğlu, Özkul (2003). Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnanışları, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demirkazık, Hacı İbrahim (2011). Divan Şiirinde Karga. Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, (24), 131-178.
- Deniz, Sabahat (1992). 16. yüzyıl Bazı Divan Şairlerinin Türkçe Divanlarında Kozmik Unsurlar (Baki-FuzuliHayali Beğ-Nev‘i-Yahya Beğ), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Devellioğlu, Ferit (1997). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat (Yayına Haz. Aydın Sami Güneşçali). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Durukan, Şaziye (2018). Şiirin Aynası Aynanın Hafızası, Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırmaları Dergisi, Bahar 2018, C. 19, S. 41.
- Ertap, Önder (1996). Divan Şiirinde Hayvan Motifi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi, SBE.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki (2014). Anadolu İnançları, İstanbul: Derin Yayınları.
- Gezgin, Deniz (2017). Hayvan mitosları. İstanbul: Sel Yayınları.
- Gürkan, Saime Leyla (2007). “Ölüm”. Türkiye Diyanet İslam Ansiklopedisi, C.34, s. 32-34.
- Gürkan, Saime Leyla (2013). “Yılan”. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 43, s. 527-529.
- Kanar, Mehmet (2011). Farsça- Türkçe Sözlük, İstanbul: Say Yayınları.
- Karatosun, Musa Osman (2016). Kehanet Türleri ve Kadim Kültürlerdeki Uygulamaları, ÇÜİFD, 2016, C. 16, S. 2, ss. 277-308.

- Kazan Nas, Şevkiye (2005). Klâsik Türk Şiirinde Nazar Göz Değmesi. Milli Folklor, 9(68), 166–179.
- Öner, Esra (2008). Gevheri Divanı’nda Kuşlar. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/5, 554-575.
- Pakalın, Mehmet Zeki (1983), Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C. 1-2-3, MEB, İstanbul.
- Şahin, Mehmet Süreyya (1993). “Cin”. DİA. İstanbul: TDV Vakıf Yay., C.8, s. 5-8.
- Şemseddin Sami (1999). Kâmûs-ı Türkî. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şentürk, Ahmet Atilla (2006), Osmanlı Şiiri Antolojisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Şentürk, Ahmet Atilla (2016). Osmanlı Şiiri Kılavuzu, İstanbul: OSEDAM, C. I.
- Türkçe Sözlük (1998). Haz. İsmail Parlatır vd. Ankara: TDK Yay., C.1-2.
- Yavuz, Kemal & Yavuz, Orhan (2006). Muhibbî Divânı 1-2. cilt, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları. (E.T.: 15.09.2023)
- Yekbaş, Hakan (2009). Zâtî Divanı’nda Halk İnanışları. *Turkish Studies*, 4(2), 1117–1157.
- Yekbaş, Hakan (2010). Klasik Türk Şiirinde Bazı Halk İnanışları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 155–184.
- Zavotçu, Gencay (2013), Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü- Kişiler-Hayvanlar- Bitkiler- Tabiat Güçleri- Kişileştirilmiş Varlık ve Kavramlar, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Zöhre, Armağan (2016). Muhibbî Divanı’nda Sosyal Hayat. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi, SBE.

"MOLLA NASREDDİN" VE TÜRKİYE MİZAH BASININDA KULLANILAN ORTAK TÜRLER

Doç. Dr. Gulbeniz BABAYEVA*

Öz: Makalede, büyük gelişim süreci geçiren mizahın Avrupa ve Doğu halklarının edebiyat ve basınındaki yeri, tarihsel gelişim aşamaları ve gelişim süreci tutarlı bir şekilde takip edilmektedir. Yeni nitelikler edinen Türk hicivinin özel bireysel özellikleri 19.-20. yüzyıllarda ortaya çıkarılır, dünya hicvinin ilerici geleneklerinden ve ilginç örneklerinden yararlandığı gerçeğine değinilir. Türk, Arap ve Fars halklarının mizah edebiyatında fabl, fıkra, hiciv, kaside, kıta, rubai, nazire vs. ortak türler vardır. Bir sonraki aşamada mizahın sınırları - felyeton, mizahlı nesir örnekleri, komedi, satirik hikâye, uzun hikâye, roman, vodvil, manzum şiir vb. Türlerin katkısıyla daha da genişler ve zenginleşir. Çalışmada, tüm bu ortak türlerin hem Azerbaycan hem de Türkiye’de yayımlanan mizah basınında kullanımı ortaya çıkarılır. Türkiye’de mizah basınının temelleri, "Molla Nasreddin" dergisinden 36 yıl önce çıkan "Diyojen" (1870) dergisi ile atılmıştır. Bu derginin yanı sıra daha sonra basılan "Hayal" (1873), "İstikbal" (1873), "Latife" (1873), "Çıngıraklı Tatar" (1873), "Kahkaha" (1874), "Geveze" (1875), "Çaylak" (1876-1877) gibi mizah gazete ve dergileri kuşkusuz ki "Molla Nasreddin" üzerinde etkili olmuştur. Aynı zamanda "Molla Nasreddin" dergisinin de Türkiye’de yayımlanan "Karagöz" (1908), "Nekregu" (1908), "Zuhuri" (1908), "Hacivat" (1908), "Geveze" (1908), "Kalem" (1908), "Boşbogaz ile Güllabi" (1908), "Dalkavuk" (1908), "Laklak" (1909) ve diğer mizah gazete ve dergilerin konu ve sorunlar üzerindeki güçlü etkisi, tür çeşitliliği ve karikatür geleneklerinin oluşumu olgular temelinde yorumlanır. Karşılıklı edebî bağlar sonucunda Celil Memmedguluzade, Mirza Alekber Sabir, Salman Mumtaz, Ali Nazmi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Abdullah Cevdet ve diğer şair ve yazarlar birbirlerinin eserlerinden yararlanır, ortak türlere yönelerek, parodiler ve dolaylama (periphrasisler) ortaya çıkarırlar.

Anahtar Kelimeler:"Molla Nasreddin" dergisi, Mirza Alekber Sabir, Namık Kemal, Ziya Paşa, parodi.

COMMON GENRES USED IN TURKISH SATIRICAL PRESS AND "MOLLA NASRADDIN"

Abstract: The article consistently studies a role of satire in the literature and press of European and Eastern peoples, as well as its historical evolution. Turkish satire developed new qualities in the 19th and 20th centuries, is highlighted for its own particular features, and it is also mentioned that it has benefited from the forward-thinking traditions and fascinating examples of world satire. Tales, stories, satirical ghazals, odes, poetry, rubai, imitative poems, and other common genres are found in the satirical literature of the Turkish, Arabian, and Persian peoples. The following level is satire that expands and becomes deeper due to genres, including

ORCID ID : 0000-0003-4094-4973

DOI : 10.31126/akrajournal.1300594

Geliş Tarihi : 22 Mayıs 2023 / Kabul Tarihi: 20 Ekim 2023

*Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Nizami Gencevi Adına Edebiyat Enstitüsü.

feuilleton, pamphlet, comedy, satirical story, narrative, novel, vaudeville, poetry, etc. The study highlights how these common genres are used in satirical press that are published in both Azerbaijan and Turkey. The foundation of the satirical press in Turkey was laid with the magazine "Diogen" (1870), which was published 36 years before the magazine "Molla Nasreddin". Undoubtedly, this magazine, as well as the other magazines and collections such as "Hayal" (1873), "İstikbal" (1873), "Latife" (1873), "Chingyrakli Tatar" (1873), "Kahkaha" (1874), "Geveze" (1874) published later. 1875), "Chaylak" (1876-1877) which were published later, had an impact on "Molla Nasreddin". At the same time, the article gives an explanation about a strong influence of "Molla Nasreddin" magazine, on the topic and issues, genre diversity, and the formation of caricature traditions of "Karagoz" (1908), "Nekregu" (1908), "Zuhuri" (1908), "Hajivat" (1908), "Geveze" (1908), "Kalem" (1908), "Boshbogaz ile Gullabi" (1908), "Dalkavuk" (1908), "Laklak" (1909) and other satirical newspapers and magazines published in Turkey. As a result of their mutual literary relationships Jalil Mammadguluzade, Mirza Alakbar Sabir, Salman Mumtaz, Ali Nazmi, Namig Kamal, Ziya Pasha, Abdulla Jovdat, and other poets and authors benefiting from one other's works, using common genres, creating parodies and periphrasis becomes the subject of research.

Key Words: "Molla Nasreddin" magazine, Mirza Alakbar Sabir, Namig Kamal, Ziya Pasha, parody.

1. Giriş

Dünya ədəbiyyatında satiranın kökləri daha qədimlərə gedib çıxır. Ədəbiyyatın mövcudluğundan buyana satira da bərqərar olmuş, formalaşmışdır. Antik dövrdən başlayaraq böyük inkişaf yolu keçən satira Ezopun təmsillərində, Aristofanın komediyalarında status qazanmış, sonralar F.Rable, C.Bokkaço, M.Servantes, V.Şekspir, J.Molyer, C.Svift, N.Qoqol yaradıcılığında zirvəyə yüksəlmişdir. Avropa ədəbiyyatı ilə yanaşı, satira Şərqlə ələmində də böyük tarixi mərhələlərdən keçərək ədəbiyyatda qərarlaşmışdır. Şərqlə ədəbiyyatında YusifXas Hacib yaradıcılığından çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatının çağdaş Həmzə Həkimzadə Niyazi, Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir, Əziz Nesin, Sabit Rəhmana kimi böyük təkamül yolu keçən satira XIX- XX əsrlərdə yeni keyfiyyətlər qazanmışdır. Bu dövr ərzində Türk satirası özünəməxsus fərdi xüsusiyyətləri, orijinal üslubu ilə seçilən əsərlərlə məşhurlaşmış və şöhrət qazanmışdır. Bununla yanaşı, ümumdünya satirasının müterəqqi xüsusiyyətlərindən və maraqlı örnəklərindən bəhrələndiyi də istisna deyildir. Şübhəsiz, bu proses qarşılıqlı şəkildə özünü göstərir. Türk, Ərəb və Fars xalqlarının satirik ədəbiyyatında təmsil, lətifə, satirik qəzəl, qəsidə, qitə, rübai, nəzirə və s. ortaqlar vardır. Sonrakı mərhələdə isə felyeton, pamflet, komediya, satirik hekayə, povest, roman, vodevil, poema və s. janrlar hesabına satiranın hüdudları daha da genişlənir və zənginləşir. Əvvəlcə lirik və epik növlərdə ehtiva olunan satiraya XIX əsrdən etibarən dram janrı da əlavə edilir. Əlbəttə ki, ictimai-siyasi, sosial və ədəbi-mədəni mühitlə bağlı olaraq hər bir xalqda satira müxtəlif formada təzahür edir.

Aydın Abi Aydın yazır: "Ömər Nəfinin, Məhməd Əşrəfin, Ziya Paşanın öldürücü satirası, Ömər Seyfəddinin incə lirik yumoru, Hüseyn Rəhminin bir

qədər romantik və həm də istehzal acı gülüşü, Fazil Əhmədin göz yaşları içəri-sindəki gülüşü, Neyzən Tofiqin və Xəlil Nihadın qəribə, zarafatyana kinayələri, Rəfiq Xalidin sarkastik və damğalayıcı komizmi... Türkiyə ədəbiyyatında bu növün müxtəlif janrlarda yarandığını və rəngarəng çalarlı olduğunu göstərməkdədir. XX əsrdə Əziz Nesin kimi dünya şöhrətli bir satirik sənətkarın yetişməsi, Türkiyə satirasının dərin köklərə, münbit zəminə malik olmasından xəbər verir” (Aydın, 2007: 49).

2. “Molla Nəsrəddin” ədəbi məktəbinin Türk ədəbiyyatı və mətbuatı ilə qarşılıqlı əlaqəsi.

“Mollla Nəsrəddin” jurnalınəşrə başladığı dövrdən Türk ədəbiyyatı və satirik mətbuatı ilə sıx bağlı olmuş, öz səhifələrində Türk şair və yazıçılarına, onların əsərlərinə yazılmış nəzirə, parodiya və perifrazlara geniş yer vermiş və mətbuatla bağlı xəbərləri dərc etmişdir. Jurnalın redaktoru Cəlil Məmməd-quluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir kimimollanəsrəddinçilər də qarşılıqlı olaraq Türkiyədə tanınmış və əsərləri Türk oxucuları tərəfindən maraqla qarşılanmışdır. Mirzə Ələkbər Sabir Namiq Kamalın yaradıcılığına dönə-dönə müraciət etmiş, Ziya Paşanın ədəbi irsinə xüsusi önəm vermişdir. Azərbaycan satirik ədəbiyyatı və mətbuatına Əbdülhəmid Ziya Paşanın zəngin yaradıcılığı təsirsiz ötürməmişdir. Salman Mümtaz “Sabir haqqında xatirələr” adlı yazısında şairlə həmsöhbət olduğu zaman “Osmanlıların klassik şairlərindən kimləri bəyənirsiniz?” sualına belə cavab vermişdir: “Ziya Paşa ilə Namiq Kamal bəyi” (Salman, Mümtaz, 1986: 433).

Ziya Paşanın “Tərcibənd” və “Tərkibi-bənd” adlı əsərləri Azərbaycanda geniş yayılmış və sevilmiş, Əliqulu Qəmküsar, Mirzə Ələkbər Sabir, Salman Mümtaz, Əli Nəzmi kimi mollaəsrəddinçi şairlər bu şeirlərdən yaradıcılıqla bəhrələnmişlər.

“Molla Nəsrəddin” jurnalının ikinci redaktoru Əliqulu Qəmküsar M. Ə. Sabirin ölümündən sonra qabaqcıl ziyalılara müraciət edərək şairin əsərlərinin çap olunmasının zəruriliyini gündəmə gətirmişdir. O, bu məsələ ilə əlaqədar 1911-ci ildə “İrşad” qəzetində çıxış etmiş və Sabirin məcmuəsinin çap edilməsinin vacibliyindən söhbət açarkən Ziya Paşanın aşağıdakı beyti ilə fikrini tamamlamışdır:

*Aynəsi işdir kişinin, lafə baxılmaz,
Şəxsin görünür rütbəyi-əqli əsərində*” (Zamanov, 1962: 54).

3. Mollaəsrəddinçi ədib və şairlərin Ziya Paşa və Namiq Kamalın əsərlərinə yazdığı nəzirə, parodiya və perifrazlar

Mollaəsrəddinçi şairlər Ziya Paşanın “Tərcibənd” və “Tərkibi-bənd”inə xeyli sayda nəzirə və təhzilla yazmış, bəzi şairlər isə aforizmə çevrilmiş misra

və beytlərini öz əsərlərinə daxil etməklə ondan yaradıcı şəkildə istifadə etmişlər. Bu baxımdan M.Ə.Sabirin “Naəhl olana mətləbi qandırmaq olurmu?! adlı şeirində Türk satirik ədəbiyyatının iki nümayəndəsinə - Ziya Paşa və Namiq Kamal poeziyasına müraciəti onların sənətinə yaxından bələdliyindən xəbər verir. Sabirin

*Kasıb deyiliz, sikkeyi-pulu tanırız biz,
Pul ilə olan şənü şüunu qanırız biz.*

Bir həbbə zərər yetsə pula, odlanarız biz- misralarında Namiq Kamalın “Vətən, yaxud Silistrə” əsərindəki “Vətən şərqişi” şeirinin təsiri açıq-aydın görünür.

Sabir,
*Bizlərdə yox idi belə adət, yeni çıxdı,
Övrətlərə tədrisi-kitabət yeni çıxdı,
İslamə xələt qatdı bu bidət yeni çıxdı,
Bu çeşməni bir növ bulandırmaq olurmu?!
Naəhl olana mətləbi qandırmaq olurmu?*

bəndli satirasında isə Ziya Paşanın “Tərkibi-bəndi”nin 10-cu bəndindən sənətkarlıqla yararlanmışdır. Şeirin orijinalında Türk şairi Türkiyə sultanının xalqa xəyanətindən, hakim dairələrin sadə insanların hesabına kef və əyləncələrlə gün keçirməsindən, Avropaya ifrat dərəcədə aludəçiliyindən, xalqın minilliklər boyu yaşatdığı ənənələrdən söhbət açaraq Qərbə satılan sultanı və onun əyanlarını tənqiddə məruz qoyur. Sabir satirada Ziya Paşanın “Tərkibi-bəndi”nin poetik quruluşundan, vəzn və qafiyə sistemindən istifadə etməklə yanaşı, həm də şeirdə irəli sürülən ideoloji xətti də yaradıcılıqla davam etdirməyə müvəffəq olur. Bəzi paralellər fikrimizi isbat üçün yetərlidir:

*Ziya Paşa: Əvvəl yox idi, işbu rəvayət yeni çıxdı
Sabir: Bizlərdə yox idi belə adət, yeni çıxdı
Ziya Paşa: Dinsizlərə tövcihi rəyət yeni çıxdı
Sabir: İslamə xələt qatdı bu bidət, yeni çıxdı.
Mollanəsrəddinçi şair özünün məşhur
Fələ, özünü sən də bir insanımı sanırsan?!
Pulsuz kişi, insanlığı asanımı sanırsan?!*

beyti ilə başlanan satirasında da Ziya Paşanın “Tərkibi-bəndi”nin eyni rədifli 8-ci bəndindən istifadə etmişdir. Ziya Paşa şeirində Türkiyənin baş nazirini tənqid hədəfinə çevirirsə, Sabirin satirasında isə fəhləyə ünvanlanan satirik ittihamın arxasında əslində yoxsulluq girdabında boğulan insanları istismar edən kapitalist obrazı dayanır. Şairin kinayə və eyhamının ifşa obyektinə də məhz harınlaşmış kapitalistdir.

“Molla Nəsrəddin”də “Sijimqulu” imzası ilə satirik şeirlər yazan Əli Nəzminin “Bürhan, yaxud qırxıq kəllə” şeiri də Sabirin “Fələ” şeirinə nəzirə şəklində qələmə alınmış, lakin dolayısı ilə bu satirada da aparıcı motiv Ziya Paşanın “Tərkibi-bəndi” olmuşdur.

Mirzə Ələkbər Sabir Ziya Paşanın yaradıcılığına böyük dəyər vermiş, ona nəzirə və təhzillər yazmaqla kifayətlənməmiş, eyni zamanda digər Molla Nəsrəddinçiləri də Türk şairinin ədəbi irsindən bəhrələnməyə istiqamətləndirmişdir. Salman Mümtaz “Sabir haqqında xatirələr”ində yazır: “Sabir mənim “Molla Nəsrəddin” məcmuəsində seyrək-seyrək şeir yazmağımın səbəbini soruşdu. Mən də bacarıqsızlığımı və vaxtımın az olduğunu söylədim. “Bunlar bəhanədir”- dedi. Ziya Paşanın məşhur tərkibbəndinin iki parçasına iki saata kimi nəzirə yazmağımı tapşırırdı. Mən də itaət edərək yazdım. Sabir bəyəndi və bir sətirini də təshih etdi” (Mumtaz, 1986: 440).

Salman Mümtazın həmin nəzirəsi “Molla Nəsrəddin”in 1910-cu il 37-ci nömrəsində, “Ədəbiyyat” bölməsində “Xortdan bəy” imzası ilə dərc edilmişdir. Şeir “Ədibi-əzəm mərhum Ziya Paşaya bənzətmə” sərlövhəsi ilə verilmişdir. Salman Mümtaz şeirdəbəytlərin sayınorijinalda olduğu kimi saxlamış, tərkibbəndin on və on birinci bəndlərinə istinadən nəzirə yaratmışdır. Ziya Paşa “Tərkibi-bəndi”n 10-cu bəndində yazır:

*... Sadıqları tahkır ilə rəd kaidə oldu,
Hırsızlara ikramü inayət yeni çıxtı.
Hak söyleyen evvel dahi menfur idi, gərçi,
Hainlere amma ki, riayət yeni çıxtı.*

Salman Mümtaz Ziya Paşanın şeirindəki bəzi misraların dominantlığını, orfoepik qayda-qanunlarını qorusa da, özünə məxsus olan orijinal məzmun, ideya və ifadə vasitələrindən istifadə etməklə şeirə yenilik gətirmişdir:

*... Vaizləri təhqir eləmək qaidə oldu,
Uçtellərə ənamü inayət yeni çıxdı.
Haq söyləyənə babı deyirdik keçən əyyam,
Babilərə ancaq ki, rəayət yeni çıxdı.*

Ziya Paşanın “Tərkibi-bəndi”ndə XIX əsr Türkiyə həyatının ictimai-siyasi və sosial həyatında hökm sürən daxili aşınmalar, neqativ hallar tənqid obyektinə çevrilirsə, Salman Mümtazın nəzirəsində isə XX əsrin əvvəllərinin real gerçəklikləri, cəmiyyətdəki ədalətsizlik, gerilik, cəhalət, xurafat və s. mənfi halların, nöqsanların ifşası göz önündə canlanır.

Salman Mümtazın müraciət etdiyi on birinci bənddə Ziya Paşanın “Tərkibi-bəndi” ilə tam uyurluq yaradan, paralelləşən misralar vardır ki, bunlar bədii təkrirlər kimi səslənir. Lakin bu zahirən belədir. Əslində isə müəllif mənə

yükünün fərqliliyini yarada bilmiş, bir çox ictimai, sosial problemləri şeirin daxili qatında sətiraltı eyhamlarla çatdırmağa nail olmuşdur:

Ziya Paşa: *Zahirdə görüb bizləri sanma ukalayız,*
Salman Mümtaz: *Məsciddə görüb bizləri sanma üləmayız,*
Ziya Paşa: *Biz bir sürü akil sifətində budalayız.*
Salman Mümtaz: *Biz bir sürü alim sifətində budadalayız.*
Ziya Paşa: *Dildadəyi-alayışi-niyrəngi-həvayız.*
Salman Mümtaz: *Dildadəyi-alayışi-niyrəngi-həvayız.*
Ziya Paşa: *Düştüük seferi-kurbete, muhtacı-duayız.*
Salman Mümtaz: *Düşsək səfəri-qürbətə, möhtacı-duayız.*

Salman Mümtaz bilərəkdən şeirdə bəzən leksik, bəzən fonetik dəyişməyə yol vermiş, bəzən isə misranı orijinalda olduğu kimi saxlamış, müxtəlif məqamlarda isə yalnız şəkilçini başqası ilə əvəz etməklə yeni məzmun və ideyanı özündə əks etdirən maraqlı bir nəzirə yaratmışdır.

Türkiyədə mütləqiyyət rejimini devirmək, konstitusiyalı monarxiya, milli məclis, ən başlıcası isə demokratik bir cəmiyyət qurmaq üçün ictimaiyyəti maarifləndirmək, elm və mədəniyyətin inkişaf etdirilməsinə təkan vermək kimi taleyüklü məsələlərin həllində Ziya Paşa ilə Namiq Kamal eyni əqidə birləşdirirdi. Bəzi məsələlərdə Namiq Kamalın fikirləri daha mütərəqqi idi. O, zorakılıq üzərində bərqərar olan feodal-patriarxal quruluşunun kökündən məhv edilərək azad, demokratik bir cəmiyyət qurulmasını istiqlalyyətin önəmli şərti kimi dəyərləndirirdi. Mövcud rejimin qanunsuzluqlarına qarşı bərkürəklik, üsyankarlıq onun yaradıcılığının ana xəttini təşkil edir. Namiq Kamalın cəmiyyət, xalq, onun vətəndaşlarının hüquq və azadlıqlarının qorunması haqqında dəyərli fikirləri sonralar “Molla Nəsrəddin”in ilk sayındakı “Sizi deyib gəlmişəm” xitabı ilə üst-üstə düşərək paralellik yaradır. Bu, təbii olaraq, bütün Şərqlə ələminin, eyni zamanda Türkiyənin Azərbaycanla oxşar taleyi və problemləri yaşaması ilə əlaqədar idi. Namiq Kamalın Ziya Paşanın “Röya”sına cavabşəklində yazdığı eyniadlı publisistik əsərindəki (1872) ideoloji xətt, çağırış ruhu “Molla Nəsrəddin”in proqram xarakterli ilk məqaləsi ilə tam ekvivalentlik yaradır: “Ey qəflət yuxusunda yatanlar, ey səfalətə alısanlar! Ey əsarət düşkünləri! Ey qorxaqlar və mütilər! Ey mürtəkiblik zillətinə sitayiş edənlər! Gözlərinizi ancaq qiyamətdəmi açacaqsınız? Boynunuzdakı əsarət zəncirini cəhənnəm zəbanilərinə təslim etmək üçün mü saxlayırsınız? Bir dəqiqə sonra daimiliyinə əmin ola bilmədiyiniz həyatınız üçün mü, insanlığın dilində adınızı əbədi surətdə nifrətlə yad etdirəcək qədər qorxursunuz. Çəkdiyiniz həqarət yükünə qiyamət gününün mizanında günahların ağırlığını göstərmək üçün mü təhəmmül edirsiniz? Heyhat!”- deyərək Namiq Kamal “Hürriyyət pərisi”nin dili ilə xalqa müraciət edir, bu çağırışda gah onun qəzəbli,

üsyankar, qəbləri riqqətə gətirən narahatlığını, gah da mülayim, sətiraltı, gizli eyhamlarla oyanmağın vaxtının çoxdan çatdığını satirik bir dillə izhar etdiyinin şahidi olur. O, fikrinin davamında yazır: “Ey qəflət yuxusuna dalanlar! Sahibi qüdrət xalq etdiklərini görmək üçün sizə göz vermişdir. Siz isə aydın həqiqətləri görmə vasitələrinizi bağlayaraq, hər şeyi xəyalınızla və qulağınızla görməyə çalışırsınız. Gözləriniz açıq halda uyuyursunuz. Gözləriniz qapandıqca, adətən meyid halına gəlersiniz. İçinizdəki ən təcrübəli bir qocanın görüş və düşüncələrində belə iki gözü anadangəlmə kor olan əlil bir uşağın rəyası qədər, həqiqətə uyğunluq yoxdur... Uyuyunuz, uyuyunuz, həyatdakı qəfləti ölümdəki yuxuya dəyişmək üçün bundan asan yol yoxdur. Ey səfalət düşkünləri!.. Siz qarnınızı doyurmaq üçün övladınızı ac buraxmağa təvəkkül adı verirsiniz. Kasıbların halı belə Allaha bəyan olduğu halda, siz “kimin bir tikə çörəyi varsa, o, “ölməz” şüarı ilə kifayətlənirsiniz...” (Edib-i azim medium Namik Kemal beyin ruyası, 1326: 10-11).

Namiq Kamal mətbuata xüsusi önəm verir, onu xalqın arzu və istəklərinin ifadəçisi, istiqlal uğrunda mübarizədə kəsərli bir silah kimi dəyərləndirirdi. Yazıçının Türkiyədə nəşr olunan “Təsviri-əfkar”, “Hürriyyət”, “Müxbir”, “İbrət”, “Həqiqət”, “Diyojen”, “İttihad” və başqa mətbuat orqanlarında beş yüzdən artıq publisistik məqaləsi yer almışdır. On il (1863-1873) ərzində dərc etdirdiyi məqalələrdə Namiq Kamalın Türkiyə həyatının ictimai-siyasi, ədəbi-mədəni və sosial həyatının mənzərələri real şəkildə əksini tapmışdır. Onun bu sanballı publisistik yazılarında aforizmə çevrilən çox dəyərli fikirləri bu gün də olduqca aktual səslənir: “Mətbuatdan məhrum olan ölkələr ədalətin faydalarından məhrum olur”, “Ətalət ölümün kiçik qardaşı, səfahət həyatın böyük düşmənidir”, “Xalq hakimiyyəti ağıl əsaslarına söykənir, mənəvi və əxlaqi azadlıq düşünən aqlın zəfərini qazanmaqla təmin edilir”, “İnsan vətəni sevməlidir, çünki vətəndə mövcud olan hakimiyyətin bir hissəsinə tam mənası ilə sahibdir”, “Acı söz fələyin silləsindən ucuzdur” və s.

Namiq Kamalın dövrü mətbuatda çap etdirdiyi oçerk, məqalə, felyeton və pamfletləri ideya və məzmun zənginliyi, çoxçalarlığı ilə seçilir. Onun “İstila dövrü”, “Şərq məsələsi”, “Xəstə adam”, “Ramazan məktubu”, “Cəhənnəmdə bir söhbət”, “Qərəz-mərəz” və s. əsərlərində köhnə stereotiplərdən uzaqlaşma, xalqın milli istiqlal ideyalarını, demokratik hüquqlarını boğmağa çalışan qüvvələrin tənqidi mühüm yer tutur.

Azərbaycan ədəbiyyatında, milli mətbuatımızda Namiq Kamal yaradıcılığına böyük maraq olmuş, buna görə də onun əsərlərinə xeyli nəzirə və təhzi-lər yazılmışdır. Xüsusilə mollanəsrəddinçi şair və yazıçılar- Mirzə Ələkbər Sabir, Salman Mümtaz, Cəfər Cabbarlı, Qurbanəli Şərifzadə və başqaları Namiq Kamal yaradıcılığından sənətkarlıqla bəhrələnmişlər. XX əsrin əvvəl-

lərində Azərbaycanda fəaliyyət göstərən “Füyuzat”, “İrşad”, “Həyat”, “Şələle” “İqbal”, “Yeni iqbal” “Tərəqqi”, “Həqiqət”, “Molla Nəsrəddin” kimi mətbuat orqanlarında Namiq Kamalın yaradıcılığından bəhs olunmuş, pyes-lərinin tamaşaya qoyulmasından söhbət açılmış, eyni zamanda onun əsərlərinə nəzirə, parodiya və təhzillər yazılmışdır. Namiq Kamal yaradıcılığına xüsusi önəm verən şairlərdən biri Mirzə Ələkbər Sabir idi. Namiq Kamalın yaradıcılığına böyük rəğbət bəsləyən şair onun “Vətən”, yaxud Silistrə” pyesindəki “Vətən şərqisi”nə bənzətmə yazmış, “Hürriyyət qəsidəsi”ndən bir misranı təzmin etmiş, bununla yanaşı şairin bəzi fikirlərinə istinadlar da vardır. Namiq Kamalın “Vətən şərqisi” şeiri keçən əsrin əvvəllərində müəllifinə bö-yük şöhrət qazandırmış, ölkə hüduqlarından kənarında, o cümlədən Azərbaycanda da geniş yayılaraq çoxmilyonlu oxucuların diqqətini cəlb etmişdir. Şeir-dəki yüksək vətənpərvərlik hissi, Türk xalqının, Osmanlı imperiyasının mübarizliyini, qəhrəmanlığını, məğrurluğunu əks etdirən ölməz misralar hər kəsdə qürur hissi yaradır. Buna görə də himnə çevrilən şeir dövrünün bir çox mətbuat orqanlarında çap olunmuş, əl-əl gəzərək xalqın dilinin əzbərinə çevrilmişdir. Təsadüfi deyildir ki, 1905-1911-ci illərdə İran məşrutə inqilabının qəhrəmanları “Vətən şərqisi”nin misralarını əzbər söyləyərək zülm və istibdada, şahlıq rejiminə qarşı mübarizə aparmışlar.

Namiq Kamal dörd bəndlik şeirdə bədii təkrirlərdən istifadə yolu ilə vətən məhəbbətinin əvəzolunmazlığını, bölünməzliyini yüksək sənətkarlıqla əks etdirir:

*Amalımız, əfkarımız ikbal-i vatandır,
Serhaddımıza kale bizim hak-i bedendir,
Osmanlılarız, ziynətimiz kanlı kefendir,
Kavqada şəhadətle bütün kam alırsız biz,
Osmanlılarız, can veririz, nam alırsız biz!*

Sabirin Namiq Kamala nəzirə yazdığı birinci şeiri beş, ikinci şeiri isə altı bənddir. Şeirlərin üçündə də qafiyə sistemi eynidir, fərqlilik yoxdur. Lakin formaca oxşar olan şeirlərin məzmunu tamamilə fərqlidir. Namiq Kamalın lirik mahiyyətli şeiri Sabirdə satirik səpkidə işlənmiş və mahiyyət etibarilə təzad yaratmışdır. Əgər Namiq Kamalda Vətən anlamı sözün həqiqi mənasında qürur yeri, müqəddəs bir məkan, yenilməzlik mücəssəməsi kimi tərənnüm olunursa, Sabirdə isə əksinə, vətəni talan edənlər, onu xarabazara çevirənlər, məhv etməyə çalışan qaragüruhçu qüvvələr sərt ittihamla qarşılaşır, ciddi tənqiddə məruz qalırlar. Sarkazma istiqamətlənən acı kinayə, sətiraltı eyham, öldürücü ifadələr şeirin hər misrasına hoparaq tənqidi ən yüksək həddə çatdırır. Sabirin novatorluğunu nəzərə çarpdıran Cəfər Xəndan yazır: “Bu kiçik dəyişiklik böyük fərqə səbəb olmuş, lirik şeir satirik şeirə çevrilmiş, Namiq

Kamalın misrası Sabirin olmuş, şeirin ideya istiqaməti, hətta üslubu da fərqlənmişdir” (Hacıyev, 1962: 333).

Sabirin şeirində mürəkkəb və ziddiyyətli bir dövrdə Azərbaycanın real ictimai-siyasi mənzərəsi, hərcmərclik, gerilik, cəhalət, xaotika, ölkədə hökm sürən özbaşınalıq, qoçuluq və s. neqativ halların ifşası bütünlüklə əksini tapmışdır. Namiq Kamal lirik şeirin ən gözəl və əhəmiyyətli nümunəsini yaratmışsa, Sabir satirik fon arxasında şiddətli sarkazmın zirvəsinə yüksələ bilmişdir:

N.Kamal: *Amalımız, əfkarımız iqbalı-vətəndir*

M.Ə.Sabir: *Amalımız, əfkarımız ifnayı-vətəndir*

N.Kamal: *Osmanlılarız, can veririz, nam alırıq biz!*

M.Ə.Sabir: *Qafqazlılarız, yol kəsiriz, nam alırıq biz!*

N.Kamal: *Hər guşədə bir şir yatar torpağımızda*

M.Ə.Sabir: *Hər küncdə min tülkü yatıb çardağımızda.*

Şeirin digər bəndlərində də bu antitezalıq paralelləşdirmələr əsasında üzə çıxarmaq mümkündür. Sabir “Molla Nəsrəddin” ənənələrinə sadıq qalaraq Namiq Kamalın “Vətən şərqisi”ndən bir fon kimi yararlanmış və özünün ən mükəmməl satiralarından birini yaratmışdır. M.Ə.Sabir N.Kamalın əsərinə etdiyi ikinci təhildə şeirin yalnız vəzn və qafiyə sistemindən bəhrələnmiş, orijinalda olan heç bir ifadədən istifadə etməmişdir. Şair təhildə eys-ışrət düşkünlərini, nəfsi-əmmarəsinin quluna çevrilənləri “gündə bir arvad alan”ları satira atəsinə tutmuşdur. Sabirin satirik və ittihamedici gülüşü mənfi tipin ifşasına xidmət etmişdir. Namiq Kamalın “Vətən, yaxud Silistrə” pyesinin qəhrəmanı Abdullah Çavuşun əsər boyunca tez-tez işlətdiyi “Qiyamətmi qopar?” ifadəsi Türkiyədə olduğu kimi, Azərbaycanda da geniş yayılmış, məktub, felyeton, şeir, məqalə və s. janrlarda çox istifadə olunmuş, mətbuat orqanlarında işlənmişdir. Əziz Şərif “Keçmiş günlərdən” adlı xatirəsində atası Qurbanəli Şərifzadənin “Molla Nəsrəddin” jurnalında (Hacıyev, 1911: 6) “Qiyamətmi qopar?” başlıqlı felyetonunun dərc olunduğunu yazır. “Hacıyev” imzası ilə çap edilən felyetonda müəllif müxtəlif məsələlərdən söhbət açır və bir məlumatı tamamladıqda sonda həmin ifadəni təkrar edir: “Əgər Qaradağ ayısı Rəhim xan Təbrizdə Cəlal isə istiqbal edib qədəmlərinə döşənsələr və öz günahlarını boyunlarına alıb, ondan üzr istəsələr, qiyamətmi qopar? Əgər Rəhim xan bir azdan onların günahından keçib fürsət vaxtında dübarə Təbrizi müsadirə edib, Azərbaycanı odlayıb yandırsa... qiyamətmi qopar? Əgər Maku, Qaradağ və Ərdəbil mahallarında zorba ağalar və qoçaq mülkədarlar, zərb-dəst seyidlər və boynu yoğun mollalar biçarə rəiyyətin və yazıq əkinçinin dərisini soyub qanlarını əməndə, Azərbaycan əyalət kübarası kənardan durub biqeydanə tamaşaçı olsa, qiyamətmi qopar?” Əgər Naxçıvan məşədi, kəblayi

və hacıları saqqallarını qırmızı boyamasalar, qiyamətmi qopar?” (Şərif, 1977: 6-7). Göründüyü kimi, Qurbanəli Şərifzadə İranda, Cənubi Azərbaycanda, Naxçıvanda baş verən hadisələrin, qanun pozuntularının, istismarçı rejimin özbaşınalığının, mütləqiyyətə qarşı mübarizə aparən mücahidlərin haqq səsinin boğulmasının satirik təsvirini vermək və sarkazmı dərinləşdirmək məqsədi ilə “Qiyamətmi qopar?” aforizmindən yerli-yerində istifadə etmişdir.

M.Ə.Sabirin “Övladımız, əzkarımız əfsaneyi-zəndir” beyti ilə başlayan satirası Namiq Kamalın 1907-ci ildə “Füyuzat” jurnalında (3 mart, №11) çap edilmiş “Amalımız, əfkarımız iqbalı-vətəndir” misrası ilə başlanan şeirinə ikinci nəzirəsidir.

*Övradımız, əzkarımız əfsaneyi-zəndir,
Əfsaneyi-zən nuri-dilü ruhi-bədəndir,
Cün hübbi-nisa lazimeyi-hübbi-vətəndir,
Əhli-vətəniz, hübbi vətən yad alurız biz!
Dindarləriz, gündə bir arvad alurızbiz!* (Sabir, 2012:72).

M.Ə.Sabir Namiq Kamalın “Hürriyyət qəsidəsi”ni bir şeirində təzmin etmişdir:

*Deyirdik bir zamanlar biz kəmalı-fəxrü hümmətlə:
“Cahangiranə bir dövlət çıxardıq bir aşirətdən!”
Bir gün də iftixar etsək səzadır fəxri-qeyrətlə:
Kərəmkarənə beş dövlət yetişdirdik rəiyyətədən!*

M.Ə.Sabir bu dörd misralıq kiçik nəzm parçasının ikinci misrasını Namiq Kamaldan olduğu kimi götürmüş və şeirin ritm və ahənginə, qafiyə siteminə uyğunlaşdırmış, bununla belə Türk şairinin müstəqim mənada işlətdiyi misraya satirik yozum verərək öz məqsəd və məramını kinayəli tərzdə ifadə etmişdir. Şeir ilk dəfə “Həqiqət” qəzetində (“Həqiqət” qəzeti, 1910) “Ə.Sabir” imzası ilə çap olunmuşdur.

Namiq Kamalın “Hürriyyət qəsidəsi” Türkiyədə geniş əks-sədaya səbəb olduğu kimi, Azərbaycanda da şöhrət qazanmış, Məhəmməd Hadi “Faciyyə-həyatımızdan bir pərdə” şeirini əsərə nəzirə yazmış və “Nəğməyi-əhrranə” şeirində isə həmin qəsidədən bir misranı təzmin etmişdir:

Kamalın bu kəlamilə xitam et nəğməni, Hadi:
“Nə əfsunkar imişsən, ah ey didari-hürriyyət!”

Namiq Kamalın bu misrasının təsiri ilə sonralar bir çox lirik və satirik əsərlər meydana gəldi. M.Hadi 1909-cu ildə yazdığı “Bariqeyi-zəfər parlayır, istiqbal bizimdir” adlı şeirini də həmin misranın vəzn və qafiyə quruluşu əsasında qələmə almışdır. İran inqilabının geniş miqyas aldığı əks etdirən şair yazır:

*Hücumavər bu gün rubəhlərə bir şiri-hürriyyət,
Odur Təbriz elində parlayır şəmşiri-hürriyyət.*

M. Ə. Sabir M.Hadiyə cavab olaraq “İstiqlal bizimdir” satirasını yazır və “Molla Nəsrəddin” jurnalının 1909-cu ilin 11-ci nömrəsində çap etdirir:

*Yetər canım, çəkil get, etmə çox təbxiri-hürriyyət!
Bizim qazqanda hərgiz oynamaz kəfkiri-hürriyyət!
Hanı, dersən: “Girizandır vətəndən leyli-istibdad?
Məgər görməzmişən ətrafı tutmuş xeyli-istibdad?!*

Şeir dərc olunduqdan bir az sonra Əli Nəzmi “Möhtərəm Sabirin şeirinə nəzirə” qeydi ilə “Amali-hürriyyət” satirasını yazır və “Tərəqqi” qəzetində dərc etdirir.

4. Nəticə

XIX əsrin ikinci yarısında satiranın tənqid hədəflərinin çoxalmasının başlıca səbəblərindən biri artıq feodalizmin iflası, yenidən yaranmaqda olan kapitalizmin formalaşması prosesində həm ölkədaxili problemlər, həm də İngiltərə, Fransa, Rusiya kimi dövlətlərin Türkiyənin daxili işlərinə qarışması, iqtisadi və siyasi proseslərə müdaxiləsi ilə bağlı idi. Bütün bunlar cəmiyyətdə kəskin qarşıdurmaya gətirib çıxarmış və satiranın inkişafına, damğalayıcı xarakter almasına təminat yaratmışdır. Türk satirasının yeni istiqamətdə inkişafında Avropa ilə iqtisadi-siyasi, ədəbi və mədəni bağların yaradılması, satiriklərin Avropaya səyahətləri, orada baş verən siyasi prosesləri dərinlən müşahidə etmələri, Namiq Kamal, Ziya Paşa kimi nasirlərin siyasi fəaliyyəti ilə əlaqəli idi. Təsədüfi deyildir ki, Türk satirik ədəbiyyatında satirik hekayə, povest, roman, felyeton, pamflet, məqalə və s. publisistik janrların meydana gəlməsi də məhz tənzimat dövründə reallaşmışdır.

Türkiyədə satirik mətbuatın əsası “Molla Nəsrəddin” jurnalından 36 il öncə nəşrə başlayan “Diyojen” (1870) dərgisi ilə qoyulmuşdur. Şübhəsiz ki, bu dərgi və eləcə də sonralar nəşr olunan “Hayal (1873), “İstikbal” (1873), “Latife” (1873), “Çınqıraklı tatar” (1873), “Kahkaha” (1874), “Geveze” (1875), “Çaylak” (1876-1877) kimi dərgi və məcmuələr “Molla Nəsrəddin”ə təsirsiz ötürülməmişdir. Eləcə də 1906-cı ildə fəaliyyətə başlayan Azərbaycanın ilk satirik mətbuat orqanının da ondan sonra Türkiyədə nəşr olunan “Karagöz (1908), “Nekrequ” (1908), “Zuhuri” (1908), “Hacivat”(1908), “Geveze” (1908), “Kalem” (1908), “Boşboğaz ilə Güllabrı” (1908), “Dalkavuk” (1908), “Laklak” (1909), “İbiş” (1909), “Hayali-Cedit”(1910), “Cem” (1910), “Kara Sinan” (1911), “Cadaloğ” (1911), “Köylü” (1913), “Feylesof” (1914), “Kari-katür” (1914), “Hande” (1916), “Diken” (1918) kimi satirik qəzet və jurnalların mövzu və problematikasına, janr rəngarəngliyinə, karikatura ənənələrinin

formalaşmasına güclü təsiri duyulmaqdadır. Bütün bunlar Cəlil Məmməd-Quluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir, Salman Mümtaz, Əli Nəzmi, Namiq Kamal, Ziya Paşa, Abdulla Cövdət və başqa şair və yazıçıların bir-birinin əsərlərindən bəhrələnməsinə, ortaq janrlara müraciət etməsinə, parodiya və perifrazlar yazmasına geniş imkanlar yaratmışdır.

KAYNAKÇA

- Aydın, A. (2007); *Türkiyə ədəbiyyatı tarixi* (müqayisəli), II cild (I hissə). Dərslük. Bakı.
Edib-i azim medium Namik Kemal beyin ruyası. İstanbul.(1326) : 10-11) (ərəb əlifbası ilə).
Hacıyev, C.X. (1962); *Sabir yaradıcılığının sənətkarlıq xüsusiyyətləri*. Bakı.
"Həqiqət" qəzeti, 14 iyul 1910, №160.
Müasirləri Sabir haqqında. (Toplayıb tərtib edəni, müqəddimə və şərhlərin müəllifi Abbas Zamanov). Bakı, 1962.
Mümtaz, S. (1986); *Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları*, Bakı.
Sabir (2012); *Hophopnamə. (Tərtib edən, müqəddimə və qeydlərin müəllifi Alxan Bayramoğlu)*. Bakı.
Şərif, Ə. (1977); *Keçmiş günlərdən. Xatirələr*. Bakı.

GEOMETRİK TEZYİNATLI AMASYA CAMİİ MİHRAPLARI

Dr. Zeynep KEMALOĞLU*

Öz: Geometrik süslemelerin ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, insanlık tarihinin herhangi bir noktasında ya da herhangi bir kültürde rastlamak mümkündür. Ancak bu süslemenin gelişip sistematik düzenlemeler hâlinde uygulanması İslam sanatıyla birlikte olmuştur. Emevi dönemi ile başlayıp Abbasi, Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu dönemleriyle gelişimini sürdüren geometrik kompozisyonlar, coğrafi bölgeye bağlı olmaksızın farklı malzemelerle çeşitli yüzeylere tatbik edilmiştir. Süslemenin her alanında sanatçılar tarafından sevilerken kullanılan geometrik kompozisyonlar bitkisel, figürlü ve yazı kompozisyonlarıyla birlikte Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı İmparatorluğu dönemlerinde sürekli olarak uygulanmıştır.

Sanatçıların maharetlerini sergileyebilecekleri alanlardan biri de mihraplardır. Mihrap; cami, mescit, türbe gibi dinî mekânlarda ibadet sırasında kıble (Mekke) yönünü tayin etmek için kullanılan mimari elamandır. Başlangıçta sade, üzerinde herhangi bir süsleme unsuru barındırmayan mihraplar zamanla farklı coğrafyalarda, çeşitli kültürler tarafından form ve süsleme açısından geliştirilip, zenginleştirilmiştir. Dinî yapıların en dikkat çeken elemanlardan biri olan mihraplarda sanatçılar, zenginleştirilmiş geometrik formlardan meydana gelen geometrik kompozisyonları son sınırlarına kadar deneme imkânı bulmuşlardır.

Amasya, Orta Karadeniz'in en eski yerleşim merkezlerinden biri olmakla beraber, Osmanlı İmparatorluğu'nun da önemli şehzade sancakları arasında yer almaktadır. Amasya'da, farklı dönemlere ait olmak üzere çok sayıda eser günümüze ulaşmıştır. Bu eserlerin başında hiç kuşkusuz camiler gelmektedir. Bu çalışmada Amasya il merkezinde, üzerinde geometrik süsleme unsuru bulunduran cami mihrapları konu edilmiştir. Araştırma sonucu dört adet mihrapta geometrik süslemeye rastlanmıştır. Bunlar Gök Medrese (Toruntay) Camii ve Bayezid Paşa Camii harim mihrapları ile II. Bayezid Camii son cemaat yeri doğu ve batı mihraplarıdır. Çalışma kapsamında, mihrapların teknik ve estetik özelliklerinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, değerlendirilmesi ve tanıtılması sanat tarihi açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Amasya, cami, mihrap, süsleme, geometrik.

GEOMETRIC ORNAMENTED AMASYA MOSQUE MIHRABS

Abstract: Although it is not known exactly when geometric ornaments appeared, it is possible to come across at any point in human history or in any culture. However, the development and application of this ornamentation in systematic arrangements was with Islamic art. Geometric compositions, which started with the Umayyad period and continued its development

ORCID ID : 0000-0002-2615-7837

DOI : 10.31126/akrajournal.1365347

Geliş Tarihi : 23 Eylül 2023 / Kabul Tarihi: 25 Ekim 2023

* İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Tarihi Bilim Dalı.

with the Abbasid, Karahanlı, Ghaznavid and Great Seljuk periods, were applied to various surfaces with different materials regardless of the geographical region. Geometric compositions, which are lovingly used by artists in all areas of decoration, were applied continuously in the Anatolian Seljuk, Principalities and Ottoman Empire periods, together with herbal, figurative and writing compositions.

One of the areas where artists can display their skills is the altars. Altar; It is an architectural element used to determine the direction of the qibla (Mecca) during worship in religious places such as mosques, masjid and tombs. The mihrabs, which were originally plain and did not contain any ornamental elements, were developed and enriched in terms of form and ornamentation by various cultures in different geographies over time. In the altars, which are one of the most striking elements of religious buildings, the artists had the opportunity to try geometric compositions, which consist of enriched geometric forms, to their last limits.

Although Amasya is one of the oldest settlements in the Central Black Sea region, it is also among the important princely sanjaks of the Ottoman Empire. A large number of Works belonging to different periods have survived in Amasya. Undoubtedly, mosques are at the forefront of these works. In this study, the mosque mihrabs with geometric ornaments in the city center of Amasya are the subject. As a result of the research, geometric ornaments were found in four mihrabs. These are the sanctuary mihrabs of the Gök Medrese (Toruntay) Mosque and Bayezid Paşa Mosque, and the east and west mihrabs of the II. Bayezid Mosque narthex. Within the scope of the study, it is important in terms of art history to examine, evaluate and introduce the technical and aesthetic features of the mihrabs in detail.

Key Words: Amasya, mosque, mihrab, ornament, geometric.

Giriş

İnsanoğlu güzele ulaşmak için tüm yolları deneyen varlıklardır. Bundan dolayı insanların buldukları ortamı, hayatın akışında karşılaştıkları olayları, duygu, düşünce ve inançlarını farklı yüzeylere resmederek yansıtmaya isteği ilk resim sanatının temellerinin atılmasına neden olmuştur. Zamanla yaşadıkları mekânları, kullandıkları eşyaları bezeme isteği üzerine süsleme sanatları ortaya çıkmış ve siyasi, ekonomik, teknolojik etmenlere bağlı olarak gelişmiştir. Farklı coğrafyada varlıklarını sürdüren her millet de kendi inanışları, gelenek-görenekleri ve fikirleri doğrultusunda kendi sanat üslubunu meydana getirmiştir.

Anadolu toprakları kültür tarihi açısından oldukça zengindir. Medeniyetlerin beşiği olarak adlandırılan Anadolu topraklarında gerek mimari gerek el sanatlarında bu kültürlerin izlerini görmek mümkündür. Türk süsleme sanatı homojen bir yapıya sahiptir. Hem kendi yerel kültürü hem de pek çok medeniyetin sanatından sentezler yaparak farklı bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Türk süsleme sanatı inanç çerçevesinde şekillenmiştir. İslam dininin figürlü süslemeye sıcak bakmamasından dolayı Türkler, Orta Asya'dan süregelen hayvani bezemelere karşı mesafeli durmuşlar, süslemelerinde kendilerinin ortaya koydukları stilize edilmiş desenleri uygulamışlardır. Türk İslam sanatı kendi yolunu üsluplaştırma yönünde çizmiştir. Yazı ve geometrik (hendesî) süslemenin ön planda olduğu figürsüz, bilhassa bitkisel (nebati) bezemelerden meydana

gelen bir tezvinat meydana getirmiştir (Doğanay, 2019: 369-386). Figürler olduğu gibi değil, yorumlanarak ya da bitki ve çizgilerin arasına saklanarak tasvir edilmek istenmiştir. Böylelikle sınırları ve ilham kaynakları madde dünyasının sınırlarını aşan, Allah'ı madde âleminin ötesinde aramaya çalışan, izleyenleri sonsuzluk ve ilahi âleme götürmeyi amaç edinen yeni bir sanat anlayışı elde edilmeye çalışılmıştır (Çam, 2016: 90).

Geometrik süslemeler, İslam sanatının en karakteristik süsleme öğesidir. Âdetâ İslam anlayışının sanattaki tek simgesi gibidir. Hemen her kültürde görülen geometrik şekiller, İslam ülkelerinde çeşitlenerek başlı başına bir süsleme unsuru hâline gelmiştir (Mülayim, 1999: 175). Abbasilerle birlikte bilimin İslam dünyasında gelişmesi ve buna bağlı olarak geometri ve matematiğin de önemli atılımlar yapması tezvinatta da büyük oranda kendini göstermiştir (Çakmak, 2020: 998). Tasvire karşı duyulan soğukluk sanatçıyı diğer sanat formlarına daha fazla yöneltmiş, geometrik formlar son sınırlarına kadar denenmiştir. VII. yüzyıldan başlayıp günümüze kadar süregelen bu durum inanç sisteminin geliştirdiği algılama ve anlatım şekliyle örtüştüğünden zengin çeşitlemelerle kendisine gelişme yolu açabilmiştir (Mülayim, 1999: 175). Geometrik kompozisyonlar esneklik açısından en uygun gruptur. Üzerinde değişiklik yapılmaya, çeşitlendirilmeye oldukça müsaittir. İlk bakışta birbirinin aynı gibi görünen desenlerin farklılıkları ve incelikleri ancak dikkatlice bakıldığında anlaşılabilir (Demiriz, 2004: 7). Zenginleştirilmiş geometrik biçimlerden oluşturulan bu kompozisyonlar, İslam öncesi Yakın ve Ortadoğu sanatında özellikle İslamiyet'le birlikte yapıların iç ve dış süslemelerinde kullanılmıştır. Kırık ve düz çizgiler, yıldız, çokgen ve öteki formların birleşmesiyle çok çeşitli kompozisyonlar elde edilebilmiştir (Mülayim, 1982: 7). Geometrik motifler çoğu kez yardımcı başka unsurlarla birleştirilmeden tek başına bütün yüzeye tatbik edilmiştir (Demiriz, 2004: 7). Uyum ve denge geometrik süslemelerde ön planda tutulmuş, tamamıyla düz çizgilerden oluşan bir desen eksik olarak görülmüştür. Bu sebeple desenin simetri ve zenginliğini çiçekler ve yapraklar gibi bitkisel motifler ya da renk uygulayarak ortaya çıkarmak mümkün hâle gelmiştir (Broug, 2016: 21).

Sanatçılar geometrik süsleme unsurlarını cami, köşk, saray, yalı gibi farklı yapı türlerinin iç ve dış duvarlarında, kubbelerinde, tavanlarında, kapı-pencere çevrelerinde, minber ve mihraplarda uygulama imkânı bulmuşlardır. Özellikle cami ve mescit gibi ibadet yapılarının iç mekânlarında ilk göze çarpan mihraplar, sanatçıların hünerlerini sergileyebilecekleri en önemli alan hâlini almıştır. Bu sebeple camilerde en kaliteli malzemelerle en güzel yazı ve tezvinini unsurlar mihraba uygulanmıştır (Çok, 2018: 201-228).

Mihrap, cami, mescit, türbe, darülhüffaz, darüzzikr gibi farklı yapı türlerinde kible yönünü yani Mekke'yi tayin eden mimari elemandır (Arseven, 1996:

1347). Arapça menşeli olan mihrap "saray, sarayın harem kısmı veya hükümdarın tahtının bulunduğu bölüm, Hristiyan azizlerinin heykel hücre, çardak, oda, köşk, yüksekçe yer, meclisin baş tarafı, en şerefli kısmı" gibi anlamlara gelmektedir (Erzincan, 2005: 30-37). Hz. Muhammed ve Dört Halife döneminde kible yönü Kudüs'ten Mekke'ye çevrildikten sonra mescitte mihrap bulunmamakta, kible duvarına bir taş ya da işaret konularak kible yönü belirlenmekteydi. Bundan dolayı gerek Medine'de inşa edilen ilk cami Mescid-i Nebi'de gerekse Kûfe, Basra ve Fustat'taki ilk camilerde hücre şeklinde mihrap mevcut değildir (Çam, 1994: 158). Mihraplar, İslam mimarisinde Emevi dönemi ile görülmeye başlamıştır. Daha sonra Abbasi, Fatımi, Karahanlı, Selçuklu (Büyük Selçuklu Atabekler, Zengiler, Anadolu Selçuklu) ve Anadolu Beylikleri gibi İslam devletleri ile tarihî gelişimini sürdürmüştür. Çeşitli İslam coğrafyasındaki devletler de, sanat ve mimaride özgün bir yapılanma içerisine girerek malzeme, cephe düzeni, plan ve süsleme bakımından üzerinde buldukları coğrafyanın ve sanatkârların etkisini eserlerine yansıtmışlardır (Top, 1997: 8).

Emeviler döneminde mihraplar yarım daire ya da at nalı planlı niş şeklinde yapılmıştır. Yarım daire planlı ilk mihrap Medine Camii'nde görülmektedir. Niş şeklindeki bu mihrap tipi Halife I. Velid zamanında, Vali Ömer b. Abdülaziz tarafından caminin genişletilmesi sırasında (707-709) gerçekleştirilmiştir. Benzer mihraplar sonrasında Fustat'daki Amr Camii (710-712) ile Şam'daki Emeviyye Camii'nde (706-715) uygulanmıştır. Basra Ömer Camii (745-746) mihrabı yarım daire planlı olup, günümüze gelen en erken mihrap olması bakımından oldukça önemlidir (Bakırer, 2000: 7). Abbasiler döneminde mihrapların hem planlarında hem de cephe düzenlemelerinde önemli gelişmeler olmuştur. Mihraplar sade, basit bir hücre olmaktan çıkarak çerçeve, kavsara, köşelik, sütunçe ve kitabelik gibi elemanlar eklenmiştir. Bilhassa dikdörtgen planlı mihraplar ilk defa Abbasiler döneminde uygulanmaya başlanmıştır (Top, 1997: 10). Ukhaydır Sarayı (778), Cevzak'ül-Hakani Sarayı (836), Samerra Ulu Camii (848-860), Samerra Ebû Dülef Camii (860-861), Nayin Mescidi Cuma (960) ve Nayırz Mescidi Cuma Camii (973) mihrapları dik-dörtgen planlı önemli örneklerdir (Bakırer, 2000: 16). Fatımi dönemi mihraplarında mağrip etkisi kendini göstermektedir. Mihraplar, at nalı planlı niş, yarım kubbe kavsara ve cepheden at nalı kemerli şekilde gerçekleştirilmiştir. Tolunoğlu Camii (879) esas mihrabı (Top, 1997: 12), Kahire El-Ezher Camii (972) esas mihrabı, El-Cuyusi Camii (1085), Seyide Atika Türbesi (1100-1120), İkvat Yusuf Türbesi (1125-1126), Seyyide Nefise Türbesi (1190-1138) mihraplarında mağrip özelliklerini görmek mümkündür (Bakırer, 2000: 12). Karahanlılar döneminde mihrap formları iyice şekillenmeye başlamıştır. Buhara'daki

Namazgâh Camii (1119-1120) mihrabı bunun en güzel örneğidir. Selçuklu dönemi mihraplarında tuğla işçiliği, mukarnaslı kavsaralar ve zengin süsleme özellikleri görülmektedir. Kazvin Mescid-i Haydariye (1113), Buzan İmamzade Karrar Türbesi (1134), Zevvare Cuma Camii (1156), Erdistan Cuma Camii (1158-1160) ve Hemedan'daki Künbet-i Aleviyan (XII. yy) bu dönemin önemli mihraplarıdır. Anadolu mihraplarında, XII. yüzyılın ikinci yarısından XIV. yüzyılın sonuna kadar dikdörtgen çerçeve içine alınmış, basık sivri kemerli ya da kemersiz, mukarnas kavsaralı, köşeleri sütunçeli, dikdörtgen, çokgen veya çift nişli bir mihrap şeması uygulanmıştır (Erzincan, 2005: 30-37).

Anadolu Beylikler devri mimarisinde Selçuklu gelenekleri büyük ölçüde devam ettirilmiştir; ancak yeni ve özgün bir yapılanmanın denendiği bir dönem olmuştur. Beylikler devri sanatı ise Selçuklu ve klasik Osmanlı sanatı arasında âdeta bir köprü görevi görmüştür. Beylikler devri malzeme ve mimari elemanlarının uygulanışı, Anadolu Selçuklu mihraplarının devamı olduklarını gözler önünde sermektedir (Top, 1997: 27). Osmanlı gelişme dönemi mimarisinin temel özelliğini yansıtan ince işçilikli mukarnaslar, taş mihraplarda sade bir görünümde göze çarpmaktadır. Buna en güzel örnek Edirne II. Beyazıt Camii mihrabıdır. Şehzade Camii mihrabı ise Osmanlı klasik dönem özelliğini en başarılı şekilde yansıtan mihraplardandır. XVIII. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde klasik formlar devam ettirilirken, diğer yandan taş süslemelerde abartı ve yoğun bir kabarıklık göze çarpmaktadır. Üsküdar Yeni Valide Camii (XVIII. yüzyılın başları) mihrabında bu etki açıkça görülmektedir (Erzincan, 2005: 30-37). XVIII. yüzyılın ortalarına doğru gidildikçe batı sanatının etkisiyle gelişen barok dönemiyle, mihraplar da farklı bir görünüme kavuşmuştur. XVIII. yüzyıla beraber Osmanlı sanatında etkisini göstermeye başlayan batı kökenli yeni üsluplarla mihraplar da farklı bir görünüme kavuşmuş, Nuru Osmaniye Camii (1755) mihrabı bunun en önemli örneği olmuştur (Aslanapa, 2004: 456). Bunun yanında Hekimoğlu Ali Paşa Camii (1734), Hacı Beşir Ağa Camii (1745), Halıcıoğlu Camii (1793), Üsküdar Ayazma Camii (1760), Laleli Camii (1774), Beylerbeyi Camii (1778) (Bakır, 1999: 265-275), Aydın'da Cihanoğlu Camii (1756), Yozgat'ta Çapanoğlu Camii (1779), Konya Aziziye Camii (1867) mihrapları önemli barok özelliklerin görüldüğü mihraplardandır (Arık, 1999: 247-264). XIX. yüzyıla birlikte Osmanlı sanatında ampir üslup kendini göstermeye başlamıştır. Ampir üslupta baroğun aksine sade bir süsleme anlayışı ön plandadır. Nusretiye Camii mihrabı bu üslubun başarılı bir örneğidir. Aksaray Valide Camii mihrabında ise birden çok üslubun uygulandığı eklektik özelliği ile dikkati çekmektedir (Erzincan, 2005: 30-37).

Başlangıçta namaz zamanla form ve süsleme özellikleri ile ibadet mekânının ilk göze çarpan eleman hâline gelmiştir (Bakırer, 2000: 1). Bundan dolayı

mihraplar fonksiyonelliğinin yanında süsleme unsurlarının uygulanabileceği, sanatçıların kendi yeteneklerini gösterebilecekleri asıl alanlardan biri hâline gelmiştir. İnşa edildikleri dönemin üslubunu yansıtan ve devrinin önemli şahitleri olan mihrapların, form ve süsleme özellikleri yerel sanatçılar tarafından farklı coğrafyalara taşınmıştır. Bu yerlerden biri de pek çok medeniyeti bünyesinde barınmış ve Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli sancakları arasında yer alan Amasya'dır. Amasya'da farklı kültürlerle ait gerek taşınabilir gerekse taşınamaz pek çok tarihi miras kalmıştır. Bunların başında ise camiler gelmektedir. Bu çalışmanın konusunu Amasya il merkezinde, üzerinde geometrik süsleme unsuru bulunduran cami mihrapları oluşturmaktadır.

Amasya'da Gök Medrese (Torumtay) Camii, Bayezid Paşa Camii, II. Bayezid Paşa Camii son cemaat yeri doğu ve batı mihraplarında geometrik süslemeler görülmektedir. Geometrik süslemeleri şeritlerin meydana getirdiği geçmeler, yıldız örnekleri, düzenli ya da düzensiz çokgenler oluşturmaktadır. Bu kompozisyonlar nişin iç kısmında, bordürlerde, kabarlarda ve sütunçe yüzeylerinde uygulanmıştır.

1. Amasya Gök Medrese (Torumtay) Camii Mihrabı

Cami, Amasya'nın merkezinde Gök Medrese Mahallesinde bulunmaktadır. H. 665 / M.1266-1267 yıllarında Gıyaseddin II. Keyhüsrev zamanında Amasya valisi olan Seyfettin Torumtay tarafından inşa edildiği kabul edilmektedir (Önkal, 1980: 185-240). Kuzey-güney doğrultulu dikdörtgen plana sahip yapıda mihraba dik üç sahnın, her sahnında beş olmak üzere toplam on beş bölüm yer almaktadır. Bu kısımlar sivri kemerler üzerine konumlandırılmış kubbe ve tonozlarla örtülüdür. Orta sahnın kubbeye örtülüyken giriş eksenindeki ikinci bölümün üzeri yıldız tonozla örtülüdür (Erken, 1972: 206).

Yapının mihrabı alçı malzemeden inşa edilmiştir. Mihrap güney duvarın tam ortasına, giriş aksına yerleştirilmiştir. 589cm yüksekliğinde, 388cm genişliğindeki mihrap, 59cm derinliğinde ve üç köşelidir. Niş derinliği duvar kalınlığı içinde kalmakta, niş çerçevesi iç mekâna doğru 7cm'lik çıkıntı oluşturmaktadır (Resim.1). Mihrap kavsarasında¹ altı sıra mukarnas dizisi bulunmaktadır. Bu mukarnas yuvaları derin ve yayvandır. Mihrabın üçüncü bordüründe, kabarlarda ve sütunçelerde kalıplama tekniğinde yapılmış süslemeler yer almaktadır (Çizim.1).

Mihrap nişini farklı genişlikte üç bordür çevrelemektedir. Birinci ve üçüncü bordürler üzerinde herhangi bir süsleme ögesi yer almamaktadır. İkinci bordürde ise geometrik örgülerden müteşekkil süsleme kompozisyonu göze çarp-

1. Mihrap nişinin üzerini örten, içbükey ve dışbükey kabartmalarla bezeli kısımdır.

maktadır. Örgüler birbiri içine geçerek yıldız ağı motifini meydana getirmektedir. Bu geometrik örgü, yıldızların kolu olarak devam edip mihrabı üç yönden çevrelemektedir. Örgülerin kesiştikleri noktalarda dört adet karşılıklı olacak şekilde yıldız motifleri oluşturulmuş, yıldızların ortasında meydana gelen sekizgenin içine ise gülbezek motifleri yerleştirilmiştir (Resim. 3). Bordür ince, düz bir silme ile çerçeve içine alınmıştır (Çizim. 2). Silindirik gövdeli sütunçeler² nişin yanlarına yarıya kadar gömülüdür. Sütunçelerin yüzeyi şeritli geçmelerin meydana getirdiği geometrik kompozisyonla bezelidir. Şeritler belli aralıklarla sekiz kollu yıldız motifini oluşturmaktadır. Kalan boşluklar düzenli ve düzensiz çokgenlerle doldurulmuştur (Resim. 4). Mihrabın tepelik³ ve oturtmalık⁴ kısmı bulunmamaktadır. Köşelikte⁵ simetrik olarak düzenlenmiş iki adet kabara yer almaktadır. Kabaraların yüzeyi yıldız ağı motifi ile bezelidir. Sırtları içbükey kavisli şeritler ortada sekiz kollu yıldız motifini oluşturmaktadır. Yıldızın her bir kolundan beş kollu yıldızlar meydana getirilmiştir (Resim. 2). Mihrapta 0,5cm içe doğru girinti yapan ince bir silmenin oluşturduğu sivri kemer yer almaktadır. Kemer üzerindeki alınlığa⁶ Al-i İmran suresinin 37. ayeti yazılmıştır (Resim. 2).

“كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ/كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ/”

2. Bayezid Paşa Camii Mihrabı

Amasya merkezde Beyazıt Paşa Mahallesi’nde bulunan cami, Çelebi Sultan Mehmet zamanında Vezir Bayezid Paşa tarafından H. 817/ M. 1414 tarihinde inşa ettirilmiştir (Yardım, 2004: 67). Yapı, ters “T” tipi plan şemasına sahip, erken devir Osmanlı mimarisinin zaviyeli (tabhaneli) cami plan tipinin önemli ve güzel bir örneğidir. Caminin kuzeyinde beş bölümlü son cemaat yeri yer almaktadır. Yapıya giriş buradan yapılmaktadır. Küçük bir geçitten sonra orta ekseninde ardı ardına gelen ve büyük bir kemerle birbirinden ayrılan iki kubbeli mekâna girilmektedir. Birinci kubbeli mekân mihrabın bulunduğu kubbeli bölümden daha büyüktür. Bu kısmın kubbesinde aydınlık feneri bulunmaktadır. Doğu ve batıda ise esas ibadet mekânına birer kapı ile açılan, üzeri kubbe ile örtülü ikişer mekân yer almaktadır.

Caminin mihrabı alçı malzemedendir, sütunçeler ise mermerdendir. Üzerinde kalıplama tekniği ile yapılmış zengin süsleme kompozisyonu yer almaktadır

2. Mihrap, cephe düzeni gibi çeşitli alanlarda estetik bir görünüm elde etmek amacıyla kullanılan ince ve küçük sütunlardır.

3. Mihrabın üst kısmına yerleştirilen başlığa verilen isimdir.

4. Mihraplarda bordürlerin ya da silmelerin başlangıç yeri ile yapının zemini arasında kalan kısımdır.

5. Kenar bordürü ya da silme ile mihrap nişi arasında kalan bölümdür.

6. Kavsaranın üst kısmında panolar için oluşturulmuş alana verilen addır.

(Çizim 5). Mihrap giriş aksındadır. 440 cm. yüksekliğinde, 260cm genişliğindeki mihrap 51cm derinliğinde ve üç köşelidir. Niş derinliği duvar kalınlığı içinde kalmakta ve iç mekâna doğru 5cm'lik bir çıkıntı oluşturmaktadır (Resim. 5). Mihrap kavsarasında yuvaları derin ve yayvan olan beş sıra mukarnas dizisi yer almaktadır. Kavsara en üstte altı dilimli, yarım küre biçiminde bir tepenişle son bulmaktadır. Tepe nişinin üzerine gülbezek motifi yerleştirilmiştir. Alınlık kısmı dikdörtgen formlu pano şeklinde düzenlenmiştir. Panoda CİN suresinin 18. ayeti yazılıdır (Resim. 6).

"Ve enne-l mesâcide lillâhi felâ ted'û meâllâhi ehadâ

وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا

Tepelik iki sıra mukarnaslı taç olarak mihrap üzerine konumlandırılmıştır. Mukarnasların alt sırasında, aralarına yaprak biçiminde konsol öğeleri yerleştirilmiş dikdörtgen yüzeyler; üst sırasında ise iki kademeli yuvalar yer almaktadır (Resim. 7). Mihrapta bir adet bordür ve tertibatları farklı şekilde yapılmış altı adet silme bulunmaktadır. İç bölümde yer alan üç adet silme nişin alt kısmını kavsaradan ayırmakta, kavsaranın çerçevesi olarak devam etmektedir. Dış kısımdaki üç adet silme ise mihrabı dört yönden çevrelemektedir. Mihrabın bordürü on iki köşeli geçmelerden meydana gelmektedir. Geçmelerin keşiştiği orta bölümlere altı kollu yıldızlar yerleştirilmiştir (Çizim. 3). Bordürün alt kısmı kırmızı silme ile çerçeve içine alınarak üst bölümden ayrılmış, pano şeklinde tertip edilmiştir (Resim. 8). Panoda, üstte on iki kollu tam, onun altında altı kollu yarım yıldız motifi bulunmaktadır. Bu yıldızların ortalarında birer çarkifelek motifi yer almaktadır (Resim. 9) / (Çizim. 4).

Mermer malzemeden yapılmış sütunçeler sekiz köşelidir. Sütunceler, sekiz köşeli kısa şeritlerle boğumlara ayrılmaktadır. İkinci ve dördüncü sıradaki boğumlar kırmızı renktedir. Boğumların ortasından geçen yatay içbükey şerit bu kısmı ikiye ayırmaktadır. Üçüncü boğumun ortasından geçen şeridin üzeri baklava dilimi motifi ile bezelidir. Kaide ve başlığa birleşik olan yarım boğumlar ise süslemesizdir. Sütun başlıkları mukarnaslı olup, rumi motifleriyle tezyin edilmiştir. Kaide kısmının ön tarafı kademelendirilmiş düz, kenarları ise yivlidir. Sütunçelerin gövdelerindeki boğumlar ilginç bir uygulama olup, dönem içinde başka örneği bulunmamaktadır (Özbek, 2002: 530). (Resim.10) Mihrap, ikinci ve üçüncü silmelerin nişe doğru 90 derecelik açı yapmasıyla oluşturulmuş oturtmalık kısmı ile son bulmaktadır.

3. II. Bayezid Camii Mihrabı

Hacı İlyas Mahallesi'nde bulunan cami, H. 890-891/M. 1485-1486 yıllarında Sultan II. Bayezid'in emriyle Amasya valisi Şehzade Ahmet tarafından inşa ettirilmiştir (Doğanbaş, 2013: 54). Yapı, zaviyeli cami plan şemasına sahiptir. Kuzeyde üstleri kubbeye örtülü beş bölümlü son cemaat yeri yer almaktadır.

Esas ibadet mekânı birbirinden büyük bir kemer ile ayrılan iki kubbeli mekândan oluşmaktadır. Mihrap önündeki kubbeli bölüm daha büyüktür. Camide üç adet mihrap bulunmaktadır. Mihrapların biri harimde, ikisi son cemaat yerindedir. Harimdeki mihrap mermer malzemeden yapılmış oldukça sade bir yapıya sahiptir. Üzerinde herhangi bir geometrik süsleme unsuru bulunmamaktadır.

3.1. II. Bayezid Camii Son Cemaat Yeri Doğu Mihrabı

Son cemaat yerinin doğu duvarı üzerinde yer alan mihrap kesme taş malzemeden inşa edilmiştir. 445cm yüksekliğinde, 155cm genişliğinde, 70 cm derinliğindedir ve yarım daire planlıdır. Bordürde, alnlık ve tepelik kısmında kalem işi tekniğiyle yapılmış süslemeler yer almaktadır (Resim.11). Mihrap kavsarasında altı sıra mukarnas dizisi yer almaktadır. Kavsara nişin alt kısmından içe girinti yapan ince bir silme ile ayrılmış, niş içi dikey düz şeritlerle yedi parçaya bölünmüştür. Alnlıkta dikdörtgen bir kartuş yer almaktadır. Kartuşun sağ ve sol köşeleri dışa doğru sivriltilmiştir. Kartuşta açık mavi zemin üzerine kırmızı, beyaz renklerle elde edilmiş merkezde büyük penç motifleri ve onlara bağlı olarak simetrik şekilde oluşturulmuş küçük pençler yer almaktadır. Dikdörtgen kartuş iç kısmında koyu maviyle, en dışta ise siyah şeritle çerçeve içine alınmıştır. Mihrap tepeliği, girift biçiminde tasarlanmıştır. Simetrik rumi motifi arasında motifin başlangıç noktasını oluşturan lotus, lotus çiçeğinden çıkan dallarda ise penç ve gonca motifleri görülmektedir. Panonun üst kısmı çift saadet düğümü motifleriyle sonlandırılmıştır. Kompozisyonda açık ve koyu mavi, kırmızı, beyaz renkler kullanılmış, dıştan sarı renkli düz bir şeritle çerçeve içine alınmıştır (Resim.12). Mihrabı bir bordür ve aynı genişlikteki dışbükey profilli iki silme çevrelemektedir. Bordür zeminden 230cm yükseklikte başlamaktadır. Üzerinde şeritlerin birbirine örülmesiyle oluşturulmuş zencerek motifi yer almaktadır. Bordürde kırmızı, mavi ve beyaz renkler kullanılmıştır. Kompozisyon sarı renkle çerçeve içine alınmıştır. Mihrabı çevreleyen iki dışbükey profilli silme zeminden 15cm yukarda bitmekte ve hücreye doğru 90 derecelik açı yaparak son bulmaktadır (Çizim. 6).

3.2. II. Bayezid Camii Son Cemaat Yeri Batı Mihrabı

Son cemaat yerinin batı duvarında yer alan mihrap kesme taş malzemeden inşa edilmiştir. 445cm yüksekliğinde, 155cm genişliğinde, 70cm derinliğindedir ve yarım daire planlıdır. Bordürde, alnlık ve tepelik kısmında kalem işi tekniğiyle yapılmış süslemeler yer almaktadır (Resim. 13). Mihrap kavsarasında beş sıra mukarnas dizisi yer almaktadır. Kavsara nişin alt kısmından içe girinti yapan ince bir silme ile ayrılmış, niş içi dikey düz şeritlerle yedi parçaya bölünmüştür. Alnlıkta dikdörtgen bir kartuş yer almaktadır. Kartuşun sağ ve sol köşeleri dışa doğru sivriltilmiştir. Kartuşta açık mavi zemin üzerine kırmızı

zı, beyaz renklerle oluşturulmuş merkezde büyük penç motifleri ve onlara bağlı olarak simetrik şekilde oluşturulmuş küçük pençler yer almaktadır. Mihrap tepeliği, girift biçiminde tasarlanmıştır. Simetrik rumi motifi arasında motifin başlangıç noktasını oluşturan lotus, lotus çiçeğinden çıkan dallarda ise penç ve gonca motifleri görülmektedir. Kartuşun dört köşesine siyah şeritle çerçeve- lenmiş kırmızı renkli dört parça yerleştirilmiştir (Resim. 14). Panonun üst kısmı çift saadet düğümü motifiyle sonlandırılmıştır. Kompozisyonda beyaz, kırmızı, açık ve koyu mavi renkler kullanılmış, dıştan sarı renkli düz bir şeritle çerçeve içine alınmıştır (Resim.14). Mihrabı bir bordür ve aynı genişlikte dış- bükey profilli iki adet silme dolanmaktadır. Zeminden 230cm yükseklikte baş- layan bordürde kalem işi tekniğiyle yapılmış, şeritlerin birbirine örülmesinden meydana gelen zencerek motifi yer almaktadır. Bordürde kırmızı, mavi ve be- yaz renkler kullanılmış, en dıştan sarı renkli düz bir şeritle çerçeve içine alın- mıştır. Mihrabı çevreleyen dışbükey profilli iki adet silme zeminden 15cm yu- karda bitmekte ve hücreye doğru 90 derecelik açı yaparak son bulmaktadır (Çi- zim. 6).

Sonuç

Başlangıçta kible istikametini tayin etmek için kullanılan mihrap, zaman geçtikçe şekil ve süslemesiyle yapının en dikkat çeken elemanlarından biri hâ- line gelmiştir. Yapıldıkları dönemin üslubunu yansıtan mihraplar formu, mal- zemesi ve süsleme özellikleriyle âdeta devrinin şahitleri gibidirler. Bu özellik- ler yerel sanatçılar eliyle çeşitli coğrafyalara taşınmış, o coğrafyanın sanatıyla sentezlenerek çeşitlenme imkânı bulmuştur. Bu yerlerden biri de Amasya'dır. Orta Karadeniz'in en eski yerleşim merkezlerinden biri olan Amasya, kültür tarihi bakımından oldukça zengindir. Hititlerden, Lidyalılar, Medler, Persler, Makedonya Krallığı, Pontus İmparatorluğu, Roma İmparatorluğu, Bizans İm- paratorluğu, Danişmentliler, Selçuklular, İlhanlılar, Eretnalılar ve Osmanlı İm- paratorluğu'na kadar pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bunun sonu- cunda Amasya'da farklı kültürlere ait çok sayıda tarihî eser günümüze ulaş- mıştır. Eserlerin başında ise camiler gelmektedir.

Çalışmanın konusunu Amasya il merkezinde, üzerinde geometrik süsleme unsuru bulunduran cami mihrapları oluşturmaktadır. Çalışma kapsamında dört adet mihrap üzerinde geometrik süslemelere rastlanmıştır. Bu mihraplar Gök Medrese (Toruntay) Camii ve Bayezid Paşa Camii harim mihrapları ile II. Ba- yezid Camii son cemaat yeri doğu ve batı mihraplarıdır. İncelenen mihrap- larda alçı ve kesme taş malzeme kullanıldığı tespit edilmiştir. Alçı mihraplarda kalıplama tekniğiyle; kesme taş mihraplarda ise kalem işi tekniğiyle yapılmış süslemeler yer almaktadır. Süslemeler bordürlerde, nişin iç kısmında, kabara-

larda ve sütunçe yüzeylerinde uygulanmıştır. Mihraplar üslupsal açıdan değerlendirildiğinde geometrik bezemelerin hâkim süsleme unsuru olduğu anlaşılmaktadır. Bitkisel motifler ise kompozisyonu tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır. Özellikle sütunçelerde ve bordür aralarındaki bitkisel bezemelerin geometrik düzen içinde kayboldukları görülmektedir. Mihraplardaki geometrik süslemeleri şeritlerin meydana getirdiği geçmeler, yıldız örnekleri, düzenli ya da düzensiz çokgenler oluşturmaktadır. Bu desenler İslam sanat ve mimarisinin en önemli görsel ifadeleri arasında yer almaktadır. Öyle ki, el sanatlarından mimariye pek çok alanda bu motifleri görmek mümkündür.

Amasya camilerinde yer alan mihraplar farklı dönemlere ait izleri malzeme ve teknik özellikleriyle oldukça başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu bağlamda incelenen mihraplar, Anadolu Türk-İslam sanatları içerisinde küçük, ancak önemli bir bölümü oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Arık, Rüçhan (1999), “Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Mimarisine Bir Bakış”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, C. 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 247-264.

Arseven, Celal, Esat (1966), “Mihrab”, *Sanat Ansiklopedisi*, C. 3, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s.1347.

Aslanapa, Oktay (2004); *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılâp Kitabevi, 2. bs. İstanbul.

Bakır, Betül (1999),” XVIII. Yüzyılda Türk Baroku Camiler”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, s. 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 265-275.

Bakırer, Ömür (2000);*XIII. ve XIV. Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Broug, Eric (2016); *İslam Sanatında Geometrik Desenler*, çev. Yasemin Darbaz Karaca, Klasik Yayınları, İstanbul.

Çakmak, Yasin (2020), Manisa Yazma Eser Kütüphanesindeki Geometrik Tezyinatlı Ciltler, (Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi)Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.

Çam, Nusret (1994);*İslamda Sanat, Resim ve Mimari*, Elektronik İletişim Ajansı Yayınları, Ankara.

Çam, Nusret (2016); *İslâmıda Sanat Sanatta İslam İslâm*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Çok, Beste; “Anadolu Selçuklu Dönemi (1071-1308) Çinili Mihrap Bordürlerinde Tezyinat”, *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2018, 5/ 8, s. 201-228.

Demiriz, Yıldız (2004); *İslam Sanatında Geometrik Süsleme*, İstanbul.

Doğanay, Aziz (2019), “Türk Tezyini Sanatları”, *Türk İslam Sanatları Tarihi El Kitabı*, ed. Abdülkadir Dündar, Grafiker Yayınları, Ankara, s. 369-386.

Doğanbaş, Muzaffer (2013);*Amasya II. Bayezid Külliyesi*, Amasya Valiliği Yayını, Amasya.

Erken, Sabih (1972); *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara.

Erzincan, Tuğba (2005), “Mihrap”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 30, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 30-37.

Mülayim, Selçuk (1982); *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Mülayim, Selçuk (1999); *Değişimin Tanıkları Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi*, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Önkal, Hakkı; “Selçuklular Devri Amasya Türbeleri”, *Atatürk Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 1980, S. 4, Ankara, s. 185-240.

Özbek, Yıldırım (2002); *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Top, Mehmet (1997), *Erken Dönem Osmanlı Mihrapları (XIV-XV. Yüzyıl)*, (Basılmamış doktora tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Sanat Tarihi Bilim Dalı, Van.

Yardım, Ali (2004); *Amasya Kaya Kitabesi (Bayezid Paşa İmareti Vakfiyesi)*, Amasya Valiliği Kültür Yayınları, Ankara.

EKLER



Resim 1: Gök Medrese (Torumtay) Camii mihrabı genel görünüşü.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 2: Gök Medrese (Torumtay) Camii mihrabı alınlık ve kabaraları.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 3: Gök Medrese (Torumtay)
Camii mihrabı bordür detayı.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 4: Gök Medrese (Torumtay)
Camii mihrabı sütunçe detayı.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 5: Bayezid Paşa Camii mihrabı genel görünüşü.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 8: Bayezid Paşa Camii mihrabı bordür detayı.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 6: Bayezid Paşa Camii mihrap alınlığı.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 7: Bayezid Paşa Camii mihrap tepeliği.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



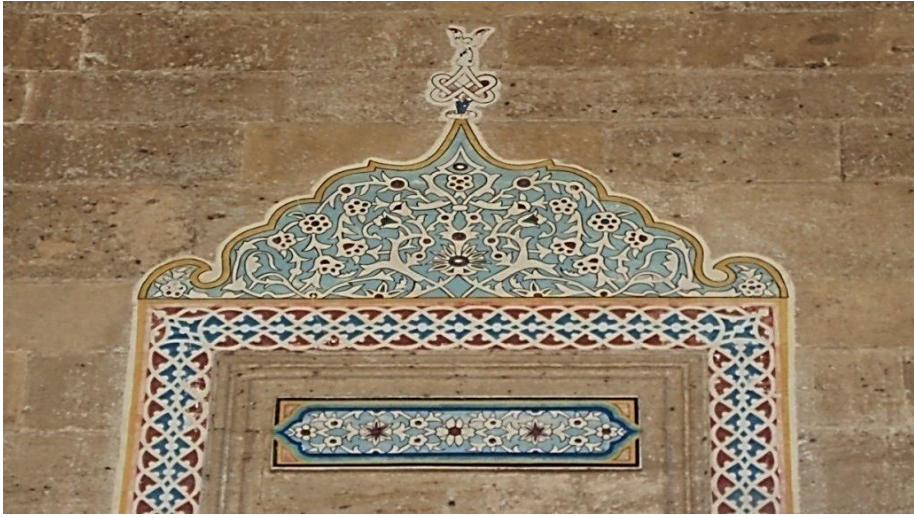
Resim 9: Bayezid Paşa Camii mihrabı nişin alt kısmı pano detayı.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



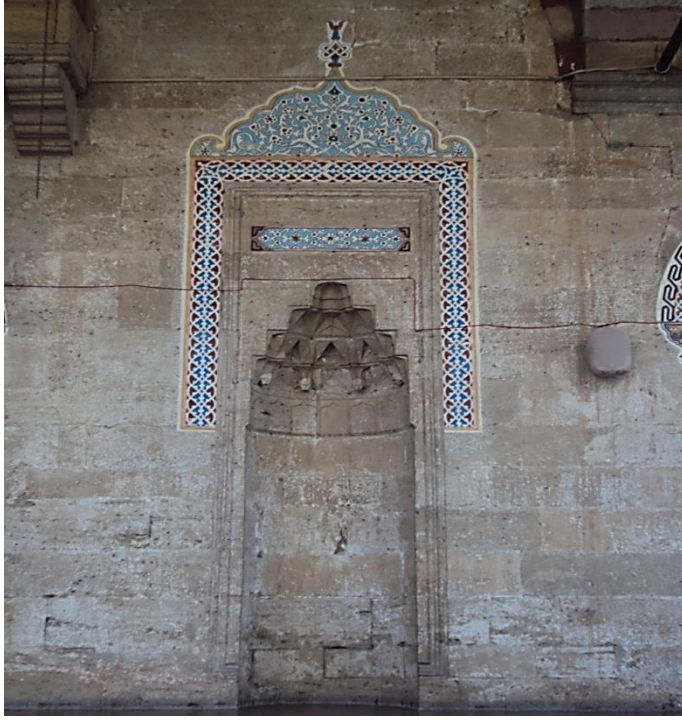
Resim 10: Bayezid Paşa Camii mihrabı sütunçesi.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



Resim 11: II. Bayezid Camii son cemaat yeri doğu mihrabı genel görünüşü.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



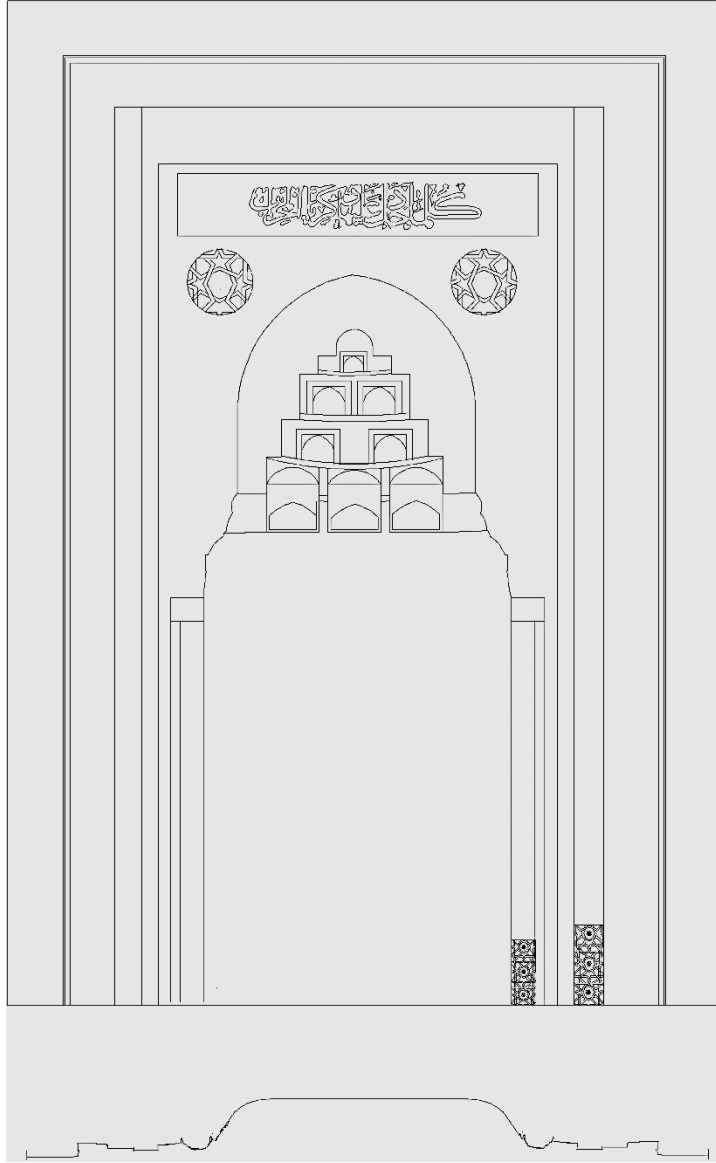
Resim 12: II. Bayezid Camii son cemaat yeri doğu mihrabı alınlık ve tepeliği.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



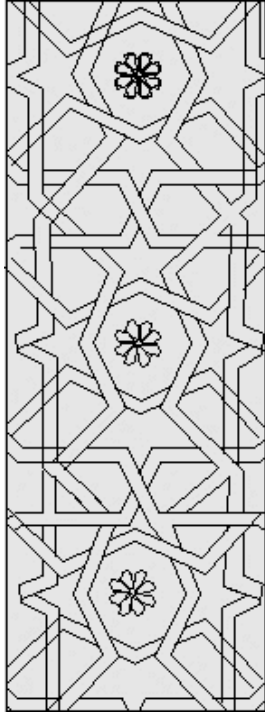
Resim 13: II. Bayezid Camii son cemaat yeri batı mihrabı genel görünüşü.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



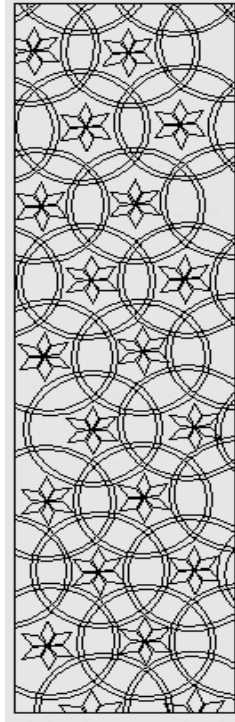
Resim 14: II. Bayezid Camii son cemaat yeri batı mihrabı alınlık ve tepeliği.
(Yazarın kişisel arşivindedir)



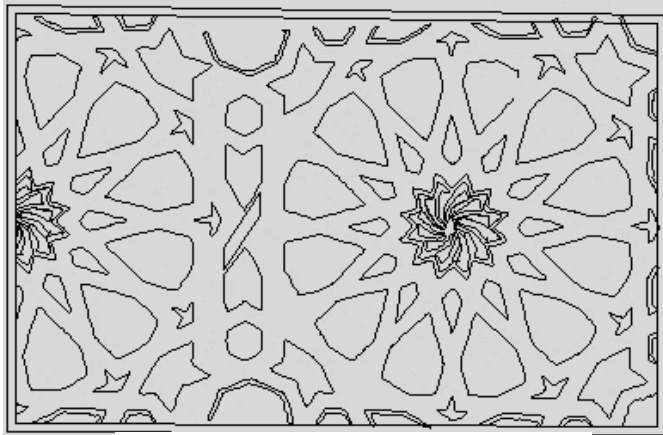
Çizim 1: Amasya Gök Medrese (Torumtay) Camii mihrabı plan ve kesiti.



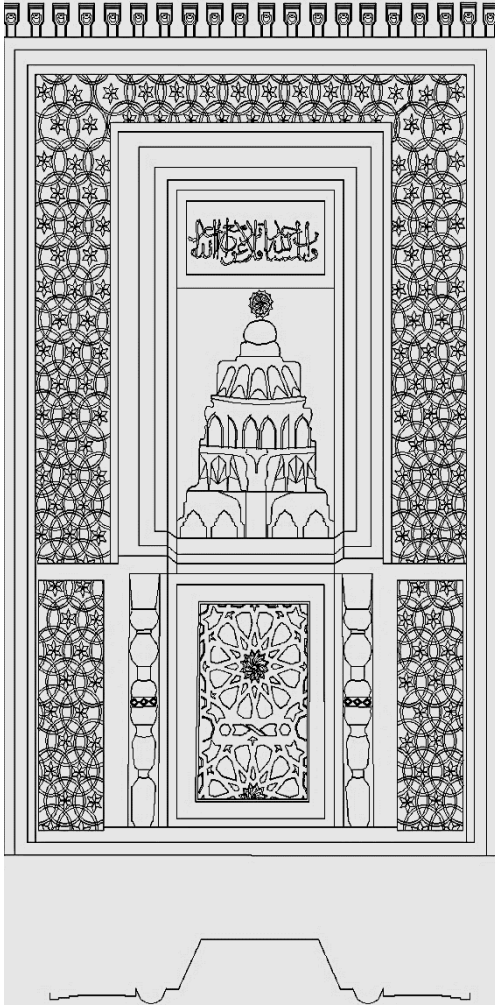
Çizim 2: Amasya Gök Medrese (Toruntay) Camii mihrabı bordür detayı.



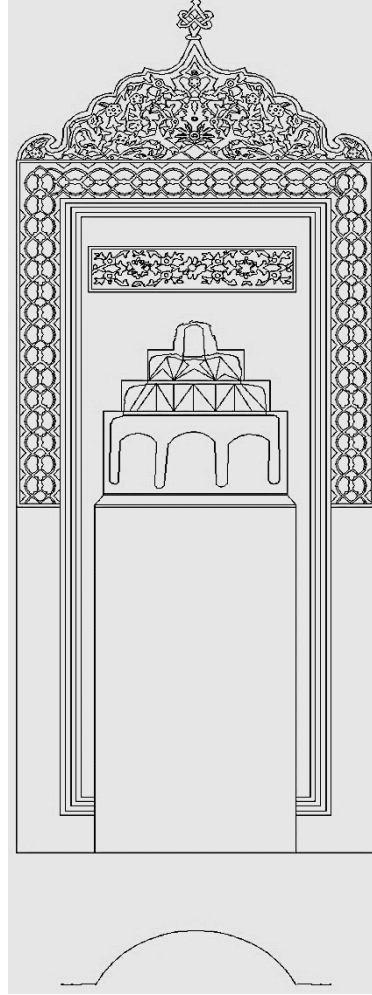
Çizim 3: Bayezid Paşa Camii mihrabı bordür detayı.



Çizim 4: Bayezid Paşa Camii mihrabı nişin alt kısmı pano detayı.



Çizim 5: Bayezid Paşa Camii mihrabı plan ve kesiti.



Çizim 6: II. Bayezid Camii son cemaat yeri doğu-batı mihrabı plan ve kesiti.

HUZUR'DA AŞKIN KRONOTOPLARI*

Arş. Gör. Elif Esra ÖNEN**

Öz: Bu çalışmada amaç, Mikhail Bakhtin'in bir anlatı formu olarak romanda zaman ve mekân tasavvuruna ilişkin kurduğu ve kronotop adını verdiği kavramsal çerçevede *Huzur* romanındaki aşk unsurlarını incelemektir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanı, yakın tarihin hem siyasal hem kültürel değişimlerini yansıtmaları bakımından zaman ve mekân unsurlarının etkin kullanıldığı bir roman özelliği taşımaktadır. Bu bakımdan Bakhtin'in kronotop kavramıyla incelenmeye müsait bir romandır. Bakhtin'in, Einstein'ın Görelilik Teorisi'nden hareketle geliştirdiği, anlatı türlerindeki zaman ve mekân birlikteliğini esas alan kronotop kavramı, Bergson'un süre kavramıyla da uyum içerisindedir. Bu da, kronotopik okumanın, Tanpınar'ın varmak istediği sonsuzluk fikriyle uyum sağladığını göstermektedir. Çalışmamızda aşk temasına bağlı olarak İstanbul, Ada vapuru, yol, musiki, sandal, iskele, yol, köşk, yalı, apartman daresi, salon, yatak odası, ayna, bahçe, sandık, eşik, merdiven, kapı kronotopları tespit edilerek karşılaşma, yakınlaşma ve eşik kronotopları başlıkları altında üç grupta incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, Mikhail Bakhtin, kronotop, aşk.

CHRONOTOPES OF LOVE IN HUZUR

Abstract: The aim of this study is to examine the elements of love in the novel *Huzur* within the conceptual framework of time and space perception in the novel as a narrative form established by Mikhail Bakhtin and named "chronotope". Ahmet Hamdi Tanpınar's novel *Huzur* which reflects both the political and cultural changes in recent history possesses the characteristic of effectively using elements of time and space. Therefore, it is a suitable novel for examination within the conceptual framework that is called "chronotope". Bakhtin's concept of chronotope, which is based on the unity of time and space in narrative genres and developed with inspiration from Einstein's Theory of Relativity, is also in harmony with Bergson's concept of duration. This shows that a chronotopic reading is in harmony with the idea of infinity that Tanpınar aims to reach. In our study, chronotopes such as İstanbul, Ada vapuru (Island ferry), path, music, boat, pier, mansion, waterfront mansion, apartment, living room, bedroom, mirror, garden, chest, threshold, stairs, and door were identified based on the theme of love. These chronotopes were examined in three groups under the titles of encounter, closeness, and threshold.

Key Words: Ahmet Hamdi Tanpınar, Huzur, Mikhail Bakhtin, chronotope, love.

*Bu çalışma, 26-27 Mayıs 2014 tarihinde düzenlenen *Türk Dili ve Edebiyatına Genç Yaklaşımlar*, 3. Öğrenci Sempozyumu'nda sunulan bildiri metninin düzenlenmiş ve geliştirilmiş hâlidir.

ORCID ID : 0000-0002-7071-8240

DOI : 10.31126/akrajournal.1409796

Geliş Tarihi : 25 Aralık 2023 / Kabul Tarihi: 03 Ocak 2024

**Doktora Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. / Arş. Gör. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Giriş

Romanda zaman ve mekân unsurlarına farklı bir bakış açısı getiren Mikhail Bakhtin (1895-1975), “Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar” başlıklı makalesinde kronotop (zaman-uzam) kavramını; “edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı” (Bakhtin, 2001: 315-316) olarak açıklar. “Chronos” zaman, “topos” mekân demektir. Bakhtin’in teorisi epistemolojik kökenlerini, Kant ve Bergson felsefesi ile Einstein’ın Görelilik (İzafiyet) Teorisinden alır. Görelilik Teorisi’nin parçası olarak geliştirilen terim, matematikte de kullanılmaktadır. Bakhtin’e göre kronotop teriminin edebiyat açısından önemi; “(...) uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade ediyor olması.”dır (2001: 316). Bakhtin’in “(...) anlatı düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yer” (2001: 324) olarak nitelediği kronotoplar, romanın temel anlatısal olaylarını örgütleyen merkezlerdir ve anlatıyı biçimlendiren anlamı ortaya koyarlar. Bu kavramın ardında yatan düşünce, toplumsal hayatta tarihsel özgüllüğe sahip farklı zaman ve mekân kesişmelerinin varlığıdır. İnsan, özü gereği kronotopiktir ve her an zaman ve mekân arasında bir kesişme noktasında yer alır. İnsanın edebî türler içinde betimlenişine olanak tanıyan ise kronotop kavramıdır. Burada, hareket noktası zaman ve mekânın¹ birbirinden ayrılmaz oluşudur. Maddeleştirilen zaman böylece gözle görülür, elle dokunulur hâle gelir. Roman, “Bir zaman sanattır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum, olgu, yaşantı, duygu, hayal, düşünce unsurlarının sergilenmesidir.” (Çetin, 2003: 157). Zaman, mekânda somutlaşma imkânı bulur. Bakhtin’in kronotop adını verdiği bu zaman ile mekânın kesiştiği ve birleştiği noktalar, eserin kurgu dünyasının temel taşını oluştururlar. Kronotop kavramı sahne işlevi görerek olay örgüsüne katkı sağlar. Zaman ve mekânın, anlatılmak isteneni yansıtabilmesinin yanı sıra temsil etme işlevi de bulunur:

“Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat zaman-uzamdır. Bu, tam da zaman işaretlerinin -insan yaşamının, tarihin zamanı- yoğunluğu ve somutluğundaki özel artış sayesinde iyice tanımlanmış uzamsal alanlar içinde gerçekleşir. Zaman-uzamda olayların bir temsilinin yapılandırılmasını mümkün kılan da budur.” (Bakhtin, 2001: 324).

Bakhtin’e göre bir metnin dışındaki yaşantı zamanı, mekân ve değerleri ile beraber metnin kronotopuna sızar. Kendisi de tarihsel bir kronotopun parçası olan yazar, kurgusal dünyada karakterlerin hayatları ile zaman-uzamların kaynaştığı eksende eserini çok katmanlı bir anlatı hâline getirir. Gaston Bache-

1. Kronotop kavramının, kimi Türkçe kaynaklarda “zaman-uzam”, kimilerinde ise “zaman-mekân” olarak terimleştiği görülmektedir. Bu çalışmada, aynen alıntılarda uzam kullanımını ko-runmuş; inceleme metni oluşturulurken ise “zaman-mekân” kullanımı tercih edilmiştir.

lard'a (1884-1962) göre, "Uzam, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar." (2008: 36). Bu noktada Mikhail Bakhtin'in kronotop kavramı önem kazanır. Kronotop, özel anlarda zaman ve mekânın kesişmesi ve kaynaşması fikrine dayanır. Biricik örtüşme olarak da ifade edebileceğimiz kronotop, geçmişi şimdide görünür hâle getirmeyi sağlar. Eserdeki vakaların belirli bir zaman ve mekâna ait olması, eserin gerçekliği ve kalıcılığı bakımından önemlidir. Bakhtin'e göre yapıt ve yapıtta temsil edilen dünya, gerçek dünyanın parçası hâline gelir ve onu zenginleştirir (2001: 328). Fakat her yapıtın ayrıksı, kendine özgü anlatısını oluşturan özel bir yaratıcı zaman-uzamı olduğu da dikkatten kaçmamalıdır. Bakhtin'in kuramına göre, eserin şahıs kadrosu, bu şahıs kadrosunun eylemleri, edebî eserin estetik boyutunu oluşturan imgeler, semboller ve işaretlerden her biri de ayrıca zaman-uzamsaldır. Bir eser, yazarının bakış açısıyla beraber, yazıldığı zamanın ve mekânların etkisini taşır. "Bakhtin'e göre, bir metnin kronotopu belirli metin dışı tarihsel bağlarla ilişkidir. Metnin dışındaki hayatın, zaman ve mekân tanımı bir metnin kronotopuna sızar. Her kurgu yalnız yapay, üretilmiş değildir; belirli bir zamanda belirli bir kültürdeki zaman ve mekân ilişkisi veriler, belirleyiciler olarak o kurguda yansır." (Holquist, 1994: 112-116'dan aktaran Esen, 2012: 72). "Dondurulan zaman ve geçmiş âdeta nesnenin ve mekânın içerisinde yaşamaya devam eder, kendisiyle temasa geçildiğinde yüzeye çıkar. Mekân söz konusu olduğunda öne çıkan 'ruh' kavramı da bir yönüyle mekânda saklanan bu geçmişten gelmektedir." (Demir, 2011: 279). Mekânların ruhunu biçimlendiren, o mekânlarda yaşayan insanlar ve yaşadıkları olaylardır. Mekânların ruhu olgusu, tarihsel süreç içerisinde geçmişte yaşamış insanların kültürel birikimimizde yer eden yaşantısı olduğu gibi, bir insanın bir mekânda deneyimlediği olay karşısında bilinçaltında kalan anıları da olabilmektedir. Ayşe Demir'in belirttiği gibi mekânların insan hayatındaki temel uzamlar olmaları, günlük hayatın büyük bölümünün bu çerçevede içerisinde geçmesi, anıların birikmesine ve mekânların bir kronotop seviyesine çıkmasına sebep olur (Demir, 2011: 345). Zaman ve mekân göstergelerinin eylemlerle olan ilişkisini anlatıda kronotoplar meydana getirir.

Bakhtin, kronotopların her birinin kendi içinde sınırsız sayıda küçük kronotoplar barındırabileceğini ve bir kronotopun diğerlerini kuşatabileceğini, iç içe geçebileceğini ya da diğerleriyle ters düşebileceği karmaşık etkileşimler içinde olabileceğini ifade eder (2001: 326). Bu bakımdan, her edebî eser kendine özgü kronotoplar oluşturabilir. Bakhtin makalesinde belli başlı kronotoplar ele alır. Bunlar arasında karşılaşma kronotopları olarak yol, misafir odası, şato, salon ve yatak odası; eşik kronotopları olarak merdiven, ön hol, koridor, sokak ve meydandan bahseder. Fakat her metnin, bunlardan farklı, kendine ait kronotoplara sahip olabileceğini de belirtir.

1. Tanpınar'ın Zaman ve Mekân Algısı

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)'ın eserlerindeki zaman kavramı, Henri Bergson'un üçlü zaman algısıyla örtüşür. Bergson'da zaman, süre anlamına gelen 'durée'dir; "(...) ancak dolaysız olarak yaşantılanabilen; insan bilinci içinde kesintisiz bir akış oluşturan; geçmiş, şimdi ve geleceğin ayrıştırılamayacak biçimde birbiri içinde eridiği, heterojen, geri dönüşü olmayan sürekli akış." (Benjamin, 2012: 118) demektir. Durée'deki bakış, geçmişin ve geleceğin şimdide anlam kazanmasıdır. Bu zamansallık, çizgisel bir zaman algısından ziyade birikimsel bir zaman fikrine dayanır. Bergson'da "(...) gerçek anlamıyla zaman, ben'in koşulsuz yaşam akışı içerisinde sezgisine ulaşabileceği saf süredir ve bölünebilir/sayılabılır olmaktan çok deneyimlenebilir bir hakikattir." (Eskin, 2012: 61). Durée'nin temel taşı bellektir. Bellek, şimdiyi yaşar; bilincinde ise geçmişi (anıları) taşır. Böylece bellek, geçmiş birikimi geleceğe aktarmayı sağlayacak akışın temelini oluşturur. Akış, bilinçte yaşanır, maddede herhangi bir süre yaşanmaz. Bunu anlamak da ancak sezgiyle mümkün olmaktadır. Zira "(...) anılar hareketsizdir; uzama bağlandıkları ölçüde sağlamca tutunurlar yerlerine." (Bachelard, 2008: 44). Bu nedenle, mekânların belleği büyük önem taşır. Tanpınar da mekânların belleğine önem veren yazarlardan biridir ve eserlerini, süreklilik fikrine dayanan bu zaman algısıyla kaleme almıştır.

Tanpınar'a göre geçmiş, varoluşunu tamamlamış bir zaman kesiti değildir; "O her zaman varolmaya devam edecek olan ve sonraki oluşları da belirleyecek olandır. Bu oluşun kaynağı da kendisini bellekte bulacaktır." (Eskin, 2012: 124). Tanpınar ve Bergson felsefesinin birleştiği nokta, bellek ve zaman düzleminde şekillenen oluş düşüncesidir. Tanpınar'da özneye ben bilincini kazandıran da bellekte yığılmış olan geçmiş yaşantılardır. Belleğe önem veren Tanpınar'ın zaman ve mekân algısı, Bergson'un durée'deki akış düşüncesi ve Bakhtin'in zaman-uzam düşüncesi ile örtüşür. Birey için belleğin taşıdığı önem, toplum için tarihin taşıdığı öneme denktir. Bakhtin modern bir edebî yapıtta, temsil edilen dünya ile yapıt dışındaki dünya arasında karşılıklı bir etkileşimle karşılaşıldığından söz eder. Bu etkileşimin eserdeki formudur kronotoplar ve edebî bir yapıtın fiili gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğünü tanımlarlar. Bu bakımdan, bellekteki sürekliliği görmek açısından bu çalışmada Bakhtin'in kronotopik okuma yöntemi tercih edilmiştir.

2. Huzur Romanında Aşkın Kronotopları

Tanpınar'ın yayımlanan ilk romanı olan *Huzur* (1949)'da tarihsel akışı sağlayan bir bellek mekânı olan İstanbul, milli bilincin ve şarkın devamlılığının canlı simgesi olarak sunulur. Aynı zamanda İstanbul, Mümtaz ve Nuran'ın aşklarının zaman içerisindeki dönüşümünü gösteren mekândır. Handan İnci'ye

göre “*Huzur* çok katmanlı, değişik okumalara açık bir romandır. Bunlardan biri de onu yazarın özellikle Nuran-Mümtaz aşkını anlatırken kurduğu o büyüleyici cümlelerin çekiciliğiyle okumaktır.” (2000: 138). Roman boyunca Mümtaz, Nuran’a duyduğu aşkta “oluş hâli”ni yaşar (Doğan, 1999: 96). Onlar için aşk, İstanbul’u, doğayı, sanatı ve tüm güzellikleri bir bütün olarak kavramalarında bir araç rolü üstlenir.

1949 yılında yayımlanan *Huzur* romanı, bir Ağustos sabahı, İkinci Dünya Savaşı’nın ilanından hemen önce başlar ve yirmi dört saat sonra savaş ilan edilirken sona erer. Roman, “İhsan”, “Nuran”, “Suat” ve “Mümtaz” başlıklarını taşıyan dört bölümden oluşur. Romanın, “Nuran” ve “Suat” başlığını taşıyan bölümlerinde geriye dönüşlerle son bir yıl anlatılır. Romanın vaka zamanı, İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına rastlayan son yirmi dört saat ve önceki bir yılı kapsar. Modern romanlar, klasik anlayıştaki gibi uzun zaman dilimlerini aktarmazlar; ancak geriye dönüşlerle vaka zamanı genişletilir. *Huzur* romanında da Mümtaz’ın son yirmi dört saatine yer verilirken vaka zamanı genişletilerek bir yıl öncesine dönülür. *Huzur*’un ikinci ve üçüncü bölümlerinde tamamen maziye yer verilir. Mümtaz’la Nuran arasındaki aşk, geriye dönüş tekniği aracılığıyla anlatılır. Romanın ikinci bölümü olan “Nuran” başlıklı bölüm, aşkın anlatıldığı esas bölümdür. Berna Moran bu bölüm için; “Mümtaz’ın ruh hâliyle ilgili üç tema var: Aşk, doğa ve sanat. Bu üçü birbirine sıkıca örülmüştür, çünkü aşk, Mümtaz için, doğa ve sanat karşısındaki yaşantılarla birleşen, daha doğrusu onları kat kat artıran bir şeydir.” (2003: 278) ifadesini kullanır. Nuran ile Mümtaz’ı birbirine bağlayan, aşklarının bedensel yönünden çok, Boğaz, musiki ve sanat gibi konularda aynı duyguları paylaşmalarıdır.

Bu çalışmada, kapsayıcı kronotop, İstanbul şehridir. Romandaki aşk temiyile bağlantılı olan diğer kronotopların dışındaki İstanbul kronotopuna nasıl bağlandıkları incelenmiştir. Aşk temasına bağlı olarak *Huzur* romanının kendine özgü, İstanbul, Ada vapuru, yol, musiki, sandal, köşk, iskele, yalı, apartman dairesi, bahçe, sandık, ayna, salon, yatak odası, eşik, merdiven, kapı kronotopları tespit edilmiştir. Bunlar, karşılaşma, yakınlaşma ve eşik başlıkları altında üç grupta ele alınmıştır.

2.1. Tarihsel Dönemin Yansıtıcı Mekânı: İstanbul

Romanlarında İstanbul’u siyasi ve sosyal bir fon olarak kullanan Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur* romanında İstanbul’u aynı zamanda aşkın merkezine alır. Nuran ve Mümtaz, İstanbul’a ve bu şehrin tarihine hayrandırlar. Bu hayranlık öylesine güçlüdür ki Mümtaz ara sıra kendisine; “Birbirimizi mi, yoksa Boğaz’ı mı seviyoruz?” (Tanpınar, 1999: 206-207) diye sormadan edemez. Mümtaz, Nuran’da aşkın başka türüsünü bulduğunu düşünür ve ona daha fazla bağlanır. Sadece sevgisini değil, bütün bir hayatını Nuran’da görür. Mümtaz

için Nuran ve İstanbul'a dair sevdiği ne varsa birbirinden ayıramaz biçimde ruhunda karışarak tek bir realiteyi yaşadığını ona hissettirirler:

"(...) Nuran, hayatına birdenbire gelişiyse kendisinde öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı âdeta kendisini kabule hazır şeylerin arasında saltanatını kurduğu için, artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musıkıyı, ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmaya imkân bulurdu. Çünkü Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu." (Tanpınar, 1999: 207).

Nuran ve Mümtaz'ın aşkı, özlemleri, umutları ve açmazları zaman-mekân birlikteliği açısından roman boyunca İstanbul'un pek çok semtinde izlenebilmektedir. İkisinin İstanbul gezileri sırasında okuyucu, dönemin toplumsal koşullarını görme fırsatı bulur. Mekân unsuru romanda "yansıtıcı" olarak kullanılır. Roman kahramanı çevreye bakıp çevreyi değerlendirdiğinde kendi psikolojik durumunu da ortaya koyar (Tekin, 2010: 147). Böylelikle mekân, statik olmaktan çıkarak dinamik bir unsur hâlini alır. Romanda İstanbul kronotopunun, aşkın, musikinin ve tarihin bir yansıması olarak kurgulandığı görülmektedir. İstanbul da kendi içinde Boğaziçi, musiki, Beyoğlu kronotoplarını barındırmaktadır.

Tanzimat devrinde Boğaziçi moda olur (Tanpınar, 2001: 133). Boğaz'da mehtap sefaları, musiki âlemleri artar. Tanpınar'a göre Boğaziçi bir zevk ve üslûptur:

"Asırlarca zevkimiz, duygularımız, hayat görüşümüz, bu lâcivert ve yıldız parıltılı suların kenarında, onların saatle, aydınlıkla değişen manzaralarını seyrederek olgunlaştı. Zengin imparatorluk, şehit Rumeli ve gazi Anadolu, dört bir yandan oraya aktı ve orada hayatın bize mahsus olan şekillerini doğurdu. Aşka ve ölüme bu kıyılarda bize has mânayı verdik." (Tanpınar, 2005: 430).

Romanda Nuran'ın dayısı Tefvîk Bey ile Boğaziçi'nde yaptıkları meşhur sandal sefaları da böyle bir zevkin sonucudur. Romanda sandalın o dönem taşıdığı önem şöyle ifade edilir: "(...) Boğaz'da kayık mevsim işi değildir. O, Boğaz'ın tabii vasıtası, her saat başvurulmuş çare, her mizaca göre spor, eğlencedir. O kadar ki, bir Newyorklunun neden bir Ford veya başka bir marka otomobille doğmadığına şaşmayanlar bile, Boğaz'da doğan çocukların beraberrinde bir sandalla dünyaya gelmediklerine şaşırabilirler." (Tanpınar, 1999: 120). Nuran bu sandal gezintisinden önce hayatı için düşüncelere dalarak orada külçelenir. Sandal gezintisinin sonlarına doğru Nuran kendi kendisine Mümtaz'la aralarında oluşan yakınlığın nereye varacağını sorgular: "*Sonu ne olacak bu işin? En iyisi, unutmak, bir şey düşünmemektir. Yaşadığı âna kendisini bırakmanın sükûnetini tadıyordu.*" (Tanpınar, 1999: 123).

Romanda, Eylül sonu Boğaz'da lüfer avına çıkıldığından da bahsedilir. "Lüfer, Boğaz'ın belki en cazip eğlencesidir." (Tanpınar, 1999: 196). Mehtap-

sız gecelerde bu eğlence için Beylerbeyi'nden ve Kabataş'tan çıkan kayıklar, Telli Tabya'ya ve Kavaklar'a kadar uzanan iki kıyı boyunca küçük şehrayinler oluştururlar. Boğaz, ışıklı bir saray gibi akislerle dolar. Romanda sandal ve kayıklar, dönemin kültürel yaşantısını aktaran ve bilhassa Nuran'ı çocukluk anılarına götüren kronotoplardır.

İstanbul, Nuran ve Mümtaz'ın aşkının yaşandığı mekân olarak romanın ana merkezini oluşturur. Mümtaz şehre verdiği önemi; "İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız." (Tanpınar, 1999: 168) diyerek ifade eder. Nuran ise "Bütün Boğaz, Marmara, İstanbul, gördüğümüz ve görmediğimiz şeyler, hepimiz ayın çekirdeği etrafında bir meyve gibiyiz... Hep ona bağlandık." (Tanpınar, 1999: 185) diyerek roman boyunca yaşadığı olayların bağlantı noktasının İstanbul ve Boğaz olduğunu vurgular. Mümtaz ve Nuran, İstanbul'un çeşitli semtlerini (Üsküdar, Mihrimah Camii, Atik Valde, Orta Valde, Rum Mehmet Paşa Camii, Ayazma Camii, Şemsipaşa, Selimiye Kışlası, Sultantepe, Küçük Valde, Valide-i Cedid, Aziz Mahmud Hüdaî Efendi, Karacaahmet, Kısıklı, Büyükdere, Kanlıca, Vanıköy, Anadolu Hisarı, Çamlıca, Libade, Beyoğlu, Emirgân, Cerrahpaşa, Kocamustafapaşa, Hekimalipaşa, Kandilli, Beylerbeyi, Çengelköy vb.) gezerler. Bu gezintilerinde, İstanbul'u musiki besteleriyle özdeşleştirirler: Küçük Çamlıca'da kahve içtikleri kahveye "Derûnidil" (Tanpınar, 1999: 167); Kuleli Askeri Lisesi'nin önündeki ağaçların suda yaptığı gölgeye "Nühüft beste" (Tanpınar, 1999: 167), mehtaplı bir geceye "Ferahfeza Peşrevi" (Tanpınar, 1999: 182) adlarını verirler. Musiki makamlarını, semtlere ad olarak vererek kendilerine sestene bir harita oluştururlar. Onların zihninde Boğaziçi'nin güzelliği ve musiki, ses ve hayalden oluşan bir mekân tasavvuru oluşturur. Mümtaz'a göre eski musiki, maziye açacak bir anahtardır. Yazar, eski musiki ile zaman ve mekân birlikteliğini İstanbul ile şöyle ortaya koyar: "Mümtaz'a göre İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kırımımız, pasımız, güzel tarafımız, hepsi musikîdeydi. Garbın bizi anlamaması, aramızda yabancı olarak gezmesi de yine onu anlamamaktan geliyordu. Bu o kadar böyleydi ki, birçok peyzajlar, kendiliğinden nağme ile beraber gözlerinin önüne gelirdi." (Tanpınar, 1999: 170).

Romandaki şu pasaj, musikinin Mümtaz ve Nuran'ın aşkındaki rolünü ve yazara göre onlardan önceki sevme biçimlerini bir araya getiren kronotopik bir sahnedir:

"Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını, Nevakârın nakış ve çizgisi daima değişen arabesinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde. Dede'nin uğultusu ömründen hiç eksilmeyecek büyük rüzgârında onun ayrı ayrı çehrelerini, aynı Tanrı düşüncesinin büründüğü değişiklikler gibi gördüğünü söylediği zaman, hakikaten bu toprağın ve kültürün asıl yapıcılarında bir bakımdan yaklaşıyor ve Nuran'ın fâni varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, tâ cedlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası

hâlinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi. İstanbul'un, Konya'nın, Bursa'nın, Kırşehir'in evlialarıyla halk türkülerinin anlattığı efe, dadaş aşkları, çocukluğuna kulak verdiği zamanlar unutulmuş senelerin içinden gelen bütün o güür, hasretle arzıyla, kendisini tüketmek ihtiyacıyla dolu nağmelerin, Bingöl ve Urfa ağzlarının, Trabzon ve Rumeli türkülerinin kanlı ve bıçaklı maceraları bu sevme tarzında birleşiyordu.” (Tanpınar, 1999: 208).

Romanda musikinın zaman ve mekânda oluşturduğu diğer biricik örtüşmeler şunlardır: Mümtaz'a göre Nuran'ın yaşadığı ev, “Acemaşiran bestesinin son beytinde anlattığı cennet”tir (Tanpınar, 1999: 151). Nuran'ın dayısı “Tevfik Bey küçük bir hüsnüniyetle işe başlayıp küçük zevk düşkünlüğünde çalışmalarını tamamlayan Tanzimat”tır (Tanpınar, 1999: 156) ve Tevfik Bey'in Mahur Beste'si, yaşadığı acı aşk tecrübesini geçmişten bu güne taşıyan bir eserdir.

Nuran büyükannesine benzetilir. Fakat o bundan hoşnut değildir. Nuran'ın büyükannesi Nurhayat Hanım, eşi Talat Bey'i aldatır. Talat Bey, bu ızdırabı anlatmak için Mahur Beste'yi yapar. Nuran, eşinden boşanmış olsa da büyükannesininki gibi bir durumu yaşamak istemediği için Mümtaz'la bir arada olmaktan çekinir. Nuran'ın korkusu, geçmişte büyükannesinin yaptığı hatanın benzerini kendisinde bulma korkusudur. Nuran, bu deneyimin bir şekilde kurbanı olur. Suat'ın intiharından sonra Mümtaz ile olan aşkına son noktayı koyarak eski eşi Fâhir ile yeniden evlenmeye karar verir. Bir noktada, bu kararı kızı Fatma'yı düşünerek almak zorunda kalır. Nuran, kadınlığını bir kenara koyarak annelik içgüdüsü ile kendisini kızına ve ailesine adamayı seçer. Burada Mahur Beste, Nuran'ın kaderine eşlik ederek bir eşik kronotopunu oluşturur ve Nuran'a tekrar eski hayatına zorunlu olarak geri dönme kararını verdiren unsur olur.

Mümtaz'ın Emirgân'daki evinde herkesin bir araya geldiği akşam, Tevfik Bey'i dinlerlerken Nuran şunları hisseder: “(...) ebediyen kapanmış kapıların arkasından kâh Mümtaz'ın süzölmüş yüzünü görüyor, kâh Fatma'nın “anne” diye yalvaran sesini işitiyordu. Çünkü bu acayip musıkîde her şey hareketsiz, derinden, âdeta gölge hâlinde bir trajediye değişiyordu.” (Tanpınar, 1999: 268). Mümtaz ise bu musiki ayininde Nuran'ı sultanlara benzetir:

“Mümtaz böyle bir âyin esnasında Yenikapı Mevlevîhanesi'nin sultan hanımlara ayrılmış bir tarafında kafesler arasında Beyhan Sultan'ın tıpkı Nuran gibi ve beş asırlık bir kudretin ikrarını sadece omuzlarında taşıyarak Şeyh Gâlib'i süzmüş olması ihtimalini düşündü. Semâ eden mevlevîler, tennurelerin boşlukta dönüşleri bir önden yürüyenin, bir arkadakine kollarını kavuşturarak o kadar asrın terbiyesi arasında niyazı hayalinde bir an parladı.” (Tanpınar, 1999: 270).

Mümtaz, Ferahfeza âyini boyunca pek çok hayal kurar:

“*Hakikatte Nuran’ın biraz ötede seyrettiği yüzü etrafında toplanan veya oradan Üçüncü Selim devrine, Şeyh Gâlib’e, İkinci Mahmud zamanına, kendi yaz hâtıralarına, Kanlıca’daki akşam saatlerine, Kandilli yokuşuna, Boğaz sabahlarının o acayip ışık oyunlarına dağılan bu hayaller, İsmail Dede’nin nağmelerinin kendiliğinden büründükleri renkli, narin ve devamsız şekiller ve çehrelerdi.*” (Tanpınar, 1999: 275).

Romanda Beyoğlu ise Nuran ve Mümtaz’ın daha kolay görüşebilecekleri mekân olarak düşünülürken semtin kalabalık yapısı ve hareketli sosyo-kültürel yaşantısı, onları birbirinden uzaklaşmasına sebep olan bir mekâna dönüşür. Mümtaz Emirgân’da, Nuran ise Kandilli’de otururlarken Mümtaz Talimhane’de bir apartman dairesi kiralar, Nuran da Kandilli’den Beyoğlu’na taşınır. Bu taşınmalar, umdukları gibi sonuçlanmaz. Nuran eskisi gibi Mümtaz’a vakit ayıramayacak ve birbirlerinden uzaklaşmalarının ilk adımını atmış olacaktırlar:

“*Şimdi ikisi de İstanbul tarafında oldukları, kış ortasında çıkılacak bir yokuş, bizim vapur tarifelerimizle o kadar güç bir seyahat hâline gelen bir yakadan öbürüne geçme külfeti olmadığı için daha kolay buluşabiliyorlardı. Fakat bu sefer genç kadının hayatına büsbütün başka engeller girdi. Beyoğlu’na taşınmakla Nuran eski mektep arkadaşlarının, oldukça kalabalık bir aile muhitinin, Yaşar’ın bitmez tükenmez dostlarının, Fâhir’in hısım ve akrabasının ve nihayet Adile’nin ve ahbablarının arasına düşmüş oluyordu.*” (Tanpınar, 1999: 305).

Tanpınar, Tanzimat’la birlikte İstanbul’un yaşayışında ciddi değişiklikler olduğunu; İzmir, Selânik gibi sahil şehirleri dışında bütün memleketin İstanbul’da başlayan yeni hayata yabancı olduğunu anlatır. İstanbul, “(...) 1851’den itibaren işleyen Şirket vapurlarına, (...) arabalı, alafranga sofralı konaklarına rağmen” eski yaşayışını sürdüren Müslüman halkıyla beraber kozmopolit bir şehir olmaya başlar (Tanpınar, 2001: 136-137). Tanzimat’la başlayan ve yoğunluğunu arttıran Batılı tarz yaşam, ilerleyen devirlerde toplumun tamamına ulaşır, bu kez yerini “yeni insan” konusundaki tartışmalara bırakır. *Huzur* romanının “İhsan” adlı bölümünde bu yeni insan tartışılır. İhsan ve arkadaşlarının, musiki zevkindeki değişimler, insanın manevi hayatında yaşadığı ikilikler hakkında fikirler ortaya koyar. Bu yeni bireyin yaşadığı sıkıntılar, romanda Suat’ın intiharıyla gösterilecektir. Aynı zamanda bu intihar, Nuran ve Mümtaz’ın aşkının bitişine sebep olan trajik olayın temsilcisidir.

2.1.1. Karşılaşma Kronotopları

Mikhail Bakhtin’de karşılaşma kronotopu ile bağlantılı olan mekân unsurlarından yol, önemli bir kronotop olarak belirtilmektedir. Karşılaşma kronoto-

punda ayırt edici özellik, duygu ve değerlerin yoğunluğudur. Yol kronotopunda ise bu yoğunluğun derecesi daha düşüktür. Bakhtin'e göre yol, rastlantısal karşılaşmalar için iyi bir mekândır:

“Yolda (“anayol”) -tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcileri olan- çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir.” (Bakhtin, 2001: 317).

Bu özellikleriyle yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı mekân unsuru olarak öne çıkar. Bunun yanı sıra, yol kronotopunda zamanlamanın etkisi önemli olduğu gibi yolda karşılaşmalar beraberinde olay örgüsünde değişimlere de yol açarlar. *Huzur*'da yol kronotopuna ilk örnek, romanın “İhsan” başlıklı ilk bölümünde karşımıza çıkar. Bu bölümde, Mümtaz'ın son yirmi dört saatte yaşadıkları anlatılır. Mümtaz, Eminönü'nde Nuran'ın halasının kızı İclâl ve arkadaşı Muazzez'e rastlar. Bu karşılaşmada, Nuran'ın eski eşi Fâhîr'le yeniden evleneceği haberini alır. Böylece büyük aşkı Nuran'la yeniden bir araya gelme imkânlarının kalmadığını öğrenmiş olur. Romanın ikinci ve üçüncü bölümünde geriye dönüş tekniğiyle, Mümtaz ve Nuran'ın âşık olup beraber geçirdiği son bir yılda nasıl ayrılma noktasına geldikleri anlatılır.

Huzur'da Boğaz ve Ada vapurları, romanın kendine has karşılaşma kronotoplarını oluştururlar. Mümtaz ve Nuran ilk kez bir Mayıs sabahı (5 Mayıs 1937) Ada vapurunda tanışırlar. Ada vapuru, İstanbul kent yaşantısının sosyal bir olgusudur. Kadın ve erkeğin bir araya geldiği, sohbetlerin yapıldığı, tanışmaların yaşandığı mekân olması nedeniyle romanda da bu özelliğiyle karşımıza çıkar. Nuran ve Mümtaz aşkının ilk kıvılcımı bu vapurda atılır. Dostları Adile Hanım ve eşi Sabih, ikisinin ortak tanıdıkları oldukları için onların bir araya gelmesini sağlarlar. Eşinden ayrılan Nuran, yedi yıl süren evliliğinde bulamadığı aşkı ve huzuru Mümtaz'da bulacaktır. O gün sabah önce Boğaz vapurunda ardından da Ada vapurunda karşılaşırlar. Bu ikiz tesadüf onların hayatındaki değişimin kaynağını oluşturur. *Huzur*'da vapur önemli bir olgudur, zira başka bir evlilikte de yine vapurda yaşanan tanışmanın vesile olduğu görülür. Adile Hanım'ın apartmandan bir komşusunun kocası da ikinci evliliğini, Kadıköy vapurunda tanıdığı genç bir kızla yapar. Dolayısıyla karşılaşma kronotopu içerisinde değerlendirilecek vapur kronotopunun romanda aşk ilişkilerinin kurulmasına yardımcı bir unsuru oluşturduğu söyleyenebilir.

Nuran'ın, Büyükkada'da vapur iskelesinde eski eşi Fâhîr ve sevgilisi Emma ile karşılaşması ise iskele kronotopu oluşturur. Nuran'ın eski eşi Fâhîr, Romanya'nın Köstence plajlarında Emma adlı bir kadınla tanışır. Nuran'ı ruhen

tembel bulan Fâhir, evliliklerini de sıkıcı bulmaya başlar. Bu nedenle, aşk konusunda tecrübeli olan bu Romanyalı kadının çabucak etkisine kapılarak Nuran'ı boşanmaya ikna eder. Dönemin toplumsal koşulları gereği Türk kadını, sınırlı bir hareket alanına sahiptir. Yabancı kadınlar kadar hareketli ve sosyal bir hayatları yoktur. Tanzimat'la birlikte Beyoğlu'nu tanımaya başlayan ve Beyoğlu eğlencelerinin müdavimi olan Müslüman erkekler için yabancı kadınlar ilgi çekici hâle gelir. Fâhir de karısından sıkılarak yeni bir aşk heyecanı arayışıyla Emma'yla yakınlaşır. *Huzur* romanının vaka zamanı 1937-1938 yılları arasında kapsar. Roman, Tanzimat'la başlayan gayrimüslim kadınlarla serbest ilişki yaşama tercihinin bu tarihlerde de devam ettiğini gösterir. Nuran, Büyükkada'ya gittiği gün Fâhir ve Emma ile karşılaşır. Boşanmanın ardından toplumsal mesafeyle birbirinden ayrılan Nuran ve Fâhir iskelede bir araya gelirler. Fakat bu iki taraf için de kadersel değişimlere neden olacak bir karşılaşma olur. Nuran, babasını gören kızı Fatma'yı sakinleştirmekte zorluk çekerken Fâhir, metresiyle yaşadığı hayattan sıkılmaya başladığı için eski eşinin duru güzelliği karşısında ondan etkilenir. Bu sırada Mümtaz da onları tesadüfen izlemektedir. Nuran'ın bu zor anı, Mümtaz'a onu mutlu etme fırsatını verir:

“Zihni Fâhir’le muhakkak o olacaktı- Nuran’ın arasındaki sahnede idi. “Yüzü ne kadar bozulmuştu. Ağlayacak kadar bedbahttı.” Ve birdenbire içinde kabaran merhametle onu mesut etmeyi, bütün ömrünce mesut etmeyi kendi kendine vâdetti. Ve hemen o anda çocukluğundan utandı: “Bu kadar çocukça!” bu kadar hissî olduğunu ilk defa fark ediyordu.” (Tanpınar, 1999: 91).

Ertesi akşam, Nuran ve Mümtaz yine vapur iskelesinde karşılaşır. Vapurda sohbet ederler ve dost olurlar. Bu üç farklı karşılaşma kronotopunda, Nuran'ın önce Mümtaz'ın hayatına bağlanışına, sonra da Fâhir ile yeniden bir araya gelmesine neden olacak karşılaşmaya tanık olunur.

2.1.2. Yakınlaşma Kronotopları

Bakhtin'in romanlarda tarihsel olarak tespit ettiği şato, misafir odaları, salonlar ve yatak odası kronotopları, insan ilişkilerinde diyalogların geliştiği, fikirlerin açıklıkla dile getirildiği ve tutkuların ifşa edildiği yerler olmaları açısından önemlidir. Ayrıca yakınlaşmaları arttırdıkları için duygusal değerleri karşılaşma kronotoplarına göre daha yoğundur. *Huzur* romanının kendine özgü yalı, köşk, apartman dairesi, bahçe, ayna, sandık ve sandal kronotopları bulunmaktadır.

Ev, romanda karakterler açısından mahremiyetin ortaya çıktığı mekândır ve öznel zamanı verir. Ev, başlı başına bir dünyadır. Ev kronotopu, tarihsel zamanı olduğu kadar psikolojik ve kozmik zamanı da yansıtır. Aynı zamanda ev, bir gevşeme mekânı olduğu için mahremiyeti sergiler (Bachelard, 2008: 92).

Şiirsel imgeleri, uzamlarda arayan Bachelard'ın *Uzamanın Poetikası*'nda ilk evren olarak ele aldığı ev, anılar yoluyla geçmişi, yaşanan an itibariyle bugünü ve düşler vasıtasıyla geleceği içinde barındırır (2008: 41). Ev, Tanpınar'ın be-nimsediği Bergson'un üçlü zaman algısının belirginleştiği mekânlardandır. Ev hem ontolojik açıdan kahramanın kendisini var edebildiği hem de duygusal açıdan tatmin edebildiği yer olması bakımından da önemlidir.

Huzur'da mekân olarak evler, yalı, köşk ve apartman dairesidir. Yalı ve köşk, romanın dış kronotopu olan İstanbul'a özgü yapılarıdır. Apartman da-iresi ise yalı ve köşk devrinin bitişinin sembolüdür. Kahramanların özel ilişki-leri bu mekânlarda belirginleşir ve toplumsal gelişmeler bu mekânlarda öne çıkar.

Mümtaz ve Nuran, sandal gezintisi yaptıkları günün akşamında, Mümtaz'ın Emirgân'da yaşadığı köşkü gezerler. IV. Murad'ın gözdesi için yaptırdığı bu köşkün duvarlarındaki eski aynalarda Nuran kendisini seyrederken Mümtaz, onu geçmiş zaman dilberlerinin giysileri içinde hayal eder (Tanpınar, 1999: 127). Böylece Mümtaz'ın Nuran hakkındaki düşünceleri ev içerisinde ilk kez dile gelmiş olur. Bir odalık gibi hayal edilmek Nuran'ı rahatsız etse de köşkü, İngiliz dergilerinde gördüğü şatolara benzeten Nuran, çok şatafatlı olmasa da köşkün insanı saran havasını içinde duyar. Ani bir yakınlaşma ile bu eski zaman aynasının önünde ilk kez birbirlerini öperler. Lacan'a göre ayna, öznenin gerçekle ilişkide olduğu boşluğu çıkararak temel unsurdur (2013: 254). Öznenin aynada gördüğü, "ideal ben"inin, kendi kendine hoşuna gitmek istediği noktadır. Mümtaz, aynada gördüğü Nuran'ı bir odalık gibi hayal ederek kendini "gözdesi"ni bulmuş bir erkek olarak yüceltir. Bir "ben' serabı" olan ayna imgesi, benliğin üzerinde bütünlüklü bir kontrol sağlama yetisinin zamanla gerçekleşeceğini de vaat eder (Kaçar, 2019: 80). Mümtaz, ileride evleneceğini düşündüğü Nuran'a sahip olma duygusunu, ayna kronotopu üzerinden gerçekleştirir. Mümtaz, şimdide bulunduğu bir eski zaman aynasında geçmişi ve geleceği aynı anda hayal eder. Mekândaki bu belirgin zamansallık, eşyayla uzamsallaşır. Aynı zamanda duvarlardaki aynalarıyla bu köşk, yapıldığı dönemin zevkini de öne çıkarmaktadır.

Yatak odaları, önemli duygusal mekânlardandır. Mümtaz'ın yatak odasında ilk kez birlikte olan sevgililer, tutkularını burada ortaya koyarlar. Mümtaz için o gün, ikisinin kaderinin birleştiği gündür. Romanda, köşk onların mutluluk yuvası olurken yatak odası da onların mutluluğunu ikiye katlandığı mekân olur.

Bachelard'a göre ev-yuva, hep geri dönmeyi düşlediğimiz yerdir (2008: 157). "Eski eve, yuvaya döner gibi dönüyorsak, anılar düşlere dönüşmüş demektir, geçmişte kalan ev büyük bir imgeye, yitirilmiş mahremiyetlerin oluşturduğu büyük imgeye dönüşmüş demektir." (Bachelard, 2008: 159). Nuran da

apartman dairesine taşınmalarının Mümtaz’la olan ilişkilerinde bir kopuşa neden olduğunu düşünerek aşklarının ilk heyecanlarını yaşadıkları, evlendikleri zaman orayı bir yuvaya dönüştürmek için çokça hayaller kurduğu bu köşke bir gün için bile olsa dönmek ister. Nuran’ın dünyasında Mümtaz’ın yaşadığı Emirgân’daki köşkün üç ayrı değeri vardır: sığınmak, yuva ve gelecekte iyi anılar biriktireceğini düşündüğü mekân. Nuran için bu köşk sığınaktır, çünkü eski eşinden, annesinden, kızı Fatma’dan ve tüm geçmişinden kurtulduğu yerdir; kendisini en özgür hissettiği mekândır. Bu evi yuva olarak görür, çünkü Mümtaz’la mutlu bir birlikteliği vardır ve bunu yaşayabildiği tek mekân bu köşktür. Huzuru, sevgiyi ve aşkı bir arada bulduğu mekândır. Bu köşk, iki sevgiliyi bir araya getirmesi bakımından işlevsel bir mekândır. Evlendikten sonra esas yaşamak istediği yer, apartman dairesi değil, bu köşktür. Nuran’ın köşkün bahçesiyle ilgili de hayalleri vardır. Hayallerin kurulduğu gelecekteki evle ilgili Bachelard şunları söyler:

“Geleceğin evi, geçmişin tüm evlerinden daha sağlam, daha aydınlık, daha geniş olabilir bazen. Doğduğumuz evin tersine, düşlenen ev imgesi çalışıp durur. Yaşamamızın ileri döneminde, hâlâ sırtı yere gelmez bir yüreklilikle, o zamana kadar yapmadıklarımızı daha sonra yapacağımızı söyleriz. Ev ayağa dikilecektir. Düşlenen bu ev, mülk sahibinin kurduğu basit bir düş, o zamana kadar kullanışlı, rahat, sağlıklı, sağlam, hattâ başkalarının gözünde arzu edilir saydığımız niteliklerin yoğunlaştırılmış biçimi olabilir.” (2008: 106).

Nuran için Mümtaz’ın yaşadığı köşk, gelecekle ilgili planlarının, umudun, aşkın mekânıdır. Bu hayalinin ana unsuru ise köşkün bahçesidir. Bahçeyi kendi zevkine göre çiçeklerle süsleyeceği hayalini kurar. Sınırlı bir mekân olsa da bahçe, tıpkı salonlar gibi insanların bir araya gelmelerini sağlar. Nuran, köşke her gelişinde evlendikten sonra bahçesinde yapacağı değişiklikleri hayal eder. Orada sevdiği adamla paylaşacağı bir eve sahip olma hayalini bulan Nuran, beklentiye girer ve kendisinde bu hayali gerçekleştirme isteği bulur. Böylece Nuran, mekânda zamana hükmetme gücünü de elde eder.

Nuran’ın bu köşke geldiği ilk gün yaşadıkları yakınlaşma vesilesiyle Mümtaz Nuran’ın varlığında kendi varlığını bulur. Bu olayın ardından böyle bir sevgiyi tesadüfe bırakmak istemez. Nuran’la hemen evlenmeye karar verir. Mümtaz, bir kadın tarafından seilmeyi erkeğin tamlığı olarak algılamaktadır: “Bir kadını olmak, bir kadın tarafından seilmek o kadar tabii bir şeydi. Kendisinden yüz binlerce sene evvel başlayan bir tecrübe idi. Fakat ölüm gibi, hastalık gibi, ancak şahsımızda duyduğumuz zaman tamamlanan bir tecrübe... Belki de böyle olduğu için bizi kendi içimizde etrafımızdan ayırıyordu.” (Tanpınar, 1999: 134). Tanpınar’da kadın, erkeğin tamamlayıcı unsuru olarak ele alınır. Mümtaz da Nuran’a âşık olduğunda kendini tamamlayan eksik parçasını bulduğunu anlar. Nuran ve Mümtaz, Üsküdar’dan Kısıklı’ya yürüdükleri esnada, aşkın dünyanın her yerinde aynı olup olmadığını tartışırlar. Mümtaz, fizyolojik

olarak böceklerle memeli hayvanlar ve insanlarla diğer memeli hayvanlar arasındaki farklardan bahseder. Kavim, kabile, cemaat, medeniyetler arasında da farklar olduğunu anlatır. Bu esnada Nuran'ı eşini yiyen "rahip böceği"ne benzetir (Tanpınar, 1999: 173). Mümtaz, bir anda yaptığı espriyle aslında daha sonra yaşanacak krize işaret eder. Bu tatsız olaydan sonra ilk kez günlerini yalnızca Nuran için harcadığı vehmini duyar. On bir yaşında önce babasını, bundan bir ay sonra da annesini kaydeden Mümtaz, anne sevgisini İhsan'ın eşi Macide'de bulmuş, Nuran'da ise ilk kez bir kadına sahip olma hissini tatmıştır. Fakat bu tatsız durum, ona yine çocukluğundan miras kalan kaybetme korkusunu hatırlatır. Ailesinden sonra ilk kez onlar kadar bağlandığı Nuran'ı kaybedeceği korkusuyla eski yalnızlık hissi bir anda tekrar canlanır.

Mümtaz, Büyükdere'de mehtapta dolaşırken her türlü işlerinde ona yardımcı olan sandal sahibi Mehmet'in üzgün olduğunu görür. Mehmet'in sevgiliyle kavga ettiğini düşünerek sıradan bir erkeğin, kadın vücudunu ayna olarak görüp kendi aksini biraz bulanık görünce fırlatıp attığını düşünür. Aslında bu, erkeğin değerini "öteki"nde araması, kendi değerini küçümsemeyi içselleştirmesidir. Mümtaz, Nuran'ın da kendisine bunu yapabileceğini düşünür. Mümtaz'ın halindeki garipliği sezen Nuran, nesi olduğunu sorduğunda ona düşüncelerini anlatır. "Niçin bugünü yaşamıyorsun Mümtaz? Neden ya mazidesin, ya istikbaldesin. Bu saat de var." (Tanpınar, 1999: 180) diye soran Nuran'a, aşktaki tecrübesizliğinden dolayı kendisine zamansız gelen sevgilisinin varlığında düşünce, sanat ve yaşama aşkının birleştiğini söyler. Romanın bu bölümü, Bergson'un "durée" düşüncesinin eserde netleştiği yerlerdendir. Tanpınar'ın geçmiş ve geleceği, şimdide anlamlı kıldığı bu sahnede Mümtaz, Nuran'sız bir hayatı düşünemeyeceğini sezer. Mümtaz, Nuran'ın vücudunun, kendi "düşünce evi" olduğunu idrak eder. 13 Ağustos 1937 senesinin Ağustos mehtabı, Mümtaz'a tüm bu vehimleri getirmiştir. Böylece Mümtaz'ın psikolojik zamanı ortaya konulur. Mümtaz'ın evine gitme kararının arifesinde ise Nuran'ın psikolojik zamanına tanıklık edilir. Ya büyükannesine gibi bir aşkın peşine düşecektir ya da bu aşka karşı gelmek için kendisiyle savaşacaktır:

"Üç gün kendisiyle didişmişti. Her şeyin lüzumsuz olduğunu sanıyor, atacağı adımın kendisini götürüleceği yerden sanki korkuyormuş gibi üzülüyordu. Kendisini çok acayip bir perdenin önünde buluyordu. Onu açarsa kâinat alt üst olacaktı. Mümtaz'ı sevdiğini biliyordu. İçinde müphem ümitlerin hudutsuzluğu ile uyanan bir şey, hiç tanımadığını sandığı bir yaşama sıcaklığı hep kendisini ona doğru sürükliyordu. Bununla beraber gene bir yığın şey de ona karşı geliyordu." (Tanpınar, 1999: 136).

Üç gün boyunca büyükannesinin hayaliyle mücadele eden Nuran, eski bir sandıkta bulduğu büyükannesinin fotoğrafına bakarak onunla aynı kaderi yaşayacağından korkar. Sanki bu soluk fotoğraf ona; "(...) çok sevildim, onun

için böyle perişan oldum. Sevdiğim ve sevildiğim için bana muhtaç olanların hepsi bedbaht oldular. Kendi yakınında bu kadar canlı bir örnek varken, nasıl cesaret edebiliyorsun?..” (Tanpınar, 1999: 136) demektir. Romanda “garip bir halita” (Tanpınar, 1999: 137) olarak adlandırılan bu aile bağı, Nuran’ın bü-yükannesine benzeyeceğini gösterir. Jung’un anne arketipinde anneye karşı di-renç olarak ifade ettiği bu durum (2005: 30), kime benzemek istemediğini bilen Nuran’ın, yazgısından kaçamayacağını işaretidir.

Sandık, zamanı üzerinde barındıran bir nesnedir. Birçok eski eşyanın, aile yadigârının bir araya getirildiği, eski fotoğrafların saklandığı yerlerdir. “Dolap ve dolap rafları, çalışma masası ve çekmeceleri, sandık ve sandığın çifte ze-mini, gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır.” (Bachelard, 2008: 130). Romanda açılan sandık, başka bir aşka ait mahremiyetin keşfidir. Bu bakımdan evin bir köşesinde duran sandık, geçmiş zamanın izlerini saklayan bir kronotop olarak kabul edilebilir. Zira sandıklar, aile mirasının kaybolmamasını sağla-maları, anıları nesilden nesile taşımaları bakımından büyük önem taşımakta-dırlar. Yıllanmış zamanı bir anda önümüze seriveren sandıklar, duygu değeri yüksek eşyalardandır. Kültürümüzde genç kız evlenirken sadece çeyizini koy-duğu sandıkla baba evinden çıkardı. Geçmiş temsil eden sandıkların bu ba-kımdan manevi değeri de çok yüksektir.

Romanda yakınlaşmayı sağlayan mekân olarak bir de yalı vardır. Nuran ve Mümtaz bazı günler Nuran’ın Kanlıca’daki akrabasının yalısında bir araya ge-lir, denize girerler. Dönemin moda anlayışı, kışları konaklarda, yazları ise ya-lılarda geçirmektir. Yalıda geçirilen anlarda sevgilisine etraftakiler nedeniyle çok yakın olamayan Mümtaz, onun kendisinden uzaklaşacağı hissine kapılır. Burada yalı, yakınlaşmayı sağladığı gibi Mümtaz’ın ruhsal olarak rahatsız his-setmesine sebep olan bir uzaklaşmayı da beraberinde getirir. Nuran ve Mümtaz daha sonra Talimhane’de küçük bir apartman dairesi tutarlar. Bu yeni evlerine eşya bakarken gezdikleri mobilyacılar İstanbul’un değişen mobilya zevkine tanıklık ederler:

“Evi döşerlerken Mümtaz İstanbul’a bir zaman ne kadar çok ecnebi eşyası geldiğini anladı. Hemen her koltukçu dükkânında her nevi üslûptan mobilya vardı. Mümtaz Nuran’la onların arasında dolaşırken İstanbul’da değişen zevk ve hayat standartlarını düşünüyordu.

“-Hiç şüphesiz kafamız da böyledir.” (Tanpınar, 1999: 213).

Zaman ve mekânda meydana gelen değişim, insandan bağımsız düşünüle-mez. İnsan, bütün değişimlerin ortak noktasıdır. Bu bağlamda Mümtaz, İstan-bul’un değişen zevklerinin yanı sıra kendi zihinlerinin de bu değişime ayak uydurduğunu gözlemler. Romanda konaktan apartmana geçişin örneklerini Taksim ve Talimhane’deki apartmanlarda buluruz. Yeni Dünya düzenine uyum sağlayan Osmanlı toplumunun geleneksel kalabalık ailelerden çekirdek

aileye geçişinin izlerini veren apartman kronotopu beraberinde bireyselleşmeyi getirmektedir.

Romanın bu bölümünde, zamanda bir değişim ortaya çıkar. Bu yön değiştirme mekânda da kendini gösterir ve o yalı, köşk, konak devrindeki ilahi ve musiki ayinleri yerini bu kez çağlı-çengili eğlencelere bırakır. Apartman dairesine geçiş düşüncesi Nuran ve Mümtaz’a birbirlerine çok fazla zaman ayırma fırsatı vermez. Tanzimat’tan sonra Batı mimarisinin hızla önem kazanması da apartmanı toplumsal hayatın değişiminin önemli simgelerinden biri haline getirir. Doğu kültüründen Batı kültürüne geçişteki önemli unsurlardan biri olan apartman ve dairelerde zaman daha hızlı akmaktadır. Burada hem devrin değişimi hem de insanın değişimi ortaya konulur:

“II. Meşrutiyet ile Cumhuriyet’in kuruluşu arasındaki süreci anlatan romanlarda kuvvetli bir simgesel anlam yüklenerek karşı karşıya getirilen geleneksel konak/mütevazi Osmanlı evi ile batılı hayatı kopya etmeye uğraşan apartmanların sayıca fazlalığı dikkat çekicidir. Bu romanlarda toplumsal değişim, biri yıkılırken diğeri yükselmekte olan iki ev, konak ve apartman üzerinden yansıtılır. Tabii asıl değişim, mekânları yaratan insandadır.” (İnci Elçi, 2003: 117).

Romandaki evlerden bir diğeri, Adile Hanım’ın Taksim’deki evidir. Bu apartman dairesi, Nuran ve Mümtaz’ın yakınlaştıklarını tanıdıklarına ilan ettikleri mekân olur. Eski devirlerde, bu türlü kalabalık yemekli arkadaş toplantıları ve içkili-musikili davetler, kadın ve erkeği bir araya getiren, çeşitli sohbetlerin yapıldığı, gece yatılarına kalınarak dostlukların pekiştiği ortamlardır. Bakhtin, misafir odaları ve salon kronotoplarını karşılaşmaların gerçekleştiği yerler olarak belirtir. “Salonlar ve misafir odalarında, entrika ağları örülür, sonuçlar bağlanır, *diyalogların* gerçekleştiği yerdir bu, kahramanların karakterini, “fikirlerini” ve “tutkularını” ifşa ederek, romanda olağanüstü bir önem kazanan bir şey olan diyalogların.” (Bakhtin, 2001: 320). Misafir odaları ve salonlar birer kronotop olarak evin içinde, dış dünyayla ilk bağlantının kurulduğu yerlerdir; çünkü eve gelen misafirler ilk mekânlarda ağırlanırlar.

2.1.3. Eşik Kronotopları

“Eşik” kavramı, Tanpınar açısından özel bir yere sahiptir. Türk edebiyatında “eşik” imgesi, en çok Tanpınar’ı hatırlatır. Onun gerek kendi şahsi hayatını anlattığı yazılarında gerekse şiir ve romanlarında eşik imgesi önemli bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Eşik kavramının merkezinde, öznenin iradesi söz konusudur. Özne, yeni kararlar almak için bir kararsızlığı ya da eşik aşma korkusunu içinde taşır. Tanpınar, romanda bu korkuyu şöyle ifade eder: “Bir şeyden korkmak, biraz da onun geleceğini beklemektir.” (Tanpınar, 1999: 137). Nuran ve Mümtaz’ın yakınlaşma ve uzaklaşma süreci, eşik kronotopu ile çözümlenebilir. Bakhtin, duygu ve değer yüklü eşik kronotopunu şöyle açıklar:

“Bu zaman-mekân karşılaşma motifiyle ilişkilendirilebilir, ama en temel örneğine, yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş kronotopu olarak rastlarız. “Eşik” sözcüğünün kendisi de (harfiyen anlamıyla birlikte) gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır. Edebiyatta eşik kronotopu bazen açıkça ama genellikle de örtük bir biçimde hep eğretilmeli ve simgeseldir.” (2001: 322).

Eşik kronotopu dâhilinde Bakhtin’in kapalı (iç) kronotoplar olarak kabul ettiği merdiven, hol ve koridorlar, biyografik zamanı verirler; açık hava (dış) kronotopları olan sokak ve meydanlar ise “(...) ana eylem mahalleridir; kriz olaylarının, bir insanın tüm yaşamını belirleyen düşüşlerin, dirilişlerin, yenilenmelerin, kararların gerçekleştiği yerlerdir. Bu kronotopta zaman temelde ansaldır; sanki hiç süresi (duration) yokmuş ve biyografik zamanın normal seyri dışına çıkmış gibidir.” (Bakhtin, 2001: 322). Bakhtin’in karşılaşma ile ilişkilendirdiği eşik kronotopunda zaman, yol kronotopuna kıyasla oldukça kırsadır.

Romanda açık hava kronotoplarına dâhil edilebilecek iskeleler önemli bir işleve sahiptir. Nuran ve Mümtaz’ın Ada vapurundan indikten sonra Boğaz vapurunu bekledikleri iskelede geçen dakikalar Nuran için karar aşaması gibidir. Bir eşikte olduğunu fark eder, Mümtaz’ın yanından bir an evvel ayrılmak istese de bunu ona söyleyemez.

Mahûr Beste, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bir romanının adı olduğu gibi, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarında da karşımıza çıkan bir bestedir. Nuran’ın büyükbabası Talât Bey, eşi Nurhayat Hanım Mısırlı bir binbaşı ile kaçtıktan sonra bu eseri yazar. “Mümtaz’a göre Mahûr Beste Dede’nin bazı beste ve semailer gibi, Tab’i Efendi’nin bayâtî yürük semaisi gibi hususî yürüyüşü olan, insanı büyük mânasında kaderle karşılaştıran bir parçadır.” (Tanpınar, 1999: 56) Nuran ise bu aile yadigarı bestenin kendisine korku verdiğini söyler:

“Mahûr Beste’nin benim üzerimde tesiri çok başka türlü oldu. Beni büyük annemin yaptığı hata korkuttu. Bizim ailede ihtirasları yüzünden etrafını mustarip eden çoktur. Çocukluktan beri beni büyük anneme benzetirler; onun için büyük annemi çok düşündüm. Belki de bu yüzden hislerimden ziyade aklımla yaşamak istedim. Fakat ne çare, talih istemeyince... Çocuğum yine bedbaht oldu.” (Tanpınar, 1999: 109).

Bir aşkın eşğinde olduğunu bilen Nuran, Boğaz vapurundayken Mahûr Beste’nin kıskacında olduğunu düşünerek; “İki budalanın, iki iradesizin peşine takılmışız... İnsan kendi hayatını iradesiyle yapabilir...” (Tanpınar, 1999: 140) diye içinden geçirir ve Mümtaz’la yaşayacağı aşkın benzer bir drama dönüşeceğini düşünür.

Sandal gezintisi yaptıkları gün, Mümtaz Nuran ve İclâl'e evlerine kadar eşlik eder. Nuran bir fırsatını bularak İclâl'e belli etmeden, Mümtaz'a onlarla eve kadar gelmesinin doğru olmayacağını söyler. Hâlbuki köşkten ayrıldıkları sırada evlerinde yemeğe kalabileceğini söyleyen Nuran, bu fikrinden bir anda vazgeçer. "Siz gelmeyin, ben telefon eder gelirim." (Tanpınar, 1999: 130) diyerek Mümtaz'ı şaşırtır. Köşte birbirlerini öpmenin heyecanı ile yaptığı yemek daveti fikrinden, eve yaklaştığı sırada vazgeçer. Sokakta yaşanan bu diyalog, Mümtaz'ın cesaretinin kırıldığı yer olur. Aynı şekilde beraber geçirilen saatlerden sonra eve yaklaştıkları sırada Nuran'ın duyduğu çekimsellik onun da cesaretinin azalmasına neden olur.

Nuran, Mümtaz'ın kulağına fısıldadığında onun nefesini ilk kez bu kadar yakından hisseden Mümtaz, Nuran'ı kendisinin bir başka çehresi olarak görmeye başlar. Böyle bir sevgiyi tesadüfe bırakmak istemez, Nuran'la evlenecektir. "Yarın"ı ve Nuran'ın geleceği anı beklemek, Mümtaz için ciddi bir eşiktir: "Yarın... Bu acayip ve sihirli bir kapıydı. Birdenbire yirmi yedi yaşına açılan bir kapı ki bu gece eşiginde yatıyordu." (Tanpınar, 1999: 320). Bu kapının arkasında Nuran vardır. Bu eşik, ona bir talih kapısı gibi görünür.

Romanda Nuran ve Mümtaz'ın aşkıyla beraber, İhsan'ın Macide'ye olan aşkına da tanıklık edilir. İlk çocukları Zeynep'i trafik kazasında kaydıktan sonra Macide ruhsal sorunlar yaşar. Onu bu durumdan kurtarmak isteyen İhsan, yeni bir çocuk sahibi olmanın karısını iyileştireceğini düşünür. Doktorların yatakları ayırmalarını tavsiye etmesiyle bir eşikte olduğunu düşünen İhsan, kendi kararının doğruluğuna inanır ve yeniden çocuk sahibi olurlar. İhsan kararında yanılmadığını anlar çünkü bu doğumdan sonra Macide iyileşir. Kendi iradesiyle karar veren İhsan, karısının iyileşmesi ile bu eşikten mutlulukla çıkar. Nuran, İhsan'daki bu mücadeleci, çabuk vazgeçmeyen hâlin kendisinde ve Mümtaz'da olmayışına üzülür. Bu zaafi yüzünden bir gün Mümtaz'ı kaybedebileceğini hisseder. Çünkü o iki ayrı hayatı yaşamaktadır; biri âşık Nuran, diğeri annesine ve çocuğuna karşı görevleri olan Nuran'dır. Bu nedenle iki hayatı birden sürdüremeyeceğinin farkındadır.

Mümtaz'ın Nuran'ların evinde geçirdiği son akşam, Fatma'nın yaptığı huzuzluklar nedeniyle kötü geçeceğini göstermesine rağmen Mümtaz, kalkıp gitmeyi göze alamaz. Gidememe kararı Mümtaz için bir başka eşik temsil eder. Bahçede yenen yemek, akşamın ilerleyen saatlerinde Fatma'nın sofraya gelişiyi mahvolur. Bahçedeki kuyunun başında kendi etrafında dönerek eğlenen Fatma, bir süre sonra hızını arttırarak garip bir isteri nöbeti şeklinde hareket ederken yere düşer. Mümtaz, koşa da yetişemez. Tefvik Bey'in oğlu Yaşar, Mümtaz'a "(...) bırakın şu çocuğu", "Yaptığınız yeter... öldürecek misiniz?" (Tanpınar, 1999: 216) diyerek ikisinin aşkının çocuğa verdiği zararı kasteder.

Nuran, yuva olarak gördüğü köşkün bahçesinde Mümtaz’a, Fâhir ve Suat’ın mektuplarını gösterir. İki mektubu da okuyan Mümtaz, ikisini de yırtar. Fakat Suat’ın o hasta ruhlu düşünceleri onu çok korkutur. Fatma’nın kendisine zarar verışı, ardından gelen bu iki mektup, evlenmeleri için Mümtaz’ın harekete geçmesi gerektiğinin işaretidir. Ancak bu koşullarda Mümtaz, evlilik için Nuran’ı zorlamaktan çekinir. Çünkü kendisine de fazlaca güveni yoktur, kendi hayatı için gereken adımı atamayacağını o anda fark eder. Böylece Mümtaz kendisi hakkında bir gerçekle yüzleşmiş olur:

“O gün hiç de güzel bir gün olmadı. Bir yağın kalabalığın içinde imişler gibi birbirleriyle âdeta uzaktan, bir perde arkasından konuştular. Mümtaz arada büyük enterseptörler varmış gibi, sanki Fatma’nın, Yaşar’ın, Fâhir’in, Suat’ın dimağları çalışıyorlarmış gibi Nuran’ın sesinin kendisine çok uzaklardan geldiğini sanıyordu.” (Tanpınar, 1999: 221).

Mümtaz, Fâhir ve Suat’ın mektuplarından sonra kendisini dışarı atar. Binşizce İstanbul sokaklarında yürür. Bir taksicinin sesiyle kendine gelir, Sultanselim’e kadar yürüdüğünü fark eder. Nereye gideceğini bilmeden taksiye biner, eve gitmek istemez; bu yağmurlu İstanbul manzarasında ve Suat’ın ısrarcı aşkı karşısında her şey ona sıkıcı görünür. Hayatın bir şeye bağlanmakla yaşanılabilir olduğunu ifade eden yazar, Mümtaz’ın o mucizeli bağlanıştan yoksun olduğunu söyler.

Aynı gece, Nuran’ın da geleceğe dair fikirlerinde kırılmalara sebep olur. Mümtaz’ın evine ilk kez habersiz giden Nuran, evlilik fikrini ertelemek istediğini söyler. Mümtaz’a; “Kendi başına yaşayamayanlar beni böyle harap ediyor...” (Tanpınar, 1999: 216) diyerek onsuz bir hayata hazırlıklı olması gerektiğini anlatır. Aşkın yaşandığı mekân olan Boğaz, aşkın bitişinin de sinyallerini verir:

“Üsküdar önlerinde gece sınıksız idi. Bu artık ne yazın ne de eylül ayının her şeyi, bütün kudretleri dışarıda gülen bir çiçek gibi açık gecelerindendi. Birkaç günlük yağmur, vapurun önünden geçtiği yalılarla, denizle, bir gün evveline kadar süren yaz eğlencelerinin, o parlak, tembel ve sedef uğultulu saatlerin arasında aşılmaz bir perde germiştir. Nuran bile bu perdenin arkasındaydı ve bu uzaklığın verdiği bir acılıkla, çıldırtıcı bir imkânsızlığın içinden gibi kendisine bakıyordu. Her şey orada, bu perdenin arkasında idi. Bütün ömrü, sevdiği, inandığı şeyler, masallar, şarkılar, sevişme saatleri, çılgın gülüşler ve düşünce birleşmeleri, hattâ kendisi, Mümtaz bile oradaydı.” (Tanpınar, 1999: 233).

Eşik kronotopuna dâhil bir diğer unsur kapılardır. Merdiven ve kapı, somut olarak geçiş anlamını taşır ve eşik kronotopunu oluştururlar. Hem okurda hem de kahramanlarda merak uyandırır. Kapalı kapı, evi dış tehlikelerden koruma işlevine sahiptir. Açık kapı imgesi ise yaklaşan tehlikenin ve tehdidin işaretidir, olumlu bir anlam taşımaz. Mümtaz’ın çocukluğuna dair en acı hatıralarından biri babasının ölümüdür ve kapı kronotopu ile ilişkilidir. Mümtaz’ın

babası, evlerinin kapısında silahla vurulmuş, sürünerek üst kata çıktığında sofada ölmüştür. Kapı kronotopunun romanda ölüm ile ilişkili olduğu da söylenebilir. Zira Talimhane’de kiralanmış apartman dairesi de kapı kronotopu ve ölüm ilişkisi ile kurgulanmıştır. Mümtaz ve Nuran, apartmanın merdivenlerinde önce dairelerinin açık kapısını görürler. Sonra içeride yanan ışığı fark ederler. Romandaki başat entrik unsuru, apartman dairesinin bu açık kapısı oluşturur. İçeride Suat’ın cansız bedeniyle karşılaşılır. Nuran ve Mümtaz’ın eşinden geçtikleri kapı, onları sonsuza kadar ayırır. Romanda engelleyici fonksiyonuyla karşımıza çıkan kapı, aşkın önündeki en büyük engele açılan zaman-mekân unsuru olur. Suat’ın intiharı, Nuran’ın evlilik fikrinden vazgeçmesine, Mümtaz’la ayrılmasına, Fâhîr’le yeniden evlenme kararı vermesine neden olur.

Mümtaz ve Nuran’ın ayrılığı bir sokak kronotopunu oluşturmaktadır. İki sevgili birbirlerine bir sokakta “Allah’a ısmarladık” diyerek yollarına devam ederler (Tanpınar, 1999: 374). Mümtaz, tanıdığı, bildiği şehirde değilmişçesine ıstıraplı bir şekilde sokaklarda yürümeye devam eder. Ayrılıklarının ardından Suat’ın hayaleti Mümtaz’ı yalnız bırakmaz:

“Yalnız bütün gece Suat’la uğraştığını biliyordu. ‘Çok büyük bir evde idim. Evet, çok büyük bir ev. Bir yığın, koridor, sofa ve oda. Nuran’ı arıyordum. Her kapıyı açıp bakıyordum. Fakat hepsinde Suat’ı görüyordum. Ona özür diliyor, rahatsız ettim, diyordum. O bana gülüyor ve başını sallıyordu.’” (Tanpınar, 1999: 341-342).

Merdiven kronotopu romanın sonunda tekrar görülür. İhsan için ilaç almaya giden Mümtaz, eve dönüş yolunda Suat’ın hayaliyle karşılaşır. Yol, karşılaşmalarına zemin hazırladığı gibi Mümtaz için yeni bir eşğin de habercisidir. Suat’ın hayaliyle tartışan ve mücadeleye başlayan Mümtaz, aslında kendi düşünceleriyle hesaplaşmaktadır. Eve geldiğinde merdivenden çıkamadan ilk basamakta yığılıp kalır. Mümtaz’ın son bir senede yaşadıkları, onda hasara yol açmıştır. Evde bulunan doktor, “artık benimsin” (Tanpınar, 1999: 391) der gibi Mümtaz’a bakmaktadır. Mümtaz akıl sağlığını ve iradesini kaybetmenin eşğine gelmiştir. Bir geçiş unsuru olan merdiven, sembolik olarak Mümtaz’ın hayatında ruhsal bir aşamadan diğerine geçişi gösterir.

Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar, estetik duyuş bakımından Bergson felsefesine yakındır. Tanpınar ve Bergson felsefesinin birleştiği nokta, bellek ve zaman düzeninde şekillenen oluş düşüncesidir. Belleğe önem veren Tanpınar’ın zaman ve mekân algısı, Bergson’un durée’deki akış düşüncesi ve Bakhtin’in zaman-uzam düşüncesi ile örtüşür. Belleğin birey için taşıdığı önem, tarihin toplum için taşıdığı öneme eşittir. Bakhtin modern bir edebî yapıtta, temsil edilen

dünya ile yapıt dışındaki dünya arasında karşılıklı bir etkileşimle karşılaşıldığından söz eder. Kronotoplar, bu etkileşimin eserdeki formudur ve edebî bir yapıtın fiili gerçeklikle ilişkili sanatsal bütünlüğünü tanımlarlar. Kronotoplar, anlatılardaki temel anlatı vakalarının organize edildiği merkezlerdir. Anlatıdaki düğümlerin bağlandığı ve çözüldüğü yerlere dikkati çekerler. Bir romanı kronotopik okuma yöntemi ile inceleyebilmek için zamanın mekâna tesir etmesi, mekânın da zamandan ayrı düşünülmemesi gerekir. Ahmet Hamdi Tanpınar, eserlerinde zamanın izlerini mekâna yansıtmayı özellikle tercih eden yazarlardandır. *Huzur* romanında da Bergson'un zaman algısı ile Bakhtin'in kronotop kavramının özdeşleştiği görülmektedir.

Huzur'da aşkın ana mekânı İstanbul'dur ve romanın merkezi kronotopunu oluşturur. İstanbul kronotopu etrafında, vapur, iskele, musiki, yol, köşk, ayna, yatak odası, yalı, apartman dairesi, sandık, bahçe, sokak, eşik, merdiven ve kapı kronotopları mevcuttur. Romandaki kronotoplar bu şehrin iç (Ada vapuru, musiki, sandal, iskele, köşk, yalı, apartman dairesi) unsurlarını ve kahramanların duygu değerlerini (salon, ayna yatak odası, bahçe, sandık, eşik, merdiven, kapı) ifade eden kronotopları oluştururlar. Her kronotop farklı zaman-mekân ve duygu değerlerine sahiptir.

Romanda yollar, vapurlar ve iskeleler karşılaşma mekânlarını oluşturmaktadır. Romanda karşılaşma kronotopları içerisinde yol kronotopu dışında, *Huzur* romanının kendine özgü vapur ve iskele konotoplarına sahip olduğu tespit edildi. Romanın olay örgüsünde, bu karşılaşma kronotoplarının kadersel değişimlere yol açtıkları gösterildi. Romanda geçmiş, hâl ve gelecek zamanı bir araya getiren ev kronotopunun, mahremiyet, aidiyet, huzur, aşk, anı ve düş gibi değerleri bir araya getiren geniş bir anlam alanına sahip olduğu görüldü. Yalı, köşk, bahçe, misafir odaları, salon, yatak odası, ayna, sandık, sandal ve kayık yaklaşmayı sağlayan mekânlardır. Sandal ve kayıklar birer eğlence aracı olarak geçmiş eğlence anlayışlarının birer devamı ve romandaki karakterleri tıpkı salonlar, bahçeler gibi bir araya getiren kronotoplardır. Romanda soyut ve somut olarak iki farklı eşikten söz etmek gerekir: ilki kahramanların kararlarında ortaya çıkan ruhsal sıkışıklığı yansıtan eşik, diğeri ise somut manada eşığe ait merdiven, kapı gibi dar mekânlardır. Her iki eşik unsurları da romanın olay örgüsünü ve kahramanların kader çizgisini doğrudan etkilemektedir.

Sonuç olarak bu çalışmada, Bakhtin'in kronotop kavramı ile *Huzur* romanının ana teması olan aşk etrafında zamanda ve mekânda gerçekleşen biricik örtüşmeler tespit edilerek bu kronotopların kahramanların duygu dünyasındaki etkisi ve romanın olay örgüsünde sebep oldukları değişimler gösterildi.

KAYNAKÇA

Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası* (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthâki Yay.

- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (çev. Cem Soydemir) (derl. Sibel Irzık). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Son Bakışta Aşk* (haz. Nuran Gürbilek). 6. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntem*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı, Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Doğan, M. C. (1999). “Tesadüf ve Kader Arasında Zihinsel Bir Kaza”, *Hece*, S. 26-27, s. 95-103.
- Esen, N. (2012). “Ahmet Mithat’ta Kronotop Kavramı”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. 3. bs., İstanbul: İletişim Yayınları s. 69-73.
- Eskin, M. Ş. (2012). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserleri ve Estetiğinde Bergson Felsefesinin İzdüşümleri ve Kurucu Rolü”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- İnci, H. (2000). “Elli Yılın Huzur Okumaları”, *Kitap-lık*, S. 40, s. 133-143.
- İnci Elçi, H. (2003). *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip* (çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaçar, Erman (2019). “Öznenin Trajedisi: Aynanın Ötesine Geçmek”. *Dört Öge*, S. 15, s. 75-84.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* (çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Moran, B. (2003). “Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 14. bs. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 269-296.
- Tanpınar, A. H. (1999). *Huzur*. 9. bs., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (2001). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 9. bs. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- _____ (2005). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. 75. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, M. (2010). *Roman Sanatı 1 Romanın Unsurları*. 8. bs. İstanbul: Ötügen Yayınları

SARIMSAK: GASTRONOMİ VE SAĞLIK AÇISINDAN DEĞERLENDİRMELER

Oğuz ÇAM*/Cengiz ÇELİK**

Öz: İnsanoğlu hayatta kalmak için yiyecek ve içecek tüketmek zorundadır. Bu tüketim zorunluluğu, gastronomi ve sağlık konularıyla bir noktada kesişmektedir. Gastronomi disiplininin temeli yiyecek ve içeceklere dayanmaktadır. Yiyecek ve içeceklerin tüketilmesi veya tüketilmemesi sonucunda ise sağlık açısından olumlu veya olumsuz gelişmelerin sağlanacağı unutulmamalıdır. Gastronomi ve sağlık açısından önemli olarak görülen ürünler vardır. Bu ürünlerden biri de sarımsaktır. Sarımsak, geçmişten günümüze kadar insanlar tarafından kullanılan önemli bir üründür. Sarımsak içerisinde bulunan pek çok bileşen sayesinde çeşitli yönlerde insanların sağlığını olumlu yönden etkilemektedir. Sarımsak dünyada ve Türkiye’de gıdalara tat vermesi ve sağlığa iyi gelmesi amacıyla yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu çalışmada amaç, sarımsağın gastronomi ve sağlık açısından değerlendirilmesini sağlamaktır. Çalışma, sarımsağın gastronomi ve sağlık açısından kayda değer olduğuna vurgu yapmak yönünden önem arz etmektedir. Geleneksel derleme tipinde tasarlanan bu çalışmanın, gastronomi ve sağlık alanlarına fayda sağlayarak literatürü zenginleştirilmesi beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yiyecek, içecek, gastronomi, sağlık, sarımsak.

GARLIC: GASTRONOMY AND HEALTH CONSIDERATIONS

Abstract: Human beings have to consume food and drink to survive. This necessity of consumption intersects with gastronomy and health issues at some point. The basis of gastronomy discipline is based on food and beverages. It should not be forgotten that as a result of the consumption or non-consumption of food and beverages, positive or negative developments will be achieved in terms of health. There are products that are considered important in terms of gastronomy and health. One of these products is garlic. Garlic is an important product used by people from the past to the present. Thanks to the many components contained in garlic, it positively affects the health of people in various aspects. Garlic is used extensively in the world and in Turkey to flavour foods and to be good for health. The aim of this study is to evaluate garlic in terms of gastronomy and health. The study is important in terms of emphasising that garlic is noteworthy in terms of gastronomy and health. This study, which is designed in the traditional review type, is expected to enrich the literature by providing benefits to the fields of gastronomy and health.

Key Words: Food, beverage, gastronomy, health, garlic.

ORCID ID : 0000-0003-3222-3367* / 0000-0003-1917-6615**

DOI : 10.31126/akrajournal.1191485

Geliş Tarihi : 19 Ekim 2022 / Kabul Tarihi: 24 Şubat 2023

*Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Turizm İşletmeciliği Ana Bilim Dalı.

**Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Turizm İşletmeciliği Ana Bilim Dalı.

1. Giriş

Beslenme, en temel insan gereksinimlerinden biridir. Beslenme gereksiniminin, hayatı idame ettirme noktasında büyük bir önemi vardır. İnsanlar yaşamlarını devam ettirebilmek için beslenme gereksinimlerini karşılamak zorundadırlar. Beslenme konusundan yola çıkarak insanların yeterli düzenli, dengeli ve sağlıklı beslenmeleri, insanların fiziki ve ruhsal açılardan iyi hissetmelerine katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla da insanların yediklerine ve içtiklerine dikkat etmeleri, bunu da hayatlarının geneline yaymaları önemlidir. Aksi takdirde ise insanlar fiziki, sosyolojik ve psikolojik yönlerden birçok olumsuz etkiye maruz kalabilirler. Bunlar da insanların hayatlarında daha büyük sorunların oluşmasına zemin hazırlayabilir.

Yiyecek ve içecekler, hem sağlık açısından hem de gastronomik açıdan değer ifade eden unsurlardır. Bu unsurların değerlendirilme şekli, insanların istek ve gereksinimlerine göre değişim gösterebilmektedir. Bu durumun etkin bir şekilde saptanabilmesi için de psikolojik ve sosyolojik nedenler üzerine yoğunlaşılması gerektiği düşünülmektedir. Zira insanlar birer sosyal varlıklardır ve bu sosyal varlıkların sosyal dünyalarının olduğu gibi aynı zaman da kişisel dünyalarının da olduğunun unutulmaması gerekmektedir. Bu duruma dikkat edilerek önemli gelişmelerin elde edilmesi, gastronomi ve sağlık bilimleri açısından kayda değer olarak görülmektedir.

Tüketilen yiyecek ve içecekler insan sağlığı üzerinde birtakım olumlu ve olumsuz etkiler meydana getirebilmektedir. Her insanın bünyesi farklıdır. Bu farklılığa uyum sağlamak insanın elindedir. Lakin yiyecek ve içecek tüketimi konusunda aşırıya kaçmamanın, bu doğrultuda etkili ve doğru kararlar alınmasının ve bunu yerine getirmenin, insanların mutlu, huzurlu ve sağlıklı hissetmelerine destek olacağı düşünülmektedir. Bu kapsamda ise temkinli olunmasında fayda görülmektedir.

Yiyecek ve içecekler, gastronomi konusunun odak noktasında bulunmaktadır. Gastronomi konusunun odak noktasında bulunan yiyecek ve içeceklerin göze hitap etmesi ve lezzetli olması beklenmektedir ancak bunların sağlık açısından faydalı olması bir zorunluluk taşımamaktadır. Yani göze hitap eden ve lezzetli olan bir yiyecek veya içecek aynı zamanda sağlıklı olmayabilir. Bu durum, gastronomi konusunun temelinde özeldir. Gastronomi alanında ürün ve hizmetler, kişisel tercihlere göre şekillenebilir bünyeye sahiptir. Bundan dolayı da kişilerin tercihleri, gastronomik ürün ve hizmetlerin oluşturulması ve geliştirilmesi bağlamında etkili olmakla beraber yüksek derecede önem taşımaktadır.

Bu çalışmada amaç, sarımsağın gastronomi ve sağlık açısından değerlendirilmesini sağlamaktır. Çalışma, sarımsağın gastronomik yönden ve sağlık yönünden kayda değer olduğuna vurgu yapmak yönünden önem arz etmektedir.

Çalışma kapsamında sarımsak bitkisinin özellikleri, kimyasal bileşenleri, geleneksel ve modern mutfaklarda kullanım alanları ile yapılan çalışmalar derlenmiştir. Geleneksel derleme tipinde tasarlanan bu çalışmanın, gastronomi ve sağlık alanlarına fayda sağlayarak literatürü zenginleştirmesi beklenmektedir. Yapılan bu çalışma, sarımsağın gastronomi ve sağlık yönlerinden önemli bir ürün olduğu, bu kapsamda da değerlendirildiğine vurgu yapmak ve bu doğrultuda insanları bilgilendirmek ve bilinçlendirmek bakımından bir özgünlük belirtisi göstermektedir.

2. Sarımsak

Sarımsak (*Allium sativum*), 25-100 cm yükseklikte, yeşilimsi beyaz ya da pembe çiçekli, otsu kök, yaprak, gövde, diş ve çiçek bölümlerinden meydana gelen bir kültür bitkisidir (Canbolat, 2017, s. 935). Bugün yeryüzünün genelinde 400-600 tane sarımsak türünün olduğu tahmin edilmektedir (Anonymous, 2017; Akan ve Ünüvar, 2017, s. 1818). Sarımsak, fazla kayda değer bir baharat ve tıbbi bitki olarak yeryüzünde ılıman iklimden subtropikal iklime değin büyük bir coğrafya üzerinde yetiştirilmektedir (Fritsch ve Friesen, 2002). Sarımsak hâlihazırda Türkiye, ABD, Mısır, Hindistan, Çin, Meksika, Kuzey Afrika, Avrupa, Batı Asya, Güney Asya ve Orta Asya'da yetiştirilmektedir (Taşkaya, 2003, Dikel, 2015). Konuyla ilgili olarak; Türkiye'de yoğunlukla Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu ve Akdeniz bölgelerinde salata ve yemeklerde kullanılan taze sarımsakların önemi, bilhassa Akdeniz diyetlerinde vurgulandığı bilinmektedir (Akan, Horzum ve Güneş, 2019). Sarımsağın bütün yeryüzünde yetiştirilen birden fazla çeşidi bulunmaktadır. Bunlardan en fazla değerlendirilenleri, baş sarımsak sağlamak amacıyla yetiştirilen beyaz sarımsak, taze yemek için yetiştirilen gri sarımsak ve İspanyol sarımsağı denilen az acılı, pembe kabuklu çeşitlerdir. En iyi kalitede sarımsak selenyum ve germanyum açısından zengin topraklarda yetişmektedir (Aşkan ve Dağdemir, 2015: 19).

Sarımsak üretiminin yapıldığı ve söz konusu yiyeceğin bulunduğu konumla özdeşleşip bütünleşerek meşhur olduğu alanlar bulunmaktadır. Bu alanlardan biri, Kastamonu ili Taşköprü ilçesidir. Sarımsağın meşhurluk derecesi, bu coğrafyanın sınırlarını aşarak Türkiye coğrafyasının sınırlarına yayılmıştır. Bunda, Taşköprü'de üretilen sarımsağın özgünlük değerinin, kalitesinin ve lezzetinin yüksek olmasının önemli bir payının olduğu düşünülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak da Sezer (2017), Taşköprü ilçesinin sarımsak ile özdeşleştiğini, sarımsağın, ilçe tarımında olabildiğince kayda değer bir konuma sahip olduğunu ileri sürmektedir.

3. Gastronomi

Gastronomi kelimesinin, etimolojik açıdan değerlendirildiğinde Yunanca gastro ve nomos kelimelerinin bir araya gelmesinden oluştuğu görülmektedir. Gastro kelimesi mide anlamını taşıırken; nomos kelimesi de kaide, kanun, yasa veya düzenleme anlamlarını taşımaktadır. Bu nedenle gastronomi, yeme ve içme ile ilgili kaide ve normlara uymayla ilgilidir. Gastronomi kelimesinin kelime anlamından yola çıkıp gastronominin nelerin, ne zaman, nasıl, ne kadar, nerede ve hangi şekilde tüketileceği ile ilgili tavsiye veya kılavuz niteliği taşıdığı neticesine erişilebilmektedir (Santich, 2004; Çılgınoğlu ve Çam, 2021). Gastronomi, yenilebilir bütün maddelerin göz ve damak zevkine uyacak biçimde hazırlanması ve sunumunu ihtiva eden bir süreçtir (Yüncü, 2010; Çimen, 2016). Gastronomi, yapısında ihtiva ettiği tüm sanatsal ve bilimsel unsurlarla yiyecek ve içeceklerin tarihsel gelişme sürecinden başlayıp tüm niteliklerinin detaylı bir biçimde kavranması, tatbik edilmesi ve geliştirilip hâlihazır şartlarına uyarlanması etkinliklerini içeren bir disiplin, iyi düzenlenen, sağlığa uygun, güzel ve lezzetli olan mutfak, yemek tertibi ve sistemi, belirli ülke ve bölgeler ile ilgili mutfak adetlerini de kapsayan bir bilim ve iyi yemek yeme sanatıdır (Eren, 2007; Ünlü ve Dönmez, 2008; Hatipoğlu, 2010; Çam ve Çılgınoğlu, 2021a).

4. Sağlık

Sağlık, toplumsal, psikolojik ve fiziksel olarak iyi olma halidir (Abels ve Kipnis, 1998, s. 695; Yirik, 2014: 3; Çam ve Çılgınoğlu, 2021b: 198). Sağlık, insanların hayatlarında önemli bir yer tutmaktadır (Çam ve Çılgınoğlu, 2021c, :132). Sağlık, kişilerin hayatlarını iyi bir biçimde devam ettirebilmeleri için kesinlikle göz önünde bulundurmaları icap eden önemli bir unsurdur (Çam ve Çılgınoğlu, 2021b, s. 198). En genel anlamda sağlık; toplumdaki insanların hastalık, rahatsızlık ve sakatlıklarının olmaması ile birlikte o toplumda yer alan insanların fiziki, zihinsel, sosyal ve ekonomik açılardan da tam olarak huzur ve uyum içinde olmalarıdır (Kızılçelik, 1996, s. 3; İnan ve Canoğlu, 2016: 114; Çam ve Çılgınoğlu, 2021b: 198).

Hâlihazırda en yaygın olarak değerlendirilen sağlık tanımı 1947 senesinde Dünya Sağlık Örgütü tarafından yapılmıştır. Dünya Sağlık Örgütü, sağlığı hastalık ve sakatlık durumunun olmamasının yanı sıra toplumsal, zihinsel ve fiziki açıdan tam bir iyilik durumu olarak tanımlar. Dünya Sağlık Örgütü, sağlığın çok boyutlu olduğunu, birden fazla etkenden etkilendiğini, sağlığı bütüncül bir yaklaşım ile değerlendirmek gerektiğini vurgular (Baysal, 2005; Erdoğan, 2009; Baysal, 2018; Helvacıoğlu, 2021: 75).

5. Sarımsağın Gastronomi Alanında Kullanılması

Sarımsak, gastronomi alanında yoğun şekilde kullanılan bir üründür. Fazla sayıda gastronomik ürünün elde edilmesi hususunda sarımsaktan yararlanılmaktadır. Sarımsağın ana ürün olduğu çok sayıda gastronomik ürünün bulunduğu gibi yan ürün olduğu çok sayıda gastronomik ürün de bulunmaktadır. Bu durum da, sarımsağın değerlendirilme işlemlerinin çok geniş coğrafyalara yayıldığını akıllara getirmektedir. Konuya ek olarak; sarımsak, gerek ulusal gerekse de uluslararası arenada gastronomi kapsamında sıklıkla değerlendirildiği düşünülmektedir. Bundan dolayı sarımsak, gastronomi kapsamında önem taşımaktadır.

5.1. Sarımsak Ürünleri

Sarımsak, gastronomi alanında yoğun şekilde değerlendirilmektedir (Aydoğdu ve Mızrak, 2017). Yemeklere lezzet katan ve birden fazla hastalığın tedavisinde ilaç olarak değerlendirilen sarımsak, çiğ olarak tüketildiği gibi püre, toz, kurutulmuş ve uçucu sarımsak yağı gibi sarımsaktan direkt sağlanan ürünler olarak da tüketilmektedir (Kurnaz ve Turfan, 2017: 373).

Sarımsağın yeryüzü genelindeki kullanımı ülkeden ülkeye göre farklılık gösterebilmektedir. Sarımsak genel itibarıyla konserve, püre, baharat, sarımsak yağı, sarımsak tableti ve kurutulmuş sarımsak tozu yapılarak tüketilmektedir (İbret, 2005: 20).

Akgül (1987), bazı sarımsak ürünleriyle ilgili detaylı bilgileri şöyle ifade etmektedir:

- Kurutulmuş sarımsak tozu: Bu ürün krem renginde ya da beyaz renktedir. Sulandırıldığı zaman kalıcı olarak tipik tat ve kokuya sahip olur. Aroma gücü, varyete ve işleme göre farklılık gösterebilmektedir. Taze sarımsaktan beş kat daha fazladır. Depolamada olabildiğince durmalıdır ancak hisgroskopik olması nedeniyle iyi şekilde ambalajlanması gerekmektedir. Ayrıca kaynamış tat elde etmeye meyillidir ve birtakım aromatik bileşenlerin yitmesinden dolayı tam bir sarımsak aroması mevcut değildir. Bununla beraber uygun biçimde değerlendirilir ise hoşça giden, çeşitli ve yumuşak aroma kaynağıdır. Et ve et ürünlerinde büyük ölçekte kullanılmaktadır (Furia ve Bellanca, 1972; Headh, 1981).

- Sarımsak tuzu: Bu ürün sarımsak tozunun ve tuzun karışımından sağlanmaktadır. Söz konusu ürüne akıcılığı temin eden maddeler ilave edilmektedir (Headh, 1981).

- Kapsüllenmiş sarımsak aromaları: Akasya sakızı (Arap zamkı) ya da modifiye nişasta içerisinde sprey kurutmayla kapsüllenmiş sarımsak aromaları mevcuttur. Bu ürünün kullanım aroma gücü kapsüllenmiş soğan aromalarının kullanım aroma gücüne kıyasla aynı seviyelerdedir.

• Sarımsak uçucu yağı: Verimi %0,1-0,2 arasında değişim gösterebilmektedir. Uçucu yağ kimi zaman yapraklardan da alınabilmektedir. Dişlerden alınan uçucu yağ kırmızı ve sarı renkli, bulanık ve yoğun merkaptansı kokulu sıvıdır (Furia ve Bellanca, 1972). Uçucu yağın tipik kokusunu güçlü antibiyotik niteliğine sahip olan allisin vermektedir. Sarımsak uçucu yağı soğanda olmayan allil bileşenler içermektedir (Freeman, 1975; Whitaker, 1976).

• Sarımsak ekstraktı: Bu ürün yumuşak aromalıdır, koyu kahverengindedir ve %5 oranında uçucu yağ taşımaktadır. Aroma gücü taze sarımsaktan iki ila üç kat, tozundan da sekiz kat daha fazladır (Headh, 1981).

Piyasadaki sarımsak ürünleri genel itibarıyla; sarımsaklı yoğurt, sarımsaklı zeytin, sarımsaklı sirke, sarımsaklı hardal, sarımsak püresi, sarımsaklı soslar (çok türlü), sarımsak turşusu, sarımsak tableti, sarımsak kapsülü, sarımsak uçucu yağı, sarımsak suyu (ekstrakt), sarımsak tozu ve kurutulmuş sarımsaktır (Koyuncu, 2012: 16; Aydoğdu ve Mızrak, 2017: 1071-1072).

5.2. Tüketim Ürünlerinde Sarımsak Kullanımı

Sarımsak, geçmiş zamanlardan günümüze mutfaklarda kullanılan bir bitkidir (İbret, 2005). Sarımsak tarih süresince tüm yeryüzünde çeşitli kültürlerin mutfaklarında hem yiyecek hem de baharat olarak değerlendirilmiştir (Genç, 2017; Ryu ve Kang, 2017; Özaydın, Arın ve Önem, 2020). Sarımsağın yemeklere güzel lezzet vermesi, dünya ve Türk mutfaklarında fazla geniş bir kullanım alanı meydana getirmektedir. Sarımsak tek başına bir ana yemek (sarımsak kebabı) ya da içecek maddesi (sarımsak çayı) olabildiği gibi çorba, meze, kebab, sos, aperitif tariflerde çiğ, pişmiş ya da toz olarak değerlendirilmesi ve yemeklerin tadını artırıcı rolüyle mutfakta olabildiğince türlü bir kullanım alanı da meydana getirmiştir (Canbolat, 2017; Avcı ve Erdoğan, 2017; Çirişoğlu ve Olum, 2019, ss. 1663-1664). Sarımsağın son senelerde kullanım biçiminin ve alanının da genişlediği bilinmektedir (Çiçek, 2022).

Çoğunlukla iştah açıcı, tat verici ve koruyucu nitelikleri sebebiyle değerlendirilen sarımsak, Türkiye’de sucuk, pastırma ve çemen üretiminde, yumurtalı ve yoğurtlu yiyeceklerde, sebze ve et yemeklerinde, turşu, sos, çorba ve daha birden fazla yerel ürünün üretiminde yoğun bir kullanıma sahiptir (Çakmakçı ve Gündoğdu, 2005: 21).

Sarımsak, yoğurtlu olan bütün yemeğin ve iştah açıcının (mezenin) olmazsa olmazıdır. Sarımsak cacık, haydari, mantı, yoğurtlu semizotu, yoğurtlu havuç, yoğurtlu çorba ve bunun gibi yoğurtlu yemeklerde kullanılmaktadır. Sarımsağın, iştah açıcıların çoğunluğunda da kullanıldığı bilinmektedir. Sarımsak acuka, fava, humus, tahinli patlıcan ve acılı ezmede de kullanılmaktadır. Et yemeklerinde de tercih edilen sarımsak, tavuk sote, et sote, yahni, köfte gibi et yemeklerine tat vermektedir. Zeytinyağlı yemeklerde bilhassa da semizotu ve

deniz börülcesi gibi otlarda kullanılmaktadır. Taze sarımsak direkt olarak salataya doğranmakta ve salataya çok da yakışmaktadır. Sarımsak esasen etli ya da sebze bulgur pilavına da çok yakışmaktadır. Doğrayarak konmasa dahi pilavın içerisine iki diş bütün sarımsak atılarak pişirildikten sonra çıkarılırsa tadını verecektir (Aydoğdu ve Mızrak, 2017).

Gıda ve baharat sanayisinde değerlendirilmesine bakıldığında; sarımsağın tazesini ya da kurutulmuşu lezzet verici ve iştah açıcı niteliklere sahiptir. Bu sebeple mutfaklarda fazla değerlendirilen koku ve tat verici bir baharattır. Ezilerek ya da tane (diş) hâlinde türlü yiyeceklere lezzet ve koku vermesi için ilave edilmektedir. Örneğin; konserve, turşu ve zeytinyağlı yemeklere diş olarak; salça, sucuk, yoğurt, pastırma ve benzeri ürünlere ezilerek eklenmektedir. Ayrıca sarımsak taze olarak da tüketilmekte ya da salatalara ilave edilmektedir. Dahası, gıda sanayisinde çok farklı sosların hazırlanmasında sarımsak değerlendirilmektedir (Koyuncu, 2012; Aydoğdu ve Mızrak, 2017).

Sarımsak dendiği zaman akla gelenlerden biri, siyah sarımsaktır. Siyah sarımsak fermantasyonla sağlanmaktadır (Çiçek, 2022). Küresel marketlerde siyah sarımsağın çok fazla işlevsel ürünü bulunmaktadır. Bu ürünlerden bazıları; alkollü içecek, fonksiyonel içecek, çay, çikolata, bal, dondurma, peynir, reçel, pekmez, püre, sos, mayonez, ketçap, cips, margarin, tuz, zeytinyağı, kapsül ve kozmetik ürünleridir. Siyah sarımsak ve ürünleri Türkiye pazarı açısından yeni tanınmasına karşın marketlerde yerini almış olup Türkiye pazarı açısından yeni tanınmasına karşın işlevsel ürün yelpazesi de genişlemektedir. Ayrıca artış gösteren ilgiyle birlikte gündelik diyetlerde kullanımı da seri şekilde yaygınlaşmaya başlamıştır. Salata olarak tüketiminin yanı sıra zeytinyağlı yemeklerde, et ve balık yemeklerinde de sıklıkla tüketilmektedir (Kimura vd., 2016; akt. Çiçek, 2022: 302).

5.2.1. Çorbalarda Sarımsak Kullanımı

Sarımsak, şifa verici niteliği ile çorbalara vitamin niyetine ilave edilmektedir. Beyran çorbası, şölen çorbası, mercimek çorbası, işkembe çorbası, tarhana çorbası sarımsağın yoğun olarak görüldüğü ve sevilerek yenildiği çorbaların başlarında gelmektedir (Başaran, 2016; Aydoğdu ve Mızrak, 2017: 1071). Konuyla ilgili olarak da; Şiveydiz çorbasının, Gaziantep mutfağının önemli yemeklerinden biridir ve taze sarımsaktan yapılmaktadır. Bu noktadan hareketle de, sarımsağın çorbalara lezzet verdiği, sağlık açısından olumlu etkilerinin görüldüğü ve yiyecek ürünlerinin tanınması noktasında da doğrudan ya da dolaylı pozitif etkilere sahip olduğu düşünülmektedir.

5.2.2. Ana Yemeklerde Sarımsak Kullanımı

Tıbbi açıdan fazla öneme sahip olan sarımsak; iştah açıcı, keskin kokulu niteliği ve yakıcı tadı sebebiyle ilk sırada etli yemekler üzere pek çok

yiyeceğe eklenmekte ve bunlara çeşni vermektedir (Baytop, 1999; Kütevin ve Türkeş 1987; Ayaz ve Alpsoy, 2007). Sarımsak, beyaz ve kırmızı etleri marine etmek için de kullanılmaktadır. Sarımsak, kekik gibi hoş kokulu baharatlar ve zeytinyağıyla karıştırıldığı zaman tadı daha da güçlenmektedir. Et, bu çeşit soslar ile marine edilip sarımsağın tadını almaktadır. Sarımsak barbunya musakka, patates, deniz börülcesi, patlıcanlı enginar, fırın kabak, köfte, yahni, salçalı sardalya gibi yemeklere eklenmektedir. Kuru sarımsağın ızgarası ve mangalda pişirildiği de görülmektedir (Aydoğdu ve Mızrak, 2017). Ayrıca sarımsak aşısı diye bir yemek veya yarı yarıya ilave edildiği bakla tavası vardır (Şimşek, 2020: 19).

5.2.3. Salata ve İştah Açıcılarda Sarımsak Kullanımı

Sarımsak kuru olarak değerlendirildiği gibi adeta taze soğan gibi yeşil, taze hali ile de değerlendirilmektedir. Bu hali ile bitkinin yeşil sapları mevsim salatalarının içine ince ince kıyılmaktadır. Taze sarımsak seçime göre mercimek köftesi, kısır gibi salatalara da katılmaktadır. Sarımsak kuru hali ile çılıbır, haydari, humus ve taratorların içine rendelenmekte, cacığa lezzet vermektedir. Sarımsak, turşuların da vazgeçilmeyen bir malzemesidir. Her turşunun içine ilave edilen sarımsağın kendisine özgü bir turşusu da bulunmaktadır. Patatesli kanepe, enginarlı ekme ve sarımsaklı ekme de sarımsağın kullanıldığı atıştırmalıklar içerisinde (Aydoğdu ve Mızrak, 2017: 1071).

5.2.4. Soslarda Sarımsak Kullanımı

Domatese oldukça yakışan sarımsak neredeyse her domatesli sosun içinde kullanılmaktadır. Sarımsak, kızartmaların ve makarnaların domatesli soslarında tat verici olarak tercih edilmektedir. Papara, mantı veya borani gibi yemeklerin üzerinden eksik olmayan yoğurtlu sosun içinde de bulunan sarımsak, sirkeli ve yağlı salata soslarına da ilave edilmektedir (Aydoğdu ve Mızrak, 2017: 1071).

6. Sağlık Açısından Sarımsak

Sarımsak, geleneksel ve modern tıp alanlarında yoğun bir şekilde değerlendirilmektedir (Aydoğdu ve Mızrak, 2017). Sarımsak, mitolojide kişileri iyileştiren, ölüme meydan okuyan ve her derde çare olan bir üründür (Erhat, 1972: 78). Tıbbi kullanımı hâlihazırda yaklaşık 5.000 sene evveline kadar giden bu ürün tarih süresince toplumsal, iktisat ve sağlık alanlarında kendinden söz ettirmiştir (Akçiçek, 2006, s. 55). Tarihte sarımsağa ait ilk izlere MÖ 2.600 senelerinde Sümerlerde rastlanmaktadır. Çıkış alanının Orta Asya olduğu düşünülen sarımsak Çin ve Hint yazılarında da göze çarpmaktadır (Canbolat, 2017). Hititler, sarımsağı dış ülkelere satmakta ve iştahsızlıklarını ortadan kal-

dırmak amacıyla sarımsak tüketmekteydiler (Ünal, 1980: 488). Sarımsak, Mısır piramitlerinin yapımında kullanılmış ve eski Mısır firavunlarından Tutankhamun'un mezar alanında bulunmuştur (MÖ 1323) (Canbolat, 2017). Herodot MÖ 450 senelerinde Mısır'ı dolaşırken Keops Piramidi'nin inşasında çalışan işçilere salgın hastalıklardan korunmaları ve direnç elde etmeleri amacıyla sarımsak dağıtıldığından söz etmiştir (Herodot Tarihi, 1973: 148; İbret ve Küllü, 2012). Sarımsağın kaba kuvveti artırdığına inanılan Antik Yunan'da olimpiyat oyunları esnasında sporculara uyarıcı olarak verildiği bilinmektedir (Herodotos, 2014; akt. Kapka, 2019; Helvacıoğlu, 2021: 44). Sarımsak, tarihsel devirlerde olduğu gibi Osmanlı döneminde de tedavi amacıyla değerlendirilmiştir. Padişah Dördüncü Mehmet'in hekimbaşı olan Nasrullahoğlu Salih tarafından birden fazla hastalığa iyi geldiği belirtilen sarımsak, Evliya Çelebi'nin Seyahatname adlı eserinde bile kendine yer bulmuştur (Unutmaz, 1997: 36; İbret ve Küllü, 2012).

Sarımsakta yer alan iki yüzün üzerindeki kimyasal madde sayesinde birden fazla hastalığa iyi geldiği bilinmektedir (Baytop, 1999; Özocak, 2020: 54). Sarımsak hâlihazırda taze ya da kurutulmuş bir hâlde insanlar tarafından diüretik, antiseptik, solucan ve kıl kurdu düşürücü, iştah açıcı olarak tüketilmekte ve kalp hastalıkları, kulak ağrıları, diyabet, hipertansiyon, romatizma, yüksek kolesterol, sinüzit, basur, mide ağrılarının tedavilerinde değerlendirilmektedir. Yapılan araştırmalarda sarımsağın immün sistem işlevlerini iyileştirici, anti-kanser, antimikrobiyal aktivite, antioksidan nitelik ve kardiyovasküler sistem üzerinde muhafaza edici etki ilk sırada olmak üzere sağlık ile ilgili birden fazla olumlu etkileri tespit edilmiştir. Sarımsak yüksek oranda sülfür ihtiva eden bileşikler (allisin ve alliin), flavonoidler, izoflavonoidler, prostaglandinler, terpenler, saponinler, polisakkaritler içermektedir. Ayrıca sarımsak, tanenler, antosiyaninler, polifenoller, aminoasitler, askorbik asit gibi türlü vitamin ve mineraller açısından da zengindir. Sarımsağın antibakteriyel ve antioksidan nitelikleri sebebiyle en fazla değerlendirilen, üstünde en fazla araştırma gerçekleştirilen bitkisel ürünlerden birisi olduğu ve sarımsak ile ilgili önemli bilimsel araştırmaların son senelerde oldukça artış gösterdiği ifade edilmektedir (Canbolat, 2017: 935).

Araştırmalar sarımsağın kanser, diyabet, kalp damar hastalıkları, hipertansiyon ve mikrobiyal hastalıkların tedavisinde olumlu katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır. Sarımsağın bu etkisinin bilhassa içeriğinde var olan özel kükürt bileşikler (allisin, alliin, S-allil sistein, trisülfür ve disülfür bileşikleri, ajoen), polifenoller, saponinler ve selenyumun sayesinde olduğu tespit edilmiştir (Canbolat, 2017: 946).

Yapılan deneysel ve klinik çalışmalar sarımsağın antiviral, antikanser, antioksidan, hepatoprotektif, kardiyoprotektif etkileri ilk sırada olmak üzere birden fazla sağlığa faydalı etkisini ortaya koymuştur (Çiçek, 2022).

Gerçekleştirilen farmakolojik ve biyolojik çalışmalar sarımsağın bağışıklık sistemini düzenleyici, lipid ve kolesterol düşürücü, antioksidan, prebiyotik, antihipertrombotik, antienflamatuar, antifungal, antibakteriyel, antimutajenik, antikarsinojenik ve antihipertansif etkilerinin olduğunu göstermektedir (Dziri, Casabianca, Hanchi ve Hosni, 2019; Karakaya, Öztürk ve Yılmaztekin, 2020).

Sarımsak, kişi sağlığı yönünden olabildiğince kayda değer bir sebzedir. Mide salgısını artırmasının, kalp kaslarını uyarmasının, kan dolaşımını düzenlemesinin, kanı temizlemesinin, antimikrobiyal etkisinin olmasının yanı sıra kolesterolü azaltıcı, oksidasyonu ve toksik etkiyi önleyici, yüksek tansiyonu, sinir sistemini ve kan dolaşımını düzenleyici, kanser önleyici etkisi (Lawson, Wang ve Hughees, 1991) sarımsağın önemli bir ürün olduğunu ortaya koymaktadır (Akça, Taban, Turan, Taban ve Ouedraogo, 2017).

Sarımsağın antibiyotik, ağrı kesici, afrodisyak, sakinleştirici, kadın hastalıkları, deri hastalıkları tedavisi, kalp-damar rahatsızlıkları ile sindirim ve solunum sistemleri rahatsızlıkları ve kanser üzerinde önemli olumlu etkileri bulunmaktadır (Akan, 2014). Kolon, akciğer ve deri kanserini engellemekte, erkeklerde prostat, kadınlarda da meme kanserinin önlenmesine katkı sağlamaktadır (Rahman, 2003; Aydın, 2010). Ayrıca kronik depresyon, uykusuzluk ve yorgunluğa da iyi gelmektedir (Garmezy ve Rutter, 1983; Solhan, 2020).

Sarımsağın kalp damar hastalıklarında, kan basıncını ayarlayıcı, kan şekeri ve kolesterolü azaltıcı bakteriyel, mantar, viral ve paraziter enfeksiyonlara karşı etkileri, bağışıklık sistemini kuvvetlendirici, antioksidan ve antitümöral nitelikleri vardır (Ayaz ve Alpsoy, 2007; Aslan, 2019).

Sarımsağın bileşiminde türlü proteinler, A, B, C grubu vitaminler, fitosterinler, uçucu yağ ve ona tadını ve keskin kokusunu veren allil sülfür yer almaktadır. Bu bileşim, sarımsağın kişi sağlığı yönünden yararlı bir bitki olmasını sağlamıştır. Sarımsağın antiseptik ve antibiyotik olarak solunum yolu hastalıkları tedavisinde, damar sertliğinde, tansiyon düzenlenmesinde, bağırsak ve mide hastalıklarında, dizanteri ve tifo, romatizma, astım, varis gibi hastalıkların tedavilerinde, eklem ağrılarında, siyatikte, karaciğer yetmezliğinde, kanı temizlemede, soğuk algınlığını ortadan kaldırmada, yüksek ateşi düşürmede etkileri vardır (Koç, 2002; İbret ve Küllü, 2012).

Sarımsak çeşitleri, kalp hastalıkları, kanser, katarakt, obezite, hipertansiyon, diyabet gibi ciddi hastalıkların önlenmesi ve tedavi edilmesinde değerlendirilmektedir (Yünlü ve Kır, 2016; İl, 2019).

Kan basıncını azaltmak amaçlı değerlendirilen sarımsak hâlihazırda antihi

pertansif, antilipidemik, antiplatelet, antibakteriyel, antikanser etkileri sebebiyle yeryüzünde en yaygın değerlendirilen on iki bitki arasında bulunmaktadır. Lakin sarımsağın bu niteliklerini kanıtlayan, güvenlik ve etkinliğini gözler önüne seren bilimsel dataların yeterli olmadığı ifade edilmektedir. Bu sebepten dolayı sarımsağın Dünya Sağlık Örgütü tarafından sıradan bir antihipertansif tedavi alternatifi olarak tavsiye edilemeyeceği ifade edilmiştir. Buna ek olarak sarımsağın hipoglisemi, midede yanma, kusma, ishal, bulantı, alerjik tepkiler, bedende ve nefeste hoş olmayan bir koku meydana getirmesi gibi birden fazla yan etkisi mevcuttur. Sarımsak, antikoagülan (heparin, varfarin, aspirin gibi), antiplatelet ve nonsteroidal anti-inflamatuvar ilaçlar ile etkileşime girip kanama riskini yükseltebilmektedir. Bundan dolayı böbrek hastalarının sarımsak kullanmaları uygun değildir (Kara, 2006; Ovayolu, Ovayolu, Güngörmüş ve Karadağ, 2015: 41).

Sarımsak tüketimine bağlı olarak görülen yan etkilerden en önemli olanları beden ve nefes kokusu, rinitler, ürtiker, alerjik dermatitler, konjonktiviteler, astım, anafilaksi ve anjiödemdir. Ayrıca çiğ sarımsak aç karnına çok miktarda tüketildiği zaman gaz oluşumuna, intestinal floranın değişimine, gastrointestinal rahatsızlıklara sebebiyet verebilmektedir (Tattelman, 2005: 105; Singh ve Singh, 2008: 17; Özdoğan, Akan ve Göküstün, 2018: 18).

Sonuç ve Öneriler

Sarımsak, gerek gastronomi açısından gerekse de sağlık açısından önem arz eden bir yiyecektir. Gastronomi ve sağlık alanlarında bu yiyeceğin sağladığı olumlu ve tamamlayıcı etkilerden yararlanılmaya çalışılmaktadır. Sarımsağın yemekleri lezzetlendirmek amaçlı kullanılan bir çeşni olma özelliği vardır. Çeşit çeşit yemeklere sarımsak ve diğer sarımsak ürünleri ilave edilerek yemeklerin tatları artırılmaya çalışılmaktadır. Gastronomi açısından olabildiğince önem taşıyan bir ürün olan sarımsak, pek çok yemeğin içeriğine dâhil edilmektedir. Bu durum, sarımsağın tüketim açısından kayda değer olduğunu ve hem ulusal hem de uluslararası alanlarda gastronomik açıdan büyük bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Özellikle bedene ve ruha hitap eden bir yiyecek olarak düşünülen sarımsak, gastronomik ürünlerin hazırlanma aşamasında başvurulan yiyecek bileşenlerinden biri olabilmektedir. Sarımsak, diğer yiyeceklerle özdeşleştirilerek tüketilebileceği gibi sade olarak da tüketilebilmektedir. Ayrıca sarımsağın toz haline getirilmesi ve sos yapımında değerlendirilmesiyle de yiyeceklerin lezzetlendirilmesine önemli katkılarda bulunmaktadır. Sarımsak, günlük hayatta fazla sayıda çorba, ana yemek, salata, iştah açıcı ve soslarda kullanılmakta ve bu ürünlerin lezzetinin artırılmasına yardımcı olmaktadır. Hastalıklardan korunmak ve daha hızlı iyileşebilmek amacıyla be-

lirli zaman aralıklarında sarımsak tüketilmesinde fayda vardır. Ancak sarımsağın tüketilmesi sonucu ortaya çıkan rahatsız edici kokuya ve aşırı miktarda yenmemesine dikkat edilmesi gerekmektedir. Aksi bir durumda ise kişinin diğer kişiye ya da kişilere karşı mahcup olacağı ve kendini beden ve ruhen huzursuz hissedeceği düşünülmektedir. Sarımsağın insan sağlığına birtakım etkileri vardır. Sarımsağın, insan sağlığına olumlu etkilerinin gözlemlenmesinin yanı sıra bazı durumlarda da olumsuz etkilerinin gözlemlendiği de bilinmektedir. İnsanların üzerinde belirli alerji, rahatsızlık ve hastalıkların mevcudiyeti, sarımsağın zararlı etkileri ya da yan etkilerinin ortaya çıkmasını tetikleyebilmektedir. Dolayısıyla da sarımsak herkes tarafından tüketilmek istenen bir besin kaynağı değildir. Çünkü birtakım insanlar bu yiyeceği tüketmeyi sevmediklerinden ya da söz konusu yiyeceğin oluşturacağı rahatsız edici koku, alerji gibi olumsuz etkilere maruz kalmak istemediklerinden dolayı bu yiyeceği tüketmeyi tercih etmemektedirler. Bu durum, kişiden kişiye değişim gösterebilmekle birlikte sarımsak tüketiminin önünde duran önemli bir engel ve pazarlamayı sınırlandırıcı bir etken olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla da sarımsak üretimi, pazarlanması ve tüketimi aşamalarında dikkatli düşünülmesi ve bu doğrultuda bir davranış sergilenmesi önem arz etmektedir.

Sonuç olarak; sarımsak, üretim ve tüketim alanlarının genişlediği, geçmiş zamanlardan günümüze çeşitli şekillerde kullanılan, gastronomi ve sağlık açısından önemli olan bir bitkidir. Bu bitki insanların hayatlarında kayda değer bir yer edinmiştir.

Çalışma sonucunda şunlar önerilmektedir;

- İnsanların yiyecek ve içecek tüketimlerinde dikkatli olmalarında önemli fayda görülmektedir. Zira yiyecek ve içecek tüketime bağlı çeşitli sağlık problemleriyle (alerjik tepki vb. gibi) karşılaşılabilir.

- Sarımsak tüketimi sonucunda ortaya çıkan olumsuz sosyolojik etkilerin neler olduğu araştırılabilir. Bu durumun, sarımsağın özellikle koku etkisinin sosyolojik boyutlarının saptanması açısından önem arz ettiği düşünülmektedir.

- Sarımsak kullanımına ilişkin toplumsal algıların ve ön yargıların neler olduğu araştırılabilir.

- Sarımsak, beş duyu aracılığıyla incelenebilir. Bu inceleme işlemi kapsamında fizik, biyoloji ve kimya bilimlerinden de yararlanılabilir. Bu inceleme işleminin, gıda ve sağlık bilimlerinin literatürüne büyük oranda katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

- Dünya üzerinde sarımsak üretiminin yoğunluk gösterdiği alanlar tespit edilebilir. Bu tespit doğrultusunda karşılıklı olarak analizler yapılabilir, benzerlik ve farklılıklar ortaya konabilir, ekonomi, sağlık ve gıda bilimleri açısından karşılıklı değerlendirmelerde bulunulabilir, sosyolojik açıdan çıkarımlar öne sürülebilir.

• Genel olarak sarımsaklı ve sarımsak konulmadan yapılabilen aynı yemeklerin neler olduğu, neden iki ayrı statüde yapılmak istendiği, tüketicilerin tercih sebeplerinin neler olduğu ve nasıl şekillendiği tespit edilebilir.

KAYNAKÇA

- Abels, D. J. ve Kipnis, V. (1998). Bioclimatology and balneology in dermatology: a dead sea perspective. *Clinics in Dermatology*, 16(6), 695-698.
- Akan, S. (2014). Sarımsak (*Allium sativum L.*) tüketiminin insan sağlığına yararları. *Akademik Gıda*, 12(2), 95-100.
- Akan, S., Horzum, Ö. ve Güneş, N. T. (2019). Taze Sarımsak (*Allium sativum L.*) Başlarının Modifiye Atmosferli Paketlerde Depolanma Performansı. *Proceedings Book of 5th International Eurasian Congress on Natural Nutrition, Healthy Life & Sport*, 02-06 October 2019, Ankara-Turkey.
- Akan, S. ve Ünüvar, İ. (2017). Sarımsak üretim ve ticaretinin ekonomik önemi. *III. IBANESS Kongreler Serisi*, 04-05 Mart 2017, Edirne, 1817-1824.
- Akça, H., Taban, N., Turan, M. A., Taban, S. ve Ouedraogo, A. R. (2017). Türkiye’de sarımsak tarımı yapılan toprakların verimlilik durumu. *Toprak Bilimi ve Bitki Besleme Dergisi*, 5(2), 93-100.
- Akçipek, E. (2006). *Sarımsak kitabı*. İzmir: İzmir Güven Kitabevi.
- Akgül, A. (1987). Soğansı gıda aromaları ve ürünleri. *Gıda*, 12(1), 61-67.
- Anononimus. (2017). In garlic varieties. <http://unlimited-recipes.com/types-of-garlic>
- Aslan, M. (2019). *Bazı bitki ekstraktlarının gıda kaynaklı patojen mikroorganizmalar üzerine antimikrobiyal etkilerinin araştırılması* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Sakarya.
- Aşkan, E. ve Dağdemir, V. (2015). Türkiye sarımsak piyasasının ekonomik analizi. *Alınleri*, 28(B), 19-26.
- Avcı, G. ve Erdoğan, S. M. (2017). Tiroit fonksiyon bozukluğunda fonksiyonel besinlerin etkinliği. *Kocatepe Veterinary Journal*, 10(4), 331-336.
- Ayaz, E. ve Alpsoy, H. C. (2007). Sarımsak (*Allium sativum*) ve geleneksel tedavide kullanımı. *Türkiye Parazitoloji Dergisi*, 31(2), 145-149.
- Aydın, M. (2016). Ağız kokusunu anlamak ve sınıflamak. *Türkiye Klinikleri J Oral Maxillofac Surg-Special Topics*, 2(1), 5-16.
- Aydoğdu, A. ve Mızrak, M. (2017). Gastronomi turizmi ve bir çekim gücü olarak Taşköprü’nün simgesi sarımsağın kullanıldığı yemekler üzerine bir araştırma. *Uluslararası Taşköprü Pompeipolis Bilim Kültür Sanat Araştırmaları Sempozyumu*, 10-12 Nisan 2017, Kastamonu, 1066-1074.
- Başaran, M. (2016). Sarımsak yemeklerde nasıl kullanılır? <http://nasilkolay.com/sarimsak-yemeklerde-nasil-kullanilir>
- Baysal, A. (2005). Diyet uygulamaları ve etik yaklaşım. *Başkent Üniversitesi Stratejik Araştırmalar Merkezi Paneli*, Ankara. <http://sam.baskent.edu.tr/toplantilar.php>
- Baysal, A. (2018). *Genel beslenme*. Ankara: Hatiboğlu Yayınları.
- Baytop, T. (1999). *Türkiye’de bitkilerle tedavi*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevi. ISBN: 9754200211.
- Canbolat, E. (2017). Sarımsağın besinsel yönden ve sağlık açısından değerlendirilmesi. *Uluslararası Taşköprü Pompeipolis Bilim Kültür Sanat Araştırmaları Sempozyumu*, 10 -12 Nisan 2017, Kastamonu, 935-949.
- Çakmakçı, S. ve Gündoğdu, E. (2005). Sarımsak: bileşimi, gıda sanayiinde kullanımı ve sağlık üzerine etkileri. *Gıda ve Yem Bilimi-Teknolojisi Dergisi*, (8), 20-29.

- Çam, O. ve Çılğınoğlu, H. (2021a). Yöresel mutfakların gastronomi turizmindeki önemi: Kastamonu mutfağı örneği. *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 176-192.
- Çam, O. ve Çılğınoğlu, H. (2021b). Sağlık turizmi kapsamında medikal turizmde öne çıkan sağlık uygulamaları. *Oğuzhan Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 197-216.
- Çam, O. ve Çılğınoğlu, H. (2021c). Basın-yayın organlarının yeni koronavirüs (COVID-19) hastalığıyla ilgili gelişmeleri topluma yansıtma ve bu salgın hastalığın etkilerinin turizm açısından irdelenmesi: İstanbul ili örneği. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 130-150.
- Çılğınoğlu, H. ve Çam, O. (2021). Gastronomi turizmi ve kültür ilişkisi. S. Kılıç (Ed.). *Halkbilimi bağlamında Türkiye’de yeme-içme kültürü* (ss. 135-166). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Çiçek, İ. S. (2022). Siyah sarımsağın kardiyovasküler hastalıklar üzerine etkisi. *Fenerbahçe Üniversitesi Sağlık Bilimleri Dergisi*, 2(1), 299-311.
- Çimen, H. (2016). Gastronomi turizmi açısından Ardahan mutfağının önemi. *Karadeniz*, (32), 307-315.
- Çirişoğlu, E. ve Olum, E. (2019). Türk mutfağındaki fonksiyonel gıdaların gastronomi turizmi açısından önemi. *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 1659-1680.
- Dikel, S. (2015). Su Ürünleri Yetiştiriciliğinde Büyüme Artırıcı Olarak Sarımsak (*Allium sativum*) Kullanımı. *Türk Tarım – Gıda Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 3(7), 529-536.
- Dziri, S., Casabianca, H., Hanchi, B. ve Hosni, K. (2019). Composition of garlic essential oil (*Allium sativum L.*) as influenced by drying method. *Journal of Essential Oil Research*, 26(2), 91-96.
- Erdoğan, S. (2009). *Beslenme ve besin teknolojisi*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Eren, S. (2007). Türk mutfağı ve HACCP sistemi; mutfak profesyonellerinin HACCP bilgilerinin ölçülmesi. *I. Ulusal Gastronomi Sempozyumu*, Antalya, 73-83.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Freeman, G. C. (1975). Distribution of flavor components of onion (*Allium cepa*), leek (*Allium porrum*) and garlic (*Allium sativum*). *J. Sci. Food Agric.*, 26, 471.
- Fritsch, R. M. ve Friesen, N. (2002). Evolution, domestication and taxonomy. H. D. Rabinowitch, L. Currah (Eds.). *Allium crop sciences: recent advances* (ss. 5-30). Wallingford, UK: CAB International.
- Furia, T. E. ve Bellanca, N. (Eds.). (1972). *Fenaroli’s handbook of flavors ingredients*. C. R. C. Rubber Co., Cleveland, Ohio, USA.
- Garmez, N. ve Rutter, M. (Eds.). (1983). *Stress, coping, and development in children*. Johns Hopkins University Press.
- Genç, S. (2017). Sarımsağın tarihçesi, türleri ve sarımsak ürünleri. *TKDK, Kırsal Kalkınma Sayı 7*.
- Hatipoğlu, A. (2010). *İnançların gastronomi üzerine etkileri: Bodrum’daki beş yıldızlı otellerin mutfak yöneticilerinin görüşlerinin belirlenmesine yönelik bir araştırma* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Headh, H. B. (1981). *Sours book of flavors*. AVI Publ, Comp. Inc, Westport, Connecticut, USA.
- Helvacıoğlu, Ö. (2021). *Antik dönem tedavi merkezlerindeki (Asklepion) diyet uygulamalarının gastronomi açısından incelenmesi ve günümüz beslenme ve tedavi süreçlerine yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Heredot tarihi*. (1973). M. Ökmen (Çeviren). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Herodotos. (2014). *Tarih*. Ç. Dürüşken (Çeviren). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- İbret, B. Ü. (2005). Türkiye'deki sarımsak tarımı ve Taşköprü sarımsağı üzerine coğrafi açıdan bir inceleme. *Marmara Coğrafya Dergisi*, (12), 17-50.
- İbret, Ü. ve Küllü, N. (2012). Kastamonu'nun coğrafi işaretli marka ürünü: Taşköprü sarımsağı. *Kastamonu'nun Doğal Zenginlikleri Sempozyumu*, 16-17 Ekim 2012, Kastamonu.
- İl, A. (2019). *Sarımsakta düşük sıcaklıkta farklı ifade olan protein profillerinin belirlenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- İnan, H. ve Canoğlu, M. (2016). Türkiye'de medikal turizm kapsamında sağlık kuruluşlarının örgütsel pazarlama etkinliği ile promosyon stratejilerinin incelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(2), 113-126.
- Kapka, E. (2019). Antik Roma'da soğan, sarımsak ve pırasa kullanımına dair. 6. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi (UBAK) Bildiri Tam Metin Kitabı*, Şanlıurfa.
- Kara, B. (2006). Kronik böbrek yetmezliğine bitkisel ürünlerin etkisi. *Gülhane Tıp Dergisi*, 48, 189-193.
- Karakaya, H., Öztürk, F. S. ve Yılmaztekin, M. (2020). Taze ve olgunlaştırılmış Taşköprü sarımsağından (*Allium sativum L.*) farklı çözücüler kullanılarak elde edilen ekstraktların antimikrobiyal aktivitelerinin karşılaştırılması. *Gümüşhane Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 10(3), 762-770.
- Kızılçelik, S. (1996). *Türkiye'nin sağlık sistemi: bir medikal sosyoloji denemesi*. İzmir: Saray Kitabevi.
- Koç, H. (2002). *Bitkilerle sağlıklı yaşama*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları No: 2883. Kültür Eserleri Dizisi No: 373.
- Koyuncu, M. (2012). Sarımsak ve Taşköprü sarımsağı. *Taşköprü Sarımsak Paneli Bildiri Notları*, Kuzey Anadolu Kalkınma Ajansı, 11-19.
- Kurnaz, A. ve Turfan, N. (2017). Farklı saklama koşullarının Taşköprü sarımsağının radyometrik element içeriği üzerine etkileri. *Türk Tarım - Gıda Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 5(4), 373-379.
- Kütevin, Z. ve Türkes, T. (1987). *Sebzecilik ve genel sebze tarımı prensipleri ve pratik sebzecilik yöntemleri*. İstanbul: İnkilap Kitabevi.
- Lawson, L. D., Wang, Z. J. ve Hughees, B. G. (1991). γ -Glutamyl-S-alkylcysteiner in garlic and other *Allium* spp. precursors of agedependent trans-1-Propenyl Thiosulfonates. *J. Nat.Prod.*, 54, 436-444.
- Ovayolu, N., Ovayolu, Ö., Güngörmüş, Z. ve Karadağ, G. (2015). Böbrek yetmezliğinde tamamlayıcı tedaviler. *Nefroloji Hemşireliği Dergisi*, 40-46.
- Özaydın, A. G., Arın, E. ve Önem, E. (2020). Türk mutfağında yeni bir fonksiyonel gıda olarak siyah sarımsak (*Allium sativum L.*): fenolik madde içeriği ve bakteriyel iletişim (quorum sensing) üzerine etkisi. *Akademik Gıda*, 18(1) 27-35.
- Özdoğan, Y., Akan, L. S. ve Göküstün, K. K. (2018). Sarımsak ve sağlık. M. A. Kuş (Ed.). *Sağlık bilimlerinde akademik araştırmalar* (ss. 9-26). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Özocak, M. (2020). Tıbbi açıdan kullanılan sarımsağın (*Allium sativum*) depolama süresince kalite kayıplarının önenebilirliğinin sağlanması. *Selçuk Zirvesi 2. Uluslararası Uygulamalı Bilimler Kongresi*, 7 Haziran 2020, Konya, 750-760.
- Rahman, K. (2003). Garlic and aging: new insights into an old remedy. *Ageing Res Rev*, 2, 39-56.
- Ryu, J. H. ve Kang, D. (2017). Physicochemical properties, biological activity, health benefits, and general limitations of aged black garlic: a review. *Molecules*, 22, 919-931.
- Santich, B. (2004). The study of gastronomy and its relevance to hospitality education and training. *Hospitality Management*, 23, 15-24.

- Sezer, İ. (2017). Kültürel mirasın turizm açısından değerlendirilmesi: Taşköprü ilçesi örneği. *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 175-198.
- Singh, K. V., Singh, K. D. (2008). Pharmacological effects of garlic (*Allium sativum* L.). *Annual Review of Biomedical Sciences*, 10, 6-26.
- Solhan, H. (2020). Strese ne iyi gelir? <https://www.acil.net/beslenme/stres>
- Şimşek, A. (2020). Gastro turistlerin tipolojisinin belirlenmesi: Gaziantep ölçeğinde bir uygulama. H. Çetiner (Ed.). *Gastronomi araştırmaları* (ss. 5-40). Ankara: İksad Yayınevi.
- Taşkaya, B. (2003). Sarımsak. Ankara: *Tarımsal Ekonomi Araştırma Enstitüsü Yayını*. S. 4.
- Tattelman, E. (2005). Health effects of garlic. *American Family Physician*, 72(1), 103-106.
- Unutmaz, İ. (1997). Sarmısak. *Focus Dergisi*, 3(10), 38-43.
- Ünal, A. (1980). Hitit tıbbının ana hatları. *Belleten*, (175).
- Ünlü, D. ve Dönmez, D. (2008). Mutfakta yenilik: moleküler gastronomi. *II. Ulusal Gastronomi Sempozyumu*, Antalya.
- Whitaker, J. R. (1976). Development of flavor, odor, and pungency in onion and garlic. *Advances in food research*, 22, 73-133. Academic Press.
- Yılmaz, İ. (2010). Antioksidan içeren bazı gıdalar ve oksidatif stres. *İnönü Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi*, 17(2), 143-153.
- Yirik, Ş. (2014). *Sağlık turizmi üzerine Antalya destinasyonunda bir araştırma* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Yüncü, H. (2010). Sürdürülebilir turizm açısından gastronomi turizmi ve Perşembe Yaylası. 10. Aybastı-Kabataş Kurultayı. *Yerel değerler ve yayla turizmi* (ss. 28-34). S. Şengel (Ed.). Ankara: Detay Anatolia Akademik Yayıncılık.
- Yünlü, S. / Kır, E. (2016). Soğan (*Allium cepa*) ve sarımsaktaki (*Allium sativum*) bazı fenolik bileşiklerin tayin edilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 20(3), 566-574.

UNKNOWN CHARACTERS AND LOST UNITY: POSTDRAMATIC REFLECTIONS IN MARTIN CRIMP'S *WHOLE BLUE SKY*

Öğr. Gör. Çağlayan DOĞAN

Abstract: This study aims to reveal the postdramatic theatricalities in Martin Crimp's *Whole Blue Sky* (2005). Martin Crimp has been one of the most prolific, controversial and satirical playwrights since his plays were first staged in British theatres in the late 1980s. While his early plays evoke the absurdist tradition, his later plays emphasize innovative theatrical elements labelled in-*yer-face*, postdramatic and New Writing. Considering Crimp's wide-ranging body of work, his distinctive theatrical style is clearly recognizable. Although postdramatic theater is usually associated with theater movements that emerged after the 1990s, it dates back to the theater of Bertold Brecht. For this reason, postdramatic debates are briefly discussed in the Introduction. *Whole Blue Sky* (2005), which is the field of application of this study, is a short play in the collection of *Fewer Emergencies* (2005) and *Face to the Wall* (2005). Moreover, the text in question is completely anonymous and consists of three characters numbered 1, 2 and 3. It is known that character 1 is the only female character in the text. In addition, it is seen that the plot and other traditional principles of theatre evaporate in the play. This study presents an evaluation of Crimp's *Whole Blue Sky* (2005) in terms of postdramatic theatrical features.

Key Words: Martin Crimp, Postdramatic Theatre, Contemporary British Theatre, *Whole Blue Sky*

BİLİNMEYEN KARAKTERLER VE YİTİK BÜTÜNLÜK: MARTIN CRIMP'İN *WHOLE BLUE SKY* OYUNUNDAKİ POSTDRAMATİK YANSIMALAR

Öz: Bu çalışmada Martin Crimp'in *Whole Blue Sky* (2005) adlı oyunundaki postdramatik teatralliklerin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Martin Crimp 1980'lerin sonunda oyunlarının İngiliz tiyatrolarında ilk kez sahnelenmesinden bu yana en üretken, tartışmalı ve hicivci oyun yazarlarından biri olmuştur. Yazarın ilk oyunları absürdist geleneği çağrışırsa da, sonraki oyunları in-*yer-face*, postdramatik ve New Writing gibi etiketlerle anılan yenilikçi teatral unsurları ön plana çıkarmaktadır. Crimp'in geniş kapsamlı eserleri göz önüne alındığında, kendine özgü teatral tarzı açıkça fark edilir. Postdramatik tiyatro genellikle 1990'lardan sonra ortaya çıkan tiyatro akımlarıyla ilişkilendirilmesine rağmen Bertold Brecht'in tiyatrosuna kadar uzanmaktadır. Bu nedenle postdramatik tartışmalar Giriş bölümünde öz bir biçimde ele alınmaktadır. Bu çalışmanın uygulama alanı olan *Whole Blue Sky* (2005), *Fewer Emergencies* (2005) ve *Face to the Wall* (2005) oyunlarının derlemesinde yer alan bir kısa oyundur.

ORCID ID : 0000-0001-9596-2998

DOI : 10.31126/akrajournal.1403646

Geliş Tarihi : 12 Aralık 2023 / Kabul Tarihi: 03 Ocak 2024

*Gümüşhane Üniversitesi Yabancı Diller Bölümü.

Ayrıca söz konusu metin tamamen isimsiz ve 1, 2 ve 3 numaraları ile gösterilen üç karakterden oluşmaktadır. Metinde 1 numaralı karakterin tek kadın karakter olduğu bilinmektedir. Buna ek olarak, oyunda olay örgüsünün ve tiyatronun diğer geleneksel ilkelerinin buharlaştığı görülmektedir. Bu çalışma Crimp'in *Whole Blue Sky* (2005) isimli oyununun postdramatik teatral özellikler açısından değerlendirmesini sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Martin Crimp, Postdramatik Tiyatro, Britanya Çağdaş Tiyatrosu, *Whole Blue Sky*

Introduction

In order to understand the dynamics of postdramatic theatre, it would be appropriate to review traditional dramatic theatre. The ancient Greek word *dran*, meaning to do, is the origin of the English word drama. This term used to refer to poetry written in verse and recited and performed by actors in a quasistage space called the *theatron* (place of vision) (Berton, 2010: 12). Drama is a kind of hybrid form, constituted by both literary and performative principles. In this respect, when the literary side, i.e. the text, is adapted for acting, it is transformed into a theatrical space that has some theatrical characteristics, such as a theatre, a play, characters and an audience. The relationship between the art of drama, which is primarily related to literature, and the art of theatre, which has the characteristics of staging and performance, becomes quite complicated when these terms are arbitrarily used as equivalents for each other. Drama should be used for the literary work that is read, theatre for the stage work that is seen. Theatre construes drama as a term generally applied to the whole text for the theatre, and dramatist as anyone who creates work for the theatre (drama) (Hoad, 2000). Aristotle in his *Poetics* asserts some significant theatrical notions in order to create a tragic action from a mimetic action such as plot, character, intellectual argument (reasoning), language, song and spectacle. In addition, Aristotle points out that tragedy is a theatrical concept described as an imitation of praiseworthy, completed and weighty actions; offering pleasing language; performed by actors; not by means of narration; implementing the purification of such feelings by virtue of pity and fear (Aristotle, 1996: 10).

Another important principle in dramatic theatre is catharsis; if we consider Aristotle's definition of tragedy, it is explicitly seen that catharsis is one of the most essential parts of tragedy. In addition to the imitation of action, tragedy also has some characteristics such as poetic language related to the dramatic instead of narrative representation, affecting circumstances that arouse fear and pity by means of achieving the catharsis of such sensitivities (Aristotle, 1996: 6). This term, which is a key concept for dramatic theatre, is defined as accurately as can be construed with Aristotle's catharsis - which in Greek means purgation or purification (Abrams, 1999: 322). Moreover, in dramatic theatre,

the peripeteia of the action - the point at which the fate of the protagonist is overturned - follows a shrewd realisation (anagnorisis) in the plot. Undoubtedly, this realisation naturally implements the ancient word to know oneself (Rorty, 1992: 12). Thus, the tragic hero will most dramatically evoke both our pity and our fear when he is neither wholly good nor wholly bad, but a mixture of both (Abrams, 1999: 322). As for the tragic effect, it will be solid if the protagonist is better than us, in the sense that he is of higher than typical moral valuation (Abrams, 1999: 322). In this sense, Patrice Pavis describes the framework of dramatic theatre by saying that the spectator is captivated by the action in the scenes and episodes towards denouement. Furthermore, Pavis also describes that dramatic theatre is a type of theatre that has a classical dramaturgy. It refers to realism and naturalism and the structure of the well made to reflect the conventional form of Western theatre (Pavis, 1998: 12). As Pavis points out, dramatic theatre refers to those plays whose structural features were shaped by Aristotelian principles. All dramatic plays have the same structure of exposition, complication, climax and resolution. Hans Thies Lehmann, in his *Tragedy and Dramatic Theatre* (2016), written after his seminal *Postdramatic Theatre* (2006 in English), asserts that:

Classical drama offers just one possibility for the theatre. It does not appear this way only from the perspective of contemporary postdramatic theatre. Through considerations of ancient theatre confirmed and enriched along postdramatic lines, drama also appears as predramatic or as a-dramatic theatre: as a historically specific option that – above and before all else – is structurally limited... inasmuch as it has imposed (and continues to impose) limits on the theatre of which it represents just one form. As a form of the theatre, drama simultaneously stands in convict with the theatre, in which alone it exists (Lehmann, 2016: 12).

Lehmann, here, discusses classical tragedies and dramatic theatre within the scope of postdramatic tendencies in dramatic theatre, and underlines the taxonomy of drama such as predramatic, dramatic, and postdramatic theatre. Lehmann also unveils the significance of performance in postdramatic theatre by criticising the dramatic theatre because of its limitations and hierarchical structures that restrict it as just one form.

Likewise, having its roots in Brechtian theatre, postdramatic theatre brings forward not only new theatrical sensibilities but also criticism on political issues after nineties. In Lehmann's terms, one can mention post-Brechtian theatre that is literally not a theatre that has nothing to do with Brecht. However, it is a theatre that demands and inquiries affect it, thus, it can be asserted that postdramatic theatre comes up with Brecht's plays but can no longer acknowledge Brecht's responses (Lehmann, 2006: 27). Therefore, postdramatic theatre is considered as post Brechtian theatre by prioritizing de-hierarchical

structure, and losing theatrical significance of the text as Lehmann asserted that “Theatre without drama does exist” (2006: 30).

The aim of this study is to examine the postdramatic tendencies in Martin Crimp's *Whole Blue Sky*. This study answers the question of how *Whole Blue Sky* reflects postdramatic theatricalities, how the play represents the principles that are far from dramatic theatre, and how it creates a postdramatic space throughout the play. It first focuses on dramatic and post-dramatic theatre, then looks at postdramatic theatrical signs throughout the play, and the findings are argued in the conclusion.

1. The Features of Postdramatic Theatre

Postdramatic theatre, which has a significant place in contemporary theatre after Lehmann's book *Postdramatic Theatre* (2006), brings together a wide range of theatrical forms by mostly benefiting from Robert Wilson's image theatre in which the action is replaced by a mythic image, narration is replaced by phenomenon, and interpretation is replaced by meditation (Lehmann, 2006: 80). Besides, in Wilson's theatre there is minimal progression, a very different use of time in the form of a continuous present, and indefinable characters (2006: 81). Therefore, postdramatic theatre refers to a non-dramatic theatre in which plays abolish a conventional plot, specific character attributions, and stage directions. In this respect, Vicky Angelaki defines postdramatic theatre as:

The unfolding and blossoming of a potential of disintegration, dismantling and deconstruction within drama itself, what seems to be overlooked is an acknowledgement of the capacity of the dramatic model, in its contemporary manifestation, to achieve precisely the same outcome, through self-reflexive critique (Angelaki, 2012: 13).

Lehmann points out that the theatre is separated from the dramatic text, and it sets aside all fundamentals of traditional dramatic conventions such as the unity of time, space, and action. Rather than these basic elements of dramatic theatre, often in a postdramatic play, spectators are directly addressed, (...). In this way, theatregoers are compelled to reproduce on the essence of the linguistic statements which are suggested as if they were enigmas for them to unravel and to construe (Agusti, 2013: 111). Moreover, since a postdramatic text is a self-reflexive text, the progress of design of the story and characters are brightened to the audience. The story is not explained on the stage but in the heads of the whole spectators including the theatregoers. In other words, it is like vaccinating the story intravenously (Sierz, 2013: 140). Postdramatic theatre extends the concept of drama by aiming to gain new features that associate old and new forms together:

The freedom of interpretation in the auditorium is balanced by a raft of performative rigours involved in resisting representation. While the dramatic theatre has increasingly treated text as a flexible source for a variety of interpretations which go far beyond the imaginings of their writers – modernized Shakespeare is the obvious example but the wealth of possibilities is endless – the postdramatic theatre has to abjure the very methods that have enlivened dramatic theatre over many years (Barnett, 2008: 22).

In postdramatic theatre, theatrical texts, sub-texts, and any one of staging compounds have no hierarchical structures anymore. It is seen that they are equally emphasized. Postdramatic theatre also forces the audience to make reaction to what they receive during the play. That is to say, postdramatic theatre has a lot of signs that disturb the audience, and limit the audience's frequencies by determining a certain blank in their minds. In general, postdramatic theatre abolishes the traditional and comprehensible density of signs, and in place of this, it aims to irritate the traditional unities with the help of performance. In addition to this, Lehmann prioritises the independence of the text from visualisation, from what is logical, and even from the language on the stage. Therefore, this creates different moments, echoes, transfers, and meaning clusters that always remain fragmented. David Barnett explains this by saying that:

... the dialogues *appear* to represent conversations, and this is probably why he views the scenarios as veiled scenes. The apparent naturalism of the language and the clear *allusions* to representation can make the unattributed dashes appear gratuitous or pretentious – why turn normal dialogue into a pointless guessing game? Lehmann remarks that 'postdramatic theatre does not exclude the presence, the taking up, or the continued effectiveness of older aesthetics' – that is, it can critically engage with the dramatic tradition without necessarily using dramatic means (Barnett, 2008: 18).

Similarly, in postdramatic theatre, the language signs and literariness are pushed aside. Audiences are in an empty theatrical space to consciously get this new performative art. As performance is prioritised, the exhibition of the body is totally different from that of dramatic theatre. In postdramatic theatre the body is consciously shown on the stage. The body should reflect the abnormality without any functional or unfunctional benefits. This is predominantly seen in the early twentieth century theatre by featuring nudity, the crazy acts, and sexuality on the stage. For instance, Heiner Müller's *Hamlet Machine*, Mark Ravenhill's *Shopping and F***ing*, Sarah Kane's *Blasted* exhibit these sorts of images on the stage. However, the body features just itself in postdramatic plays.

What is more, in conventional drama, audiences desire to see plays dealing with the subjects of warmer and more emotional relationships such as family and friendship or the conflicts between people's destiny and emotions. How-

ever, in postdramatic theatre, the linguistic signs that lose their meanings, and the structure that breaks the psychological depth create a sort of alienation or in Lehmann's terms, coldness in the audience that is not very common in traditional forms of dramatic theatre.

2. Postdramatic Reflections in *Whole Blue Sky*

Whole Blue Sky (2002) is a playlet consisting of three characters that are totally nameless and indicated with the numbers 1, 2 and 3, and it is known that the number 1 is the only female character. Moreover, the time and place are not certain, and presented as blank. As Clara Escoda Agusti asserts, it (2002) "portrays an upper-middle-class family made up by an absent father, a mother who missed her former, independent life and tormented, scared child called Bobby" (Agusti, 2013: 145). Crimp appeals to domestic violence between genders, and it can be said that in the play Crimp concentrates on the suppressed tensions that form family relationships. As Vicky Angelaki puts it in *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*, the play "centres on the turmoil of ostensibly successful individuals, who consistently define happiness on material terms" (Angelaki, 2012: 140). As it has been seen in the above quotation, the play generally concentrates on contemporary commoditized society that reverberates the pursuit of happiness with bleak and economic issues. In fact, it reproduces three figures' lifestyle by exhibiting these unnamed characters' ostensible success. It can be correspondingly said that the play shows the disintegration of a marriage, in its epiphany of a couple that finds out how the land lies, as it is seen as follow lines:

Haven't they worked? Haven't they struggled to extend this table? Haven't they screamed at each other in private? Punched each other? Haven't they broken each other's skin to open this, for example, bottle of wine?" (Crimp, 2015: 94).

As it is obvious that the unnamed characters symbolize the separation of a marriage with a turbulent life covered by untruth. Crimp generally chooses this kind of topics in terms of one of current problems in society in order to draw contemporary audiences' attention. It should be born in mind that "in *Whole Blue Sky*, Crimp plays with the audience's expectations about how much a writer knows about their own character" (Sierz, 2013: 69) because of ambiguous unspecified character attribution in the play. In doing so, the play abolishes the bounds between text and characters and regular stream of characters' lines in order to make the play far more fragmented and structured in scenic dreamlike performance. In this study, it is aimed to discover Crimp's use of postdramatic aspects such as characterization, space, time, language, and body aesthetics in the play.

As for characterisation, Crimp organizes unspecified character attribution, thus, his unnamed characters are symbolized as 1, 2, and 3 since there is no additional information about any characters, and the performance and the relationships among characters play a significant role in the play. Crimp's deconstruction of dramatic characterisation so as to show his innovative theatricality serves his postdramatic tendencies for this play. Indeed, in doing so, Crimp with these unnamed characters as a postdramatic tenet maintains his postdramatic playwriting after *Attempts on Her Life* (1997).

Whole Blue Sky has been considered as a part of the triptych entitled *Fewer Emergencies*, published in 2015 as a compilation of plays. Aragay et al. put it from Jürs Munby's perspective that "the two short plays [*Face To the Wall*, *Fewer Emergencies*] exemplify the postdramatic turn to performance in new writing for the theatre, a claim that can be extended to the third piece in the triptych" (2012: 134). The play, that is considered a playlet that has postdramatic theatrical signs, also refers to family relationships. Within this context, Miera Aragay et al. underline that: In *Whole Blue Sky*, out of three speakers just character 1 is determined as female, but the genders of 2 and 3 are remained unspecified. They are designed as an ordinary façade family but it also symbolizes relentless violence in such a family unit. At first glance, character 1, wife, seems to have an "interrogative mood ironically working to destabilize a narrow understanding of happiness in terms of a late-capitalist dream" (Aragay et al., 2012: 136). As it is illustrated in the play, Bobby must be a happy child that people always give something as a gift. It is easily seen that the play criticizes the late capitalist society by unveiling the things such as the money, property, and family that make life worth living. When this dominant materialistic theme is considered, according to Adam Ledger, "Crimp's writerly text certainly draws attention to itself as the materiality of communication through its form and function as the construction of a story. Lehmann's suggestion that the postdramatic script can be text as poetry is very useful here" (Ledger, 2010: 122).

Apart from the postdramatic tendencies in the play, it is a writerly text because of its structure that its leitmotif also represents our contemporary late capitalist lifestyle which is considered as Crimp's political side as well. However, Aragay and et al. assert that in the introduction to her English translation of Lehmann's seminal study, Karen Jürs-Munby labels two of the playlets in the triptych, "*Fewer Emergencies* and *Face to the Wall*, postdramatic on the grounds that they are open or writerly texts that require spectators to become active co-writers of the (performance) text ... active witnesses who reflect on their own meaning-making" (Aragay, et. al., 2012: 134). It should be

born in mind that the play is one of the plays in this triptych also has postdramatic theatrical signs, and is also writerly text because of its nature of stimulating the active witnessing process for audiences. In this part, it is aimed to reveal these postdramatic tenets and its resonances in the play. As for the theatrical space, Crimp organizes space as blank in order to create a postdramatic aura in the play. Since the play is quite short, it is relatively difficult to get what is going on. In staging process directors also create different performances, in other words, they try to get in Crimp's mind: Sierz asserts that:

We were looking for some kind of key to help the actors locate what or who they were playing. We quickly discovered that whenever they tried to relate to each other in a naturalistic or psychological way it didn't work, because the text hadn't been written like that and it simply couldn't be reduced to a conventional scene or consistent characters. And finally the penny dropped that the best way to give the actors a reason to speak was to just say: we're all inside Martin's head. (Sierz, 2013: 128).

However, in spite of all the above-mentioned difficulties to stage this play, Crimp unveils new postdramatic tendencies that show the significance of performance instead of dramatic theatricalities. One of the main tendencies of postdramatism is ambiguity in the spatial area, in this play and his other postdramatic plays, Crimp generally refers to blank space as a postdramatic sign. In this regard, Ledger underlines that: "Although Crimp is more overt in this statement of blankness, his world, as in Beckett's late plays, for example, is an action-space, not a fictional locale, and the speakers are simply allocated numbers" (Ledger, 2010: 122).

Apart from Ledger's blank space perception, there isn't any information about the characters' gender in the playtext descriptions in the play. Of course when it is staged, everything is overtly seen, but in this play Crimp maintains his innovative theatricality by prioritizing the performance instead of text, thus, directors can stage the play according to what they imagine from Crimp's performance text. Therefore, since what is understood from Crimp's postdramatic text is dependent on what directors can imagine, they can stage the same play in different ways. On the other hand, Crimp treats same subjects in his above-mentioned triptych, as it is asserted in Sierz's lines: "All three plays – an hour-long trilogy under the title 'FE' – have the same theme, a radical scepticism about the culture of contentment that pervades the middle classes, making them indifferent not only to the suffering of those in distant lands, but also to the poor of their own country" (Sierz, 2013: 68).

Additionally, apart from afore-mentioned lines, Crimp also discusses a late capitalist society in this play. *Whole Blue Sky* starts with the appearance of an actor who holds a pistol. There are some balloons in the air, and there is a

drawing of the dead body is projected on the balloons, as if it was the scene for a crime inquiry. In the beginning, a bit of classical music that is played in a normal volume can be heard, after that it gradually morphs into thunderous heavy music and then ceases all suddenly. Then, one of the actors starts announcing the stage directions neutrally: Three actors required. Time: Blank. Place: Blank. When character 1 appears on the stage, she explodes the balloon by mistake, and laughs as though she sensed ashamed because of such an inconvenient disturbance. From the first minutes, the balloons become an element of threat in the acoustic and physical space of both the audience and the actors. They prevent the actors from moving safely from one point to another, as a balloon could explode at any moment. The balloons are also an echo of the shotguns mentioned repeatedly in the plays (Obis, 2014: 392). Obis describes the décor of the stage that is generally based on balloons. It is easily understood that the décor that is not swaggering, and a little bit simplistic aims to prioritize the performance by using lights in this play.

The playlet starts with a conversation that figure 2 initiates, "She gets married very young, doesn't she?" (Crimp, 2015: 87). Their conversation goes on around her and her marriage some more, but as it has been seen in the other postdramatic plays, it is obvious that this play deconstructs the hierarchical structures that play a significant role in traditional drama, thus, the play contradicts the general tenets of dramatic theatre. In other words, one of the items of theatre can come to the forefront in the play, nominately, time, place: blank, and the décor is not as important as in dramatic theatre in this play. That is to say, this play with its postdramatic paratactic structures has de-hierarchical elements that allow deconstructing the hierarchy of theatre. In parallel, "the success of the production lies in the way it manages to represent this notion of blankness. Moreover, the idea of a blank can also be linked to the form of the play and to its characters as it is more a narrative told by voices, a kind of work in progress, than a play with a plot and fully fledged characters" (Obis, 2014: 391). The postdramatic signs of this play when it is compared with dramatic characteristics with its blank structures play so significant innovative role that it also refers to this kind of de-hierarchical theatricalities so as to create a postdramatic theatrical milieu.

As for simultaneity, in postdramatic theatre, the audience should be exposed to a lot of signs or a sign bombardment whereas in dramatic theatre, there are only a few signs. However, in postdramatic plays these signs are not in the center of the stage. With these sign bombardments, postdramatic plays become more stimulating for the audience because postdramatism stimulates the audience to react to what they are watching, in other words, they are not passive anymore. According to Obis, in *WBS*, "the white balloons are also a way of

alluding to a certain lightness and refer to a space between earth and sky. They look like clouds upon which the actors are walking, especially during the first playlet, *WBS*, where the light is blue and the balloons white" (Obis, 2014: 393). In the play, using colourful balloons as an element of creating imaginative staging makes audiences feel as though they are under the whole blue sky. In this context, "This kind of staging employs these to furnish stagescapes with a tactile feel: for part of the performance, the set was covered in white balloons as all three performers stood downstage and blue light covered the background, fading into the whiteness of the stage" (Angelaki, 2012: 147-48). As it is understood in this quotation, when the play is staged, imaginative use of light, the fading into whiteness, screens, and the other signs create a postdramatic theatrical aura that can be considered as a sign bombardment, thus, audience is exposed to a lot of signs in order to make them react to what they are watching. Therefore, staging the play with this kind of theatrical signs makes the play go beyond the dramatic theatre that generally has a well-organized plot structure, regular character attribution, a single dimensional space, and without sign bombardment.

Whole Blue Sky is like a conversation that unnamed characters discuss about a description of a young woman's life. A quite coarse narrative that is constructed with overlapping, repetitions, and monologues is built up in the way of lines conflicting with each other. The woman's marriage is a sad one. Besides, Bobby, her son, appears on stage with his pet called Bobby, too. In the evening when some guests come home, Bobby discloses that he listens the sounds wandering in his mind. At the end of the play Bobby asks his mother for singing Mummy and Daddy's private song that aggravates her. Along with its postdramatic features such as non-dramatic persona, no specified character attributions, *Whole Blue Sky* also criticizes today's happiness problem that modern people have by introducing figures' dialogues:

1: A picture of happiness. 2: What kind of picture of happiness? 1: What d'you mean: what kind of picture of happiness? 2: What does a picture of happiness look like? 1: It looks like them (Crimp, 2015, p.90).

The figures' searching for the picture of happiness conjures up the satire of current societal tendencies. They try to find the picture of happiness in a way that a figure, 1, explains:

It looks like the three of them –yes-in their hats. It looks like the three of them in the pet shop selecting a pet. It looks just how they look in the toy shop selecting a toy: pictures, pictures of happiness: that's what a picture of happiness looks like (Crimp, 2015: 90).

As it is seen in character 1's lines, the picture of happiness finds its meaning in the shape of toys in this scene that is a bitter satire of current tendency, pretending to be happy. In that respect, this topic is repeatedly mentioned in the

rest of the playlet. They are talking about the picture of happiness again in the following lines and character 1 and 2 suggest some sort of causes of happiness such as owning a pet, and the picture of boat (Crimp, 2015: 90). Since Crimp's text is so open to satire, the lines in the beginning about marriage, especially its problematic sides, unveil the satire of the picture of happiness and the reflections of middle class baby care styles by buying a pet, and building a snowman. In parallel, as a general conception, although postdramatic and political cannot be thought together, especially Crimp's text openly drops its messages about marriage, caring children, and late capitalism. Character 1 stresses good-natured way about all those things that make life worth living. In fact, she, character 1, explains the late capitalistic view that is one of the main topics of the playlet. In the following lines, the character answers to unveil the things that make life worth living (Crimp, 2015: 93). When it is profoundly investigated, Crimp's text irregularly puts the lines together by using a lot of repetitions that sometimes seem to be meaningless connotations that unveil the characteristics of postdramatic theatre that is designed as no distinction between dialogue, description, and narration.

In the playlet, some lines have strong verbal and physical violence connotations. For example, character 1, asks, "Why shouldn't her guests laugh?" (Crimp, 2015: 94) The character 2 answers with some slang words all at ones, and character 3 uses inappropriate, full of slang, statements to show his/her anger by telling about breaking someone's neck. It is easily seen in Crimp's following lines that make it even clearer: "Used the phrase-exactly-say that one more fucking time to me and I'll break your fucking neck in order to hang the tree, for example, with these tiny lamps" (Crimp, 2015: 95). Crimp repeatedly utilizes this type of discourse so as to draw attention to the rising violent tendencies in the society.

Crimp reflects postmodern society by referring to Jean Françoise Lyotard's end of grand narratives, as the play generally consists of short conversations that immediately change the main themes. In his play, Crimp does not try to tell big stories that have a profound impact on history. By cutting out the names of the characters and focusing on unspecified attributions, he evokes the incredulity of metanarratives, because Crimp abolishes the sense of identity by cutting out the names of the characters as 1, 2 and 3, so it should be borne in mind that Crimp deliberately appeals to this kind of character attribution in order to trivialise the value of identity. In this way, unnamed characters begin to tell us their little stories with their trivialised identities, symbolising the insignificance of character names in the play. Crimp foregrounds what is being performed and what is being told, rather than who is telling the stories. In this play, character 1's lines generally reproduce the main politics of the play, such as

1:Money? Property? Family?- The things that make life worth living (Crimp, 2015, p.94).

This line reflects the relationships between these three themes, which have strong connotations with contemporary late capitalist lifestyles. In the play, through money, property and family, showing that this generates contemporary conflicts and, crucially, forces spectators to negotiate their own (ethical and political) response by asking under what conditions it could become more comprehensive (Aragay, Escoda, 2012: 134-135). In postdramatic theatre, the spectator is not only a listener, but also an active participant; in other words, it can be said that in postdramatic theatre, the audience participates in the play in order to question what is being shown. Accordingly, *Whole Blue Sky* makes the audience explore the aforementioned new theatricalities in order to make them react to what is being staged. Thus, as a postdramatic play, it replaces the principles of dramatic theatre with post-dramatic ones, and in doing so, its text reveals a new theatrical space.

Conclusion

The blurred plot, structure and character identities of *Whole Blue Sky* explain why it is considered a post-dramatic play. In addition, like Crimp's other post-dramatic plays, it lacks clear characterisation, a linear plot structure and meaningful dialogue. In addition, *Whole Blue Sky* also contains a powerful critique of late capitalism, undefined-unknown characters without well-developed dialogue. Instead of these dialogues, Crimp's dialogues in the play are generally meaningless lines of dialogue. Moreover, the lines are articulated with many pauses and repetitions. Furthermore, as far as the perception of time and space is concerned, they are completely empty. Remembering Lehmann's postdramatic, simply by leaving the blank, the habitual, dramatic why? of fictionally contextualised, motivationally based acting gives way to the Crimpian what? of each second of performance in real, not fictional, time (Ledger, 2010: 26). As mentioned earlier, postdramatic theatre puts the performance first, rather than relying on the conventional text. In doing so, this empty perception of time and place makes the play more powerful because of the fast-moving scenic structure. The conclusion of this study is that *Whole Blue Sky* represents postdramatic tendencies in terms of the above principles.

WORKS CITED

- Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Heinle & Heinle Thomson Learning: United States.
- Agusti, C.E. (2013). *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*, Walter De Gruyter, Berlin.

- Angelaki, V. (2012). *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*, Macmillan, Palgrave.
- Aragay, M. & Escoda, C. (2012). Postdramatism, Ethics, and the Role of Light in Martin Crimp's Fewer Emergencies. *New Theatre Quarterly*, 28(2), 133-142.
- Aragay, M, Klein, H, Monforte, E, & Zozaya, P. (2007). *British Theatre of the 1990s Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Palgrave Macmillan.
- Aristotle. (1996). *Poetics*. Ed. Malcolm Heath. London: Penguin Books.
- Barnett, D. (2008). When is a play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts. *New Theatre Quarterly*, 24(1), 14-23.
- Berton, P., R. (2010). Committed Drama Within Postdramatic Theatre: A Study of Contemporary German Language Plays. Unpublished Doctoral Dissertation. University of Colorado.
- Crimp, M. (2015). *Martin Crimp: Plays 3*. Faber and Faber, London.
- Heath, M. (1996). *Introduction. Poetics*. London: Penguin Books.
- Hoad, T.F. (2000). *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*.
- Jürs-Munby, K. (2006). *Introduction. Postdramatic Theatre*. Abington: Routledge. 1-15.
- Ledger, A. J. (2010). —Does What? Acting, Directing, and Rehearsing Martin Crimp's Fewer Emergencies. *New Theatre Quarterly*, 26(02), 121-132.
- Lehmann, H.T. (2006). *Postdramatic Theater*. Translated by Karen Jürs-Munby, Abington: Routledge.
- Lehmann, H.T. (2016). *Tragedy and Dramatic Theatre*, Routledge.
- Obis, E. (2014). —Fewer emergencies in Paris: Interpreting the Blank. *Contemporary Theatre Review*, 24(3), 390-395.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Trans. Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press.
- Rorty, A. O. (1992). The Psychology of Aristotelian Tragedy. *Essays on Aristotle's Poetics*. Ed. Amélie Oksenberg Rorty. New Jersey: Princeton UP.
- Sierz, A. (2013). *The Theatre of Martin Crimp, Bloomsbury Methuen Drama*. Third Edition.

ANTİK DÜNYA'DA ATEİZM

Dr. Öğr. Üyesi Servet DOĞAN*

Öz: Bu makalede okuyucuya Antik Dünya'da ateizmin mevcudiyeti, ne ölçüde etkin ve yaygın olabildiği, kavram olarak nasıl algılandığı ve kullanıldığı, Tanrı tanımazlık ve dinsizlik kavramlarıyla nasıl bir ilişkisi olduğu konusunda bir perspektif sunulmaktadır. Antik Dünya'da ateizm başlığı altında Yunanistan, Roma, Çin ve Hindistan'da ateist olarak değerlendirilen filozof ve düşünürlerin tanrı ya da tanrıların varlığı hakkındaki düşünceleri incelenmiştir. Yunanistan örneği daha geniş tutulmuş ateist olarak değerlendirilen bir kısım filozofların aslında öyle olmadığı sadece dönemin Yunanistan'ının mitolojik tanrıların inkâr edildiği bu günkü anlamda mutlak ateist denebilecek fazla birinin olmadığı ileri sürülmüştür. Ayrıca tanrı ya da tanrıları inkâr edenlere Eski Yunan toplumunun gösterdiği tepkiler de ele alınmıştır. Eski Yunan ve Roma'da modern çağlardaki felsefi bir ateizmin olmadığı, Batı'da felsefi ateizmin ancak aydınlanma ile gündeme geldiği ifade edilmiştir. Tanrısız dinlerin bile mümkün alabildiği Hint ve Çin dünyasında modern dönemde anlaşıldığı anlamıyla ateistler olmakla birlikte tanrıtanımazlık Batı'dan farklı olarak dinsiz olmayı gerektirmemiştir. Antik Çağ'dan beri Hint geleneğinde hem dindar hem dinsiz bir ateizmin mevcudiyetine dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: dinler tarihi, ateizm, dinsizlik, antikite.

ATHEISM IN ANTIQUITY

Abstract: This article provides the reader with a perspective on the existence of atheism in the ancient world, to what extent it was active and widespread, how it was perceived and used as a concept, and how it relates to the concepts of godlessness and irreligion. Under the heading of atheism in the ancient world, the thoughts of philosophers and thinkers in Greece, Rome, China and India, who were considered atheists, on the existence of God or gods are analyzed. The example of Greece is taken more broadly and it is argued that some of the philosophers who were considered atheists were not actually so, but only denied the mythological gods of the Greece of the period, and that there are not many people who can be called absolute atheists in today's sense. In addition, the reactions of Ancient Greek society to those who denied the God or gods were also discussed. It was stated that ancient Greece and Rome did not have the philosophical atheism of modern times and that philosophical atheism in the West came to the fore only with the Enlightenment. In the Indian and Chinese worlds, where even godless religions were possible, there were atheists in the sense understood in the modern period, but unlike in the West, godlessness did not require being irreligious. The existence of both religious and irreligious atheism in the Indian tradition since antiquity is pointed out.

Key Words: history of religions, atheism, irreligion, antiquity.

ORCID ID : 0000-0001-8835-6041

DOI : 10.31126/akrajournal.1344627

Geliş Tarihi : 17 Ağustos 2023 / Kabul Tarihi: 08 Aralık 2023

*On Dokuz Mayıs Üniversitesi Orta Çağ Tarihi Anabilim Dalı.

1. Giriş

Ateizm denildiğinde genel olarak *tanrıtanımazlık*, ateist denildiğinde de tanrı ya da tanrıların olmadığını iddia eden kişiler anlaşılmalıdır. Ancak bu kavramlara verilen veya yüklenen anlamlar tarihi süreç içinde farklılaşmaktadır. Tanrının yokluğunu iddia etmek, herhangi bir dine inanmamak, devletin resmî dinine inanmamak, inançsız olmak gibi farklı içerikleri de kapsamaktadır. Öte yandan ateizmin, bir inanç ya da fikir boyutu yanında psikolojik bir hastalık olduğu görüşleri de bulunmaktadır.

Bu çalışmada Antik Yunan, Çin ve Hint düşüncesi özelinde ateizmin imkânı ve yaygınlığını incelenirken Eski İran, Mısır ve Mezopotamya çalışma dışı bırakılmıştır. Çünkü bu uygarlıklara ait metinlerde bize ulaşabilen veriler ancak resmî inanç hakkında bilgi sunabilmektedir. Bu uygarlıklara ait belgelerde rastlanan anlatılarda resmî inancın dışında fikir ve düşüncelere ulaşmak imkânsız gibidir. Bu çalışmanın amacı sadece herhangi bir dönemin ve bölgenin ateist haritasını çıkarmak da değildir. Özellikle Eski Yunan düşünürleri incelenirken modern dönemde ateist perspektiften yapılan değerlendirmelerin doğrulukları sorgulanmıştır. Hindistan örneğinde ateizmin tarihinde de tanımında da farklı bileşenlere işaret edilmiştir. Bu bakımdan salt bir ateizm tarihi ya da salt bir Antik Çağ ateizm tarihinden fazlası sayılacak konu ve değerlendirmelerle özgün bir çalışma hedeflenmiştir.

Ateizmin ne olup olmadığı, argümanları ve tenkidi sadedinde Batı'da da ülkemizde de birçok çalışma mevcuttur. Her bir çağdaki durumuna göre *Ateizm Tarihi* başlığı altında ise Batı'da sınırlı sayıda çalışma yapılmıştır. Bunların başında Georges Minois'in *Histoire de l'athéisme*'i, Graham Oppy'nin *Atheism: the Basics*'i dünya tarihi boyunca ateizmi konu alırken Jean Gorgelin "L'athéisme dans l'histoire occidentale", adlı makalesi Batı'da ateizmin tarihi ile ilgili çalışmalara örnek olarak verilebilir. Ülkemizde yapılan çalışmalara gelince Ferhat Akdemir "Ateizmin Tarihi üzerine Kısa bir Deneme" adlı makalesinde genel bir ateizm tarihi denemiştir. Ülkemizde modern dönemde ateizmle ilgili spesifik çalışmalar kâfi miktar yapılmıştır. Ancak işlenen konular bu makalenin konusu dışındadır. Bununla birlikte konu giriş sadedinde Antik Dünya'da Ateizm ile ilgili bir özet bilgi bulmak mümkündür. Söz gelimi Aydın Topaloğlu "*Çağdaş İngiliz Felsefesinde Ateizm Problemi*" adlı doktora tezinde ve *Tanrıtanımazlığın Felsefi Boyutları, Teizm ya da Ateizm* adlı eserinde ateizmin tarihine kısaca değinmiştir. Baki Kurti'nin *Arnavut Felsefi Literatüründe Ateizm Problemi* adlı yüksek lisans tezi konu olarak Arnavutluk ateizmini ele alsa da konuya hazırlık sadedinde Antik Dünya'da ateizm hakkında kısa bir bilgi vermiştir. Aynı şekilde Mehmet Latif Bakış'ın "*Felsefi Bir Problem Olarak Ateizm* adlı doktora tezinde konuya hazırlık sadedinde ateizmin tarihi özetlenmiştir.

Özelde Antik Dünya’da ateizm konusu alanında Batı’da yapılan çalışmalara Anders Björn’ün *Drachman’ın Atheism in Pagan Antiquity*’si, Etienne Gilson’un *God and Greek Philosophy*’si ve Werner Jager’in *He Theology of the Early Greek Philosophers* adlı eserleri örnek verilebilir. Ülkemizde Antik Dünya’da yahut İlk Çağ’da ateizm başlığı altında müstakil ve kapsamlı bir çalışma yapılmamış gözükmektedir.

2. Ateizm Kavramı ve Ateizmin Türleri

Ateizm kavramı, çok çeşitli tanımlara ve çeşitli çağrışımlara sahiptir. "Ateist" kelimesi etimolojik olarak olumsuzlaştırıcı *a* önekinin tanrı anlamındaki *theos* kelimesine eklenmesiyle oluşmuştur. Ancak bunun sadece etimolojik bir tanım olduğunu belirtmek durumundayız. Terim, tarih boyunca farklı çağrışımlar ve anlamlara sahip olmuştur. Felsefi bir terim olarak ateizm tanrı kavramı ile ifade edilen her şeyin boş bir kavramdan ibaret olduğundan hareketle teistik Tanrı inancının reddini ifade etmektedir. (Martinez, 2018; Taylan, 2015: 113; Bakış, 2008: 1).

Ateizm kavramı felsefi bir bakış açısını ifade etmenin yanında günlük dilde de belli bir yaşam tarzını ve davranış biçimini dile getirmektedir. Nitekim günlük dilde de benzeri durumları dile getiren ya da ima eden kelimeler bulunmaktadır. Mesela kültürümüzdeki *inançsız* veya *inkârcı* gibi kelimeler de bu terimin karşılığında kullanılmaktadır. Ayrıca bu kelime dinî literatürdeki *kâfir*, *dehrî*, *zındık* ve *mülhid* gibi sözcüklerle de ifade edilmiştir (Toplaoğlu, 1998: 4; Aydın, 1990:162). Ancak bu kelimelerin hiçbiri etimolojik açıdan *tanrısız*, *Tanrı’nın varlığını inkâr eden* anlamına gelmemektedir. *Kâfir* örten, *dehrî* zamanın başlangıç ve sonu olduğuna inanmayan anlamında, *zındık* ve *mülhid* inanç yolundan sapan anlamındadır. Antik dünya semitik halklarında bir kavram bulmayı gerektirecek kadar hiçbir tanrıya inanmamak gibi olguya rastlanmamıştır. Dinî literatürdeki bu kavramlar ana akım dinî yorumdan sapanlar yahut başka dine inananlar için ihdas edilmişlerdir.

Ateizm bazen Türkçemize *Tanrıtanımazlık* olarak da çevrilmiştir. Ancak *tanımamak* etimolojik açıdan varlığına itiraz edilmeyen şey hakkında bilgi sahibi olmamayı ifade etmektedir. Oysa ateizm, Tanrı’nın zaten var olmadığı iddiası üzerine kurulu bir görüştür (Bakış, 2008: 1). Ancak tanımamanın etimolojik anlamı var olan bir şey hakkında bilgi eksikliği ya da yokluğu olsa da artık yaygın kullanım Tanrı’yı yeterince tanımama değil –ki dinler dahi Tanrı’nın yeterince tanınabileceği iddiasına sahip değildir- Tanrı’nın varlığını inkâr etme anlamındadır.

Ateizmle neyi kast ettiğimizi anlamak için hem sınırlarını çizmek hem de ateizm türlerine yani ateizm sınıflandırmalarına değinmek gerekir. Gerek Antik Çağda gerek günümüzde ateizmin kelime anlamı *Tanrı’nın varlığını*

inkâr etmek olsa da daima kelime anlamını karşılar şekilde kullanılmamıştır. Aynı şekilde *inançsız* kavramı da bir dine inanmayan anlamının dışında resmî dinin dogmalarından birini inkâr edenler için de kullanılmıştır (Oppy, 2019: 14).

Kavram olarak da ateizm tanrı ya da tanrıların olmadığını iddia etmektir ve ateistler de tanrıların olmadığına inanan kişilerdir. Graham Oppy tanrıların varlığına inanmayan en az iki gruptan daha söz edilebileceğini ileri sürmektedir. Birincisi, bebekler ve ileri derecede alzheimer hastaları gibi masumlar olarak değerlendirilebileceğimiz insanlardır. Bunlar da Tanrı'ya inanmaz ama ateist değildirler. İkincisi agnostiklerdir. Tanrıların olup olmadığı sorusunu düşünmüş ancak tanrının olup olmadığı konusunda kesin bir hükme ulaşamamışlardır (Oppy, 2019:14-15; Topaloğlu, 2001: 24-25).

Paul Draper'e göre ateizm psikolojik bir durumdur yani ateist olma durumudur. Tanrı'nın var olduğu inancından yoksun olmanın psikolojik durumudur. Bir diğer deyişle Tanrı'nın var olduğuna inanan bir *teist* olmama durumudur. Ancak felsefi anlamda ateizm bundan farklıdır. Felsefi anlamda ateizm Tanrı'nın var olduğu önermesine karşılık olmadığına dair argümanlara sahip olma iddiasını taşımaktadır. Felsefi bir ateizm hâli için bir Tanrı'nın var olup olmadığına dair hükmü askıya almak yeterli değildir. Robin Le Poidevin'in ifadesiyle ateizm, hayatını Tanrı'ya bağlı kılmadan yaşayan biri olmaktan öte, kâinattan zat olarak ayrı bir şahsı olan aşkın bir yaratıcısının varlığını kabul etmemektir (2022).

Fazla detaya girmeden ateizm tasniflerine değinmek konuya hazırlık bakımından faydalı olacaktır. Bunlardan birincisi teorik ve pratik sınıflandırmasıdır. Teorik ateizm, Tanrı'nın varlığını ispat için ileri sürülen delilleri çürütmeye çalışmak suretiyle Tanrı'nın varlığını reddetmektir. Teorik ateizm genelde entelektüel çabanın sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Spekülatif ateizm olarak da tanımlanan ateizmin bu çeşidi, teizmin iddialarına ve tanrı kavramına teorik seviyede eleştiri getirmiştir. (Topaloğlu, 2001: 24; Bakış, 2008: 31). Teorik ateizmde Tanrı inancının gündeme getirdiği ölümden sonra diriliş, mucize, vahiy, peygamberlik, gibi inançlar da kabul edilmemiştir. Sadece teistik Tanrı kavramı tenkit edilmekle yetinilmemiş panteizm ve deizm gibi bir şekilde Tanrı inancına yer veren diğer ekoller de reddedilmiştir (Topaloğlu, 1998: 7).

Teorik ateizmin de negatif ve pozitif olmak üzere iki biçimi bulunmaktadır. Negatif ateizm, temelde Tanrı fikrinin var olmadığını iddia etmekte ve bu konuda tenkide değer bir şey bulunmadığını savunmaktadır. Dolayısıyla negatif ateizmi savunanlar bir anlamda ateizmin savunmasını da yapmışlardır. Negatif ateizm tanrısal olan her şeyi reddeden tutum olarak tanımlanabilir. Etimolojik anlamının gerektirdiği ateizm de denebilir. Yani *theos* kavramının reddidir.

Oysa pozitif ateizm sadece ret ve inkâr noktasında kalmayıp daha da ileri giderek Tanrı'nın var olmadığına dair kanıtların peşindedir (Martinez, 2018: 35; Bakış, 2008: 5).

Pozitif ateizm, teorik seviyede bilinçli olarak Tanrı'yı reddetmektir. Bu tür ateizm de sıradan bir tanrı ya da din anlayışı değil özellikle teistik Tanrı kavramı hedef alınmış ve sistematik bir şekilde çürütülmeye çalışılmıştır. Sadece Tanrı'yı ve tanrısalları reddetmekle kalmaz, aynı zamanda onların varlığının imkânsızlığını da savunur (Martinez, 2018: 35; Bakış, 2008: 5).

Pratik ateizme gelince Tanrı yokmuş gibi yaşamak veya Tanrı'yı günlük hayatında Tanrı'ya yer vermemek şeklinde tanımlanabilir. Dinî değerlere karşı duyarsız ibadet ve dinî merasimlere karşı ilgisizliktir. Pratik ateizmde her zaman Tanrı'nın açıkça reddedilmesi veya dinin eleştirilmesi söz konusu olmayabilir. Pratik ateizmde Tanrı'nın teorik tartışmalarla reddedilmesi yoluna başvurulmamakta yahut ikinci plana itilmektedir (Topaloğlu, 2001: 26; Bakış, 2008: 34-35).

İkinci tasnif geniş ve dar anlamda ateizmdir. Geniş anlamda ateizm, her ne bağlamda olursa olsun her türlü tanrısallığı reddeden ateizmdir. Bu manada ateist, hem her şeye gücü yeten ve her şeyi bilen tek Tanrı'nın varlığını hem de Hinduizm benzeri çok tanrılı dinlerin tanrılarını inkâr etmektedir. Ayrıca tanrısallık kabul edilen hiçbir şeyin tabiatın işleyişinde rolü olmadığını düşünür (Martinez, 2018: 35; Aydın, 1990: 164).

Dar anlamda ateizm, bazı tanrılarını yahut tanrısallık varlıklarını reddederken bir yandan da bir takım manevi varlıklara inanıp, kendine mahsus manevi pratiklere sahip olma durumudur. Bu manada bir *Ateist dinler* olgusundan bile bahsedilebilir. Mesela *Theravada Budizm*'inde her şeye gücü yeten ve her şeyi yaratıcısı bir Tanrı'nın varlığı kabul görmez. Böyle bir durum Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet açısından bir ateizmdir. Ancak manevi yücelme ve daha ileri bir ruhani konum olan Nirvana'ya ulaşma inancından dolayı ateizm sayılmaz. Bu çelişkili durum dar anlamda ateizm kavramı ile aşılabılır. Dolayısıyla bir Budist, yalnızca tek tanrılı bir bağlamda ateist olduğu hâlde dar anlamda bir ateist olmayacaktır. Bu nedenle Caynizm, Theravada Budizmi ve Konfüçyanizm gibi dinler, Michael Martin gibi yazarlar tarafından *ateist dinler* başlığı altında incelenmiştir (Martinez, 2018: 35).

Günümüzde olduğu gibi Orta Çağ ve hatta Antik Dünya'da *dinsiz* ve *ateist* kavramları birbirleri yerine kullanılmıştır. Ancak diğer önemli büyük dinler ve inançlar dikkate alındığında bu kelimelerin birbirleri yerine kullanımının isabetli olmadığı ortaya çıkmaktadır. Yani günlük dilde dinsiz aynı zamanda tanrıtanımaz anlamındadır. Oysa Theravada Budistleri ve Caynistler tanrısız oldukları hâlde maneviyat ve dine sahiptirler. Tharaveda Budizmi ve Caynizm'de görüldüğü gibi yaratıcı bir tanrı tasavvuru olmaksızın metafizik bir anlam

ve bu metafizik anlam etrafında örgütlenme söz konusu olabilmektedir. Bu iki dinî sistem *Karma* ve *Reenkarnasyon* gibi konuları yani metafizik bir cezamükâfat anlayışını ve metafizik bir döngüyü de diğer teistik Hint dinleri gibi kabul etmektedirler. Oysa ateizm metafizik anlamı ve metafizik nedenlerle örgütlenmeyi de kabul etmeyen bir yapıdır. Her tanrıya inanan bir dine mensup değildir. Deistler Tanrı'ya inanırlar ama bir dinleri yoktur. Yani tanrıtanımaz dindar ve Tanrı'ya inanan dinsiz kişi ve gruplar söz konusudur.

3. Antik Dünya'da Ateizm

Antik Dünya'nın bilinen tüm coğrafyaları konumuzun sınırlarını aşan daha detaylı bir çalışmayı gerektirmektedir. İlk Çağ medeniyetleri olmaları bakımından Eski Mısır, Sümer-Babil ve Hitit uygarlıklarında ateizmin imkânı ve mahiyetini ele almak gerekirdi ancak bu uygarlıklara ait bilgilerimiz krallara ait resmî arşivlerle sınırlı olduğu için mevcut imkânlarla bu uygarlıklarda ateizmi incelemek imkânlarımızın sınırlarını aşmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada Antik Dünya'da ateizmi ele alırken sadece Antik Dünya'nın Yunan, Roma, Çin ve Hindistan olmak üzere dört büyük medeniyet özelinde konu ele alınacaktır.

Belirli bir coğrafya ve dönemde ateizm ve dinsizlik gibi bir olguyu doğru tespit etmek için söz konusu dönem ve bölgenin barındırdığı inançları ve dinî pratikleri dikkate almak gerekir. Konu Antik Yunan olunca ateistlerin nasıl bir ortamda ne tür inançları ve pratikleri kabul etmediklerine değinmek gerekecektir. Fakat biz bu çalışmada Eski Yunan dinini tüm inanç ve ibadetlerini ele alan bir karşılaştırmalı dinler tarihi düzleminde değil Yunanistan'da ateistlerin inkârına konu olması düzleminde ele alınacaktır.

Martinez, MÖ, 5. yüzyılın sonundan MÖ, 4. yüzyılın başına kadar, Antik Yunan'ın çok tanrılı dünyasında belirgin düzeyde sosyal bir çatışmaya yol açmadan Antik Yunan dinini ve tanrılarını inkâr eden söylemlerin imkân ve ortam bulabildiğini ifade etmektedir (2018: 36).

Antik Yunan dini, bir dizi tanrılar ve mitolojik varlıklar kompleksinden oluşmaktaydı. Sadece Olimpos tanrıları değil, aynı zamanda periler, (νύμφες), hayvanlar (τα φάρυα), nehirler (ποτάμια), zafer (νίκη) gibi mücerret kavramlar ve hatta ulûhiyet kazanmış sıfatlar bu panteonun bileşenlerini oluşturuyordu. Çok tanrıcılık doğası gereği diğerlerinden vazgeçmek zorunda kalmadan yeni öğrenilen başka bir tanrıya veya tanrılara tapınmaya izin veriyordu.

Yaratıcı tek Tanrı dışındaki tanrılar dışlayan İbrahimî geleneğinin aksine, diğer tanrılara tapılmasını yasaklayan yahut kıskanan tanrılar söz konusu değildi. Eski Yunanlılar dinî inancın temel dayanaklarını tanımlayan kutsal metinlere sahip değillerdi. İnkârı durumundan dinden çıkmayı yahut sapkın sayılmayı gerektirecek dinî dogmaları da yoktu. O zaman dinî inançları belirleyen

kutsal metinler olmadan Antik Yunan dini nasıl ve nereden öğrenilebilir? Aslında kutsal metinler olmadığı hâlde dönemin inançlarını anlatan eserler bize kadar ulaşmıştır. Bu çerçevede Homeros ve Hesiod'un eserleri Antik Yunan'ın dinî inançlarının yazılı temelleri olarak kabul edebiliriz. Ancak ne Hesiod'un *Theogony*'si ne de Homeros'un *İlyada* ve *Odysssea*'sı hiçbir şekilde Eski Yunan inançlarının dogmatik temellerini belirleyen kutsal metinler değildir (Martinez, 2018: 36). Bu yüzden Homeros ve Hesiod'un epik eserlerinde ismi geçen tanrıların doğası hakkında düşünme ve tanımlama için geniş bir özgürlük alanı mümkün olmuştur. Yine aynı sebeple dogma eksikliğine ek olarak *ruhban sınıfı*, *rahipler kastı* da olmamıştır. Eski Yunan'da rahipler vardı ama tanrılarla nasıl ilişki kurulacağına dair ulaşılmaz bilgileri ve yetkileri yoktu (Martinez, 2018: 36).

Yunan mitoloji ve kültürleri alanında İsviçre, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde dersler vermiş olan Alman asıllı Profesör Walter Burkert, Antik Yunan'da üç teolojiden bahsetmektedir. Birincisi Yunan edebî geleneğinin mitolojik öykülerinden oluşan *ozan teolojisi*dir. Bu ozanların anlattığı hikâyelere mutlaka inanmak gerekmiyordu. Çünkü bunlar dogma değildi. İkincisi iştirak edilmesi aynı zamanda bir vatandaşlık görevi olan ibadetleri, çeşitli kutlama ve festivalleri organize eden *şehir devleti/polis teolojisi*dir. Üçüncüsü felsefenin doğuşundan sonra, hem ruhani bağlılığı hem de şüpheli kopuşu mümkün kılan *tabi teolojisi*dir (Burkert, 2011: 372). Bir arada sorunsuz yaşayabilen bu üç teolojinin bulunduğu ortam Antik Yunan'da inançsızlık ve ateizmin kendisine yer bulabileceği uygun bir ortam oluşturmuştur (Martinez, 2018: 36).

Yunan tanrıları dünyanın dışında bir yerde değil Yunanistan'daki Olimpos Dağı'nda ikamet ediyor, bir bahane ile sık sık insanların arasına karışıyorlardı. Eğer dünyanın doğası ve dinamikleri felsefi bir şekilde açıklanırsa, tanrıların doğası da felsefi bir şekilde açıklanabilirdi. Bu aşamadan itibaren önce inanç konularında şüphe arkasından da inkâr gelecektir (Martinez, 2018: 37-38).

Mehmet Aydın'a göre Yunan filozofları arasında Tanrı'nın varlığını inkâr edenler olmuştur. Ancak Yunan halk inançları bizim bildiğimiz anlamda teist bir sistem oluşturmadığı için, orada modern manada bir ateizmden söz edilemez. Modern manada ateizm, teist dinlere itiraz olarak ortaya çıkan bir görüştür (1990: 167; Bakış, 2008: 13).

Necip Taylan'a göre Eski Yunan'da teizm tam olarak ortaya çıkmadığı için felsefi ateizmden de bahsedilemez. Eski Yunanlının dünyasında hemen hemen tanrı olmayan hiçbir şey yoktu. Bu yüzden Antik Dönem'de ateizm henüz var olmayan teizmin sistematik bir eleştirisi değil de geleneksel mitolojik inançlara karşı bir eleştiri olabilirdi (2015: 119; Bakış, 2008:13).

Ferhat Akdemir, Antik Dönem'deki ateizmin nitelikleri tam belli bir Tanrı'nın reddi şeklinde değil de sadece bir tür inançsızlık olabileceğini ekler.

Anaxagoras (MÖ, 5. yy.) ve Aristoteles (ö. MÖ, 322) de ateistlikle suçlanmış-
tır. Anacak iyi bilinmektedir ki onlar mutlak anlamda bir tanrı varlığını değil
Eski Yunanlıların tanrı ya da tanrılar hakkında söyledikleri bazı şeyleri inkâr
etmişlerdi (2005: 347-363).

Jan Bremmer Antik Çağ'da Orta Çağ gibi dinin günlük hayata ve siyasete
egemen olduğuna dikkat çekmektedir. Tapınaklar ve tanrı heykelleri meydan-
ları süslüyor, sikkeleri imparatorla paylaşıyorlardı. Dinî törenler ve festivaller
günlük hayatın ve siyasetin olmazsa olmazı idi. Ateizm Eski Yunan ve Roma'da
da Orta Çağ'da olduğu gibi tanınan yaygın bir ideoloji hâline gelmemişti.
Antik Çağ'da dinin egemenlik sınırları açısından Orta Çağ'dan farkı inanç-
sızlığını dile getirmeye cesaret eden, tanrılar hakkında özgün fikirler öne süren
filozofların varlığı idi (2005: 1).

Epikürcü bir filozof olan Philodemus (MÖ, 110-35) Antik Dünya'da üç sı-
nıf ateistin varlığından söz etmektedir. Birincisi tanrılarının var olup olmadığı
yahut var iseler nasıl bir şey olduklarının bilinemeyeceğini söyleyenler, ikin-
cisi açıkça tanrılarının var olmadığını söyleyenler ve üçüncüsü de başka söz ve
davranışlarıyla tanrılarının var olmadığını ima edenlerdir (Bremmer, 2006: 2).

William Keith Guthrie'ye göre Eski Yunan'da felsefe görünürdeki karmaşa-
nın altında bir düzenin olduğunu ve bu düzeninde şahıs olmayan güçlerin eseri
olduğunun sezilmesiyle başlamıştır. Yani felsefe, mevcudatın tanrılarının eseri
olduğunu söyleyen Yunan mitolojisi karşısında farklı şeyler söylemiş olan Mi-
letli düşünürlerle başlamıştır. Antik Yunan filozoflarının getirdiği izahlarla
Yunan panteonunun tanrıları şahıslıklarını yitirerek tabiatı cari olan zorunlu
tabiat kanunlarına dönüşmüştür. Onlara göre hava, esir, su, ateş, apeiron (belir-
siz) veya atomların şekil alması ya da etkileşime girmesiyle tabiat ve tabiat
olayları meydana gelmektedir (1992: 26-27; Thrower, 2000: 22-23).

G. Lowes Dickinsons'a göre geleneksel Yunan panteonunun tanrıları, hem
doğadaki olayların hem de insan niyetine atfedilemeyen insan tutkularının ve
eylemlerinin bir yansımasıydı. Fazla meraklı olmayan bir Yunanlı, görkemli
festivaller ve oruçlarla sorunsuz yaşayabiliyordu. Ama bir gün tüm bunlar
doğru mu, diye sorduğunda akılı karıştı. Akıl bir kez uyandığında popüler inan-
cın yetersizliği ortaya çıkmış ve zihin sorunlarını kendi çizgisinde çözmek için
dinden tamamen uzaklaşmıştır. Geleneği sorgulayanların hepsi aynı şekilde ta-
biatüstü olanı reddetmiş ve fiziksel nedensellik çizgisine ulaşmıştır. Miletli fi-
lozofların, mitolojik izahı reddedip ilk madde ve tabiat olaylarının izahı konu-
sunda geliştirdikleri tezler, o günde din ve bilim arasındaki tartışmanın nüve-
sini oluşturmuştur. Bu karşıtlık Batı entelektüel geleneği boyunca sürekli ken-
dini güncelleyerek günümüze kadar gelmiştir (1909: 32; Thrower, 2000: 22).

Dünyayı ve tabiat olaylarının işleyişini tabiatüstü güçlerden alıp tabiat ka-
nunlarına yükleyenlerin ilkinin Thales (MÖ, 6. yy.) olduğunu bize haber veren

MÖ, 5. yüzyılda yaşamış olan Aristoteles'tir. Birincisini teolojik ikincisi fizyolojik izah olarak niteleyen de yine odur (Aristote, 2023: 3/12).

Thales'e göre her bir taş ve ağaç canlıdır ve yine canlı olan dünyanın bir parçasıdır. Dünya da bir uzay okyanusunda yüzmektedir. Dünya ezeli değildir ve bir başlangıcı vardır. Onun varlığı Tanrı'dan sonradır hatta Tanrı'nın eseri-
dir (ποίημα θεου). Thales'e göre de geleneksel Antik Yunan inancında olduğu gibi dünya canlı ve zeki olan bir şeydi. Yunan düşünürleri, dünya/tabiat aklının mevcudiyetini, varlığıyla insanı insan yapan nizamın kaynağı olarak görüyorlardı. Collingwood, mekanik tabiat görüşünün Rönesans'ın ikinci yarısına kadar ortaya çıkmadığını kanaatindedir. Bu yüzden Yunan görüşünü organik olarak tanımlamıştır (Thrower, 2000: 28).

Anders Bjorn Drachmann'a göre Miletli filozofların *arkhe*'si hem canlı hem de insanüstü bir güçtür. Yunanlılara göre insaninkini aşan herhangi bir canlı güç kutsaldı. *Hylozoism* (maddenin canlı olduğu teorisi) panteizme götürürken, Tanrı ile madde arasında bir ayırım olduğunu varsayan monoteizmi dışlamaktadır. Tevhit şirkin ezeli düşmanı iken panteizmle daha iyi anlaştığı söylenebilir. Thales'in Tanrı'yı kâinatın aklıyla özdeşleştirmesi ve kâinatın canlı olduğuna ve *tanrılarla* dolu olduğuna inanması Yunan geleneğine ters düşen bir şey değildir. Şu kadar var ki bu ifade bu hâliyle muhtemelen daha sonraki fikirlerle şekillenmiştir ve Thales'in görüşünün tam olarak yansıtılmamaktadır. Ancak onun izlerini taşır ve benzer fikirler sonraki filozoflarda az çok değişerek tekrarlanmıştır (Collingwood, 1945: 102).

Diogenes Laertius, Thales'in tanrı anlayışını her şeyin sudan meydana gelen evren ruhu olarak yorumlamıştır (Topaloğlu, 2020: 88). Şehristânî ise Thales'in *arkhe* görüşünü Müslüman algısına gayet uygun kelimelerle anlatmaktadır:

“Allah, kendisinde bütün varlıkların ve bilinenlerin suretleri olan bir unsuru yaratmıştır. Böylece her suretten ilk unsurdaki misale uygun olarak âlemde mevcutlar ortaya çıkmıştır. Hak olan ilk birliği ve hüviyetiyle yaratılanın vasıflandırıldığı şeylerle tavsif edilmekten münezzehtir. Su her yaratılanın ve cismani unsurdan meydana gelen her bileşik şeyin illetidir. Onun belirttiğine göre suyun donmasından yeryüzü, çözülmesinden hava, havanın temizliğinden ateş, sudan ve buharlardan da gökler oluşmuştur.” (Şehristani, 2017: 300).

Thrower'a göre Miletli filozofları tam manasıyla tabiatçı filozoflar olarak nitelenmek çok da isabetli bir fikir değildir. Zira onlar tabiatı canlı ve dolayısıyla ilahi olarak kabul etmekle kalmıyorlar aynı zamanda metafizik bir Tanrı anlayışının da tohumunu atıyorlardı. Onların konumu olsa olsa atomcuların da içinde bulunduğu tabiatçı pozisyonuna bir hazırlık safhasıdır. Aristoteles onları nihai sebepler yerine yalnızca maddi sebeplerle ilgilendikleri için eleştir-

mektedir. Sonuç olarak Miletli filozofların inançsızlık yolunda bir aşama kaydettiklerini iddia etmek tutarlı bir görüş değildir. Bundan çıkacak sonuç da inançsızlık tarihindeki yerlerinin belirsiz olduğudur. Kesinlikle doğru olan şey, onların eski mitolojik tanrı anlayışının ve geleneksel dinin düşüşünün temellerini atmış olmalarıdır. Bu da yalnızca entelektüel düzeydedir (Thrower, 2000: 28).

Eski Yunan'da kelimenin tam anlamıyla ateist olarak nitelendirilebilecek çok az örnek vardır. Modern yazarların ateistler listesine aldığı isimlerin çoğu Tanrı'yı değil Yunan mitolojisinin tasvir ettiği tanrıları inkâr etmişlerdir. Bu yüzden Max Müller onları ateist değil *adevist (demonları inkâr eden)* olarak nitelendirmiştir (Thrower, 2000: 28; Toplaoğlu, 1998:14).

Björn, Drachman'ı takiple Antik Çağ'ın ateist olarak tanımlamadığı ve resmî dinle çatışmaya girmeyen, ancak daha sonraki zamanlarda popüler inancın tanrılarının varlığına inanmadıkları iddia edilen bazı filozofları da dâhil edilebileceğini belirttikten sonra Apolloniyalı Diyojen, Rhegiumlu Hippo, Prodicus, Critas, Epikür, Euhemerus'u ateistler; Bion, Theodoros, Stipo, Aristoteles, Sokrates, Meloslu Diagoras, Protogoras ve Anaxagoras'ı dinsizler olarak listelemiştir (Drachmann, 2009: 12-13; Thrower, 2000: 28).

Bremmer Antik Yunan'da ateizmin ilk defa MÖ, 5. yüzyıl ortalarında Atina'da ortaya çıktığını belirtmektedir. Ancak ilk ateist Atinalı değildir. İlk ateistlerden biri olarak gösterilen Protogoras (MÖ, 490-420) Kuzey Yunanistan'da bulunan Abdera'da doğmuştur. Fakat Bremmer'e göre Protogoras olsa olsa agnostik olabilir. Çünkü o sofist ekole dâhidir. Sofistlerin fikirlerini de kendi eserlerinden değil çağdaşlarının yazdıklarından bilebiliyoruz. Protogoras'ın hayatı ve fikirleri hakkında kesin bilgiye sahip değiliz (2006: 3).

Platon'dan önceki dönemde Yunan tanrılarını inkâr edenlerin başında Xenophanes (MÖ, 6-5. yy.) gelir. Xenophanes Yunanlıların insan biçimli tanrı anlayışlarını tenkit ederken "Öküzler, atlar ve aslanlar resim yapabilselerdi, tanrılarını kendi suretlerinde çizerlerdi. Zira zenciler tanrılarını düz burunlu ve siyah, Trakyalılar da tanrılarının mavi gözleri ve kızıl saçlı tasvir ederler." Demektedir. Kendi tanrı anlayışını da "Şekil veya düşünce olarak ölümlülere benzemeyen, her şeyi gören, duyan ve bilen; insanlar ve tanrılar içinde en büyüğü olan tek Tanrı" olarak ifade etmektedir. Son tahlilde onun kesinlikle bir ateist değil, bir adevist olduğu söylenebilir (Tamimi, 2014; Jaeger, 1953: 36; Thrower, 2000: 29-30; Bakış, 2008: 7).

Xenophanes, mükemmel (noksan sıfatlardan münezze), tümüyle göz (basir), tümüyle kulak (semi), evreni idare eden (müdebbir), diğer varlıklara benzemeyen (muhalefetün li'l-havadis), şu ya da bu tarafta olamayan (mekândan münezze) bir Tanrı'dan bahsetmiştir. Ona göre eğer her şeyin en güçlüsü

Tanrı ise o zaman tek bir tanrı olabilir. Birkaç tanrı olsaydı her şeyin yerine geçmesi mümkün olmazdı (Topaloğlu, 2020: 91-92).

Sicilyalı Herakleitos, (MÖ, 6-5. yy.) Dünyanın yaratılmamış olup ezeli ve ebedi olduğunu sürekli yanıp sönen bir ateş olduğunu ileri sürmüştür (Minois, 2003: 38). *Logos* olarak tabir ettiği her kes için ortak olan her şeye yeten ve her şeyi aşan bir kanundan söz etmiştir. Onun bu düşüncesiyle teizme dahası her şeyin bir şey ve bir şeyin her şey olduğunu söyleyerek panteizme öncülük ettiği de ileri sürülmüştür. Herakleitos zıtlarıyla kaim, dinamik, değişmez bir *Bir*'den söz etmiştir. Yaratılmamış ezeli ateşin ve *Logos*'un aynı şeyler olması Heraklitos'un bir Tanrı düşüncesine sahip olduğu fikrini akla getirebilir. Nitekim onun hikmet tanımı bu kanaati desteklemektedir. Hikmet ona göre kendisiyle her şeyin her şey tarafından yönetildiği düşünceyi tanımlar. Hikmet en mükemmel şekilde sadece Tanrı'da bulunur. Çünkü o *arkhelogos* olarak hikmetin kendisidir. İnsan ise hikmete ruhunda sahip olduğu ateş oranında sahiptir (Topaloğlu, Fiolzofların Tanrısı, 2020: 94).

Elealı Parmenides'e (ö. MÖ, 460) gelince o fiziksel dünyanın mutlak varlık ile aynı şey olduğunu iddia etmiştir. Hiçbir şey yoktan var edilmemiştir ve var olan hiçbir şey yok olmaz. Yaratılış insanlar tarafından uydurulmuş bir şeydir. Bize yok oluyor görünen şeyler sadece diğer şeylerle karışır ve değişerek bir yerde bir şekilde var olmaya devam ederler. Bu fikirlerinden dolayı o materyalistlerin babası sayılmıştır (Minois, 2003: 38).

Bir *yoktan yaratılma (ex nihilo)* fikri esasen Antik Yunan düşüncesine yabancıdır. Ancak âlemin ezeli olduğuna inanmayı ne materyalizm ne de ateizmle özdeşleştirmek doğru bir yaklaşım olmaz. Antik Yunanlılar hem âlemin kudemine hem de sayıları kesin belli olmayan tanrılara inanıyorlardı. Esasen Tanrı ezelde var olan zamanın ve mekânın içinde ezelde var olan *arkheden* varlığı meydana getiriyordu. Böyle bir geleneğin içinde bir kimseyi materyalist yahut ateist ilan etmek için daha açık delillere ihtiyacımız bulunmaktadır.

Empedokles'e (MÖ, 5. yy. sonları) gelince Romalı şair Lukretius (ö. MÖ, 55) onu bir materyalist olarak tanıtmaktadır. Gerçekte materyalist yönünü ön plana çıkartıyor denebilir. Çünkü Empedokles'in birbirine zıt fikirler içeren iki eseri bulunmaktadır. Biri varlığın saf fiziksel tarafını takip etmekle ilgili *Tabiat Üzerine (Περί Φύσεως)* diğeri Orfik dindarlığı yansıtan *Arınma (Καθαρμοί)*. Bu çelişkiyi gidermek için bazıları Empedokles'in bu iki eserini hayatının iki devresine ait olduğunu iddia etmişlerdir. Yani Empedokles dünyayı mekanik terimlerle açıklamaya çalışmaktan usanıp irrasyonel Orfizim'e yönelmiştir (Thrower, 2000: 32). Dolayısı ile Empedokles'i ateist listesine katmak mümkün gözükmemektedir.

Empedokles'in çağdaşı olan Anaxagoras (MÖ, 5. yy. ortaları) tabiatta vuku bulan hayret uyandırıcı hadiseleri tanrıların mesajları olarak yorumlayan geleneksel dinin falcı ve rahiplerine kesin bir şekilde karşı çıktı ve tabii sebepler açısından bir izah aradı. Gök cisimlerinin doğal nesnelere, Güneş'in de gökyüzünde parlayan bir taştan başka bir şey olmadığını söyleyince Atina'dan sürgün edilmiştir. Anaxagoras kesinlikle dünyanın düzenleyici bir Akıl ürünü olduğuna inanıyordu. Ancak bu *müdebbir akıl* Tanrı olup olmadığına dair bir ifadesine rastlanmamıştır. Ancak onun tüm varlığı düzene koyan ve idare eden bu *müdebbir akıl* Platon ve haleflerinin teizminin yolunu açmıştır (Thrower, 2000: 32).

Anaxagoras'ın çağdaşı ve daha sonraki yazarlar tarafından sadece dinsizlikle değil, aynı zamanda ateizmle de suçlanan Apolloniyalı Diyogen, (MÖ, 5. yy. sonları) Anaxagoras'ın müdebbir aklını bir adım daha ileri götürür. Her şeyi kontrol eden bu akıl her şeyi bilen Tanrı'dır ve insanların *hava* dediği şeydir. Her yere yayılmış her şeyin içindedir ve her şeyde ondan bir pay bulunmaktadır (Thrower, 2000: 33).

Anaxagoras ve Apolloniyalı Diyogen'in geleneksel tanrıları ve tabiat izahlarına yönelik inkârcılıkları aslında onları ve etkiledikleri sonraki düşünürleri ateizme değil monoteizme doğru yönlendirmiştir denebilir. Her şeyin, olanların gerçekliğinin ve olmayanların gerçek dışılığının ölçüsünün *insan* olduğunu ileri süren sofist filozof Protogoras (ö. MÖ, 421) tanrıların varlığı konusunda kesin bir fikre sahip değildi. Tanrıların ne olup olmadıklarından, ne de şekil olarak neye benzediklerinden emin olunamayacağını savunmuştur. Çünkü başta insan ömrünün kısalığı olmak üzere kesin bilgiye engel olan pek çok şey bulunmaktadır (Thrower, 2000: 42). Sonuç olarak eşyanın bilgisi konusunda bilinmezci olan Protogoras'ın tanrıların varlığı ve keyfiyeti konusunda da farklı tutum takınacağını beklemek zor olacaktır. Dolayısı Protogoras'ın ateist değil agnostik olduğu söylenebilir.

Nihilist bir düşünür olarak görülen Critias, (ö. MÖ, 403) Sisifos adlı dramasında *polis tanrılar* nazariyesi denebilecek bir fikri savunmuştur. Critias'ın çağında etkin olan Sofistlere göre kanunlar yöneticilerin keyfi iradesinin ürünüydü ve sadece zengin ve güçlülerin hakkını koruyordu. İnsanlar polisin olmadığı yerde farklı davranıyor ve kanunları çiğnemekte tereddüt etmiyorlardı. İşte bu yüzden onları polisin olmadığı yerde de kanunlara uymalarını sağlayacak *tanrılar* icat edilmiştir. Yani asılları yoktur (Thrower, 2000: 43). Tanrı fikrinin sosyal güvenliği sağlama endişesinden kaynaklandığını ileri süren Critias'ın teorik anlamda ateist olduğu söylenebilir.

Demokritos'un teorik anlamda ateist sınıfına dâhil edebileceğimiz ifadeleri de nakledilmiştir. Söz gelimi yine ondan dinin insanın tabiat harikalarına karşı duyduğu huşu ve korkudan doğduğu yolunda iddiaları serdedilmiştir. Onun

ölümden sonra herhangi bir yaşama inanmadığını, doğadaki her şeyin çürümeye ve çözülmeye tabi olduğunu savunduğunu da eklemek gerekir. Tabiat boş uzaydaki sayısız atomun etkileşimi cinsinden tesadüfen tanrı ya da tanrılara ihtiyaç duymadan oluşmuştur. Ölümden sonra bir hayat yoktur. Tabiattaki her şey bozulmaya ve çözülmeye tabidir (Thrower, 2000: 43; Jaeger, 1936: 181).

Fakat Demokritos'un bize ulaşabilen tanrılar hakkındaki sözlerinden çelişkili veriler sunulmaktadır. Sadece tanruların insan hayatına müdahalesini değil, duanın geçerliliğini de kabul eden (Thrower, 2000: 43) Demokritos'a göre tanrılar insandan daha güçlü bir şekilde organize olmuş varlıklardır. Ama onlar da ömürleri insanlardan çok uzun olmakla birlikte atomlardan oluştuğularından tabiatın genel kanuna uyararak ölümden kaçamazlar. Tanrılar bizden daha güçlü ve daha akıllı oldukları için saygıya layıktırlar. Ama yine de onlara karşı boş korkulardan da uzak durmalıyız. Tabiatın ezeli kanunları onların da üzerindedir (Weber, 1991: 37). Thrower ve Weber'in tespitleri isabetliyse Demokritos'un Antik Yunan'ın halk inançları çerçevesinden çıkmadığı ifade edilebilir.

Meloslular Diagoras'ın (ö. MÖ, 415) ateist olduğu iddia edilmiştir ancak bu kanaati doğrulayacak yeterli kanıtlar bulunmamaktadır. Diagoras bir el yazmasını kaybetmiş ve bulabilmek için tanrılara yalvarmış fakat yine bulamamış. Duasının karşılıksız kaldığını gören Diagoras tanruların var olamayacağına kanaat getirmiş. Atina'da Eleusis Gizemleri (Ἐλευσίνια Μυστήρια) (Malt, 2020)¹ ve Dionysos ile dalga geçtiği için tutuklanarak ölüme mahkûm edilmiştir. Bunun dışında Diagoras hakkında fazla bir şey bilinmemektedir (Minois, 1998: 57; Thrower, 2000: 44).

Antik Yunan ateistlerine örnek olarak Epikür (ö. MÖ, 270) verilmektedir (Gorgelin, 2022). Epikür Demokritos'un atomcu görüşünü savunmuştur. Epikür, atomların sahip oldukları ağırlıklarından dolayı boşlukta, ezelden beri *yukarıdan aşağıya* doğru harekette bulduklarını yani düşüklerini ileri sürmüştür. Onlar bu düşme hareketi sonucunda çarpışıp birbirleriyle farklı şekillerde birleşerek etrafımızda gördüğümüz cisimleri meydana getirmişlerdir.² Epikür'ün tabiat olaylarını tanruların işi yerine tabiat kanunları olarak izah etmiştir. Epikür'ün materyalist olduğu söylenebilir ancak ateist olduğu söylenemez.

1. Yunan mitolojisinde Demeter ve kızı Persophone hakkındaki en fazla bilinen mitlerden birisidir. Yunanistan'ın batısında yer alan Eleusis Kentine ile ilişkilendirilmiştir. Eleusis gizemleri topluluğa ait dini ritüellerin günümüze kadar hâlen gizli kalması nedeniyle bu ismi almıştır. (Bk. Can Malt, "Elefsis Gizemleri Nedir? Eleusis Gizemleri Tarihi", Mitolojik Tanrılar, 29 Aralık 2020).

2. Pierre Gassendi'nin (ö. 1655) atomlar, boşluk, sonsuza kadar bölünmeme, atomların hareketleri konusundaki görüşleri Epikuros'un tesirini göstermektedir. Yalnız Gassendi'ye göre atomlara ilk hareketi veren Tanrı'dır (Kurti, 2015:16).

Epikür ve takipçilerini dinî ibadet törenlerine tanrılara kurban takdimlerine titizlikle katıldıkları da bilinmektedir (Kurti, 2015: 16). Epikür'e göre Eski Yunan'ın batıl inançları sakin hayatlarını yaşayan tanrılarının huzurunu kaçırmaktadır. Yine de bunun için insanları cezalandırmaları sözkonusu değildir. Ama tanrılara layık bir ruh huzuruyla ibadet etmeye engel olmazlar. Tanrılar aslında insanlar için ideal yaşamın mükemmel bir örneğidir (Bailey, 1948: 309).

Drachman'ın dinsizler listesine aldığı Sokrates de (ö. MÖ, 399) kendi zamanında vatandaşları tarafından ateistlikle suçlanmıştır. Ancak onun da yine sadece Atina tanrılarını inkâr ettiği, ontolojik olarak metafizik-spiritüel varlıkları reddetmediği açıktır. Aristophanes'in (ö. MÖ, 388) *Bulutlar (νεφέλαια)* adlı komedisinde Sokrates, Strepsiades'in sorularını cevaplarırken bulutlar, yağmur ve yıldırımların oluşmasını tabiat kanunları ile açıklıyor ve Zeus'un işi olmadığını hatta Zeus diye bir şey olmadığını ifade ediyor (Aristophanes, 2017: 45; *Aristophanes' Biography*, 2023; *Aristophanes' Clouds Line 356*, 2023). Bununla birlikte Sokrates kendisini bir *demonun (cinin)* yönlendirdiğini de telaffuz etmiştir. *Demon (δαίμων)* teriminin anlamı *sezgi* olarak da anlaşılabilir ancak Antik Yunan geleneği göz önünde bulundurulduğunda tabiatüstü bir etki olarak da yorumlanabilir (Socrates Was Guilty as Charged, 2009).

Aynı komedide Sokrates, Strepsiades'e tanrılarının var olmadığını kanıtlamak için gerçek bir ateizm dersi verir. Xenophanes'in sunduğu imaj bunun tam tersidir: tanrılarının varlığını evrenin kesinliğiyle gösteren dua eden dindar bir Sokrates, Platon'un eserlerindeki Sokrates'e gelince yine arklı Sokratesler görülüyor. *Diyaloglar*'da mistik ve her şeyden önce bir şüpheli bir Sokrates, *Savunma*'da cehennemini ne olduğunu ve ölümden sonrasını görmezden geldiğini söyleyen bir Sokrates, Cratylus'ta tanrılar hakkında hiçbir şey bilmediğini iddia eden bir Sokrates, *Euthyphron*'da mitleri reddeden ve *Phaedrus*'ta kendini tanıyacak zamanı ya da kapasitesi olmadığından tanrılar hakkında yorum yapamayacak mütevazı bir Sokrates olarak görünmektedir (Minois, 1998: 57-58). Tüm bunları göz önünde bulundurduğumuzda en ihtiyatlı tespit onun agnostik olduğudur.

Platon (ö. MÖ, 347) *Kanunlar*'ının 10. bölümü tanrılarının varlığı ve ilahi inayeti (providence) inkâr edenlere cevap niteliğindedir. Dahası bunların arz ettiği tehlikeler ve onlara karşı alınması gereken önlemlere değinmiştir. Platon'a göre tanrılara inanmamak (ateizm) yahut varlığına inanıp bizim işlerimizle hiç ilgilenmediğini iddia etmek (deizm) yahut varlığına ve inayetine inanmakla birlikte onların avutulabilecek kimselermiş gibi uyduruk kurban ve festivallerle ayartmaya çalışmak (din istismarı ve hurafecilik) gazaplarını üzerimize çeken eylemlerdir (Minois, 1998: 62-63).

Dinsizlikle beraber yanlış din algısının ve din istismarının da ahlaki davranmaya engel olduğunu düşünen Platon yukarıda sayılan üç yanlışın kökünü kazımadan ahlaklı bireylerin yetişmesinin mümkün olamayacağını savunmaktadır. Dini ve tanrıları inkâr konularında vatandaşı cezalandırmadan önce onlara işin doğrusunu anlatmak ve onları bu konuda aydınlatmak gerekir. Sadece intikam duygusuyla cezalandırmak bir işe yaramayacaktır. Eğer durağan olan maddede hareket varsa Tanrı vardır. Tanrı varsa mükemmeldir. Mükemmel olan Tanrı'nın adaleti unutulması yahut aksatması söz konusu olamaz (Minois, 1998: 63).

Tanrıların yokluğunu telaffuz edenlerin tehlikelisinden vatandaşı ve ülkeyi nasıl korumak gerektiği konusunda Platon için ateistler toplum için büyük bir tehlike teşkil etmektedirler ve onlardan kurtulmanın tek yolu da ölüm cezasıdır. Platon'un almaya çalıştığı önlemlere bakılırsa MÖ, 4. yüzyılda Yunanistan'da ateistlerin sayısı ciddi boyutlara varmış olmalıdır. Yunanistan'daki ateistlerin sayısı yine de tüm sosyal kategorilerde oldukça fazladır ve bu endişe vericidir (Minois, 1998: 63).

Platon için ateistler toplum için büyük bir tehlike teşkil etmektedirler ve onlardan kurtulmanın tek yolu da ölüm cezasıdır.

İnanmayanlar üç sınıfa ayrılır: Tanrıların varlığına inanmayanlar; onları insan meselelerine tamamen kayıtsız bulanlar; dua ve fedakârlıklarla onları pohpohlayabileceklerine ve isteklerini değiştirebileceklerine inananlar. Platon'a göre ateizm ahlakın ve sosyal yaşamın düşmanıdır. Ahlaki kanunun gücü, yalnızca, mutlak, aşılmaz, ilahi bir kanunla ilişkisinden kaynaklanabilir (Minois, 1998: 63; Welthecke, ts; 102).

Platon daha o zamandan bilinen "Eğer Tanrı yoksa her şey mubahtır." formülünü kullanmıştır. Ona göre Ahlak yasası ancak ilahi, aşkın, dokunulmaz ve mutlak bir yasaya dayanıyorsa geçerli olabilir. Ateizm toplumun çözülmesinin mayasıdır ve ateist entelektüeller gençliğin bozguncularıdır. Ateizm, toplumsal parçalanmanın mayasıdır ve ateist entelektüeller gençlerin yozlaştırıcıları olarak görülürler. Plato, sahte bir bilime ve ciddi bir ahlaksızlığa dayanan öğretilerle mücadele etmeyi kendine vazife edindiğini ifade eder. İnançsızları öce doğru yolu göstererek ikna etmeliyiz. İkna olmamakta ısrar ediyorsa zor do kullanmalıyız (Minois, 1998: 63).

Platon'a göre aslında ateistler kendi zevklerine ve tutkularına hâkim olmadıklarından tanrıları reddederler. Bu yüzden tanrıların varlığını onlara kanıtlamak için çaba göstermek beyhude bir uğraştır. Gençlerin genelde ateizme kapıldığına değinen Platon, onların aslında tek bir argümanın desteğine sahip olmadıklarını ve cahil cesaretiyle konuştuklarını ileri sürmektedir. Onlar zekânın küçük bir parçasına sahip değiller (Minois, 1998: 63).

Aristoteles varlığın arkasında nihai sebep olarak Tanrı'yı görmüştür. Tanrı kâinattaki düzen ve hareketin kaynağı, hayrı mahzdır? (en yüce iyilik). Aristoteles bu en yüce iyi kavramından Tanrının varlığını ispat delillerinden birini de ortaya koymuştur. Şöyle ki. Varlıklardan bazılarının bazılarında daha iyi olduğu bilinen bir gerçektir. Daha iyinin olduğu bir durumda en iyinin de olması zorunludur. Bu zorunlu varlık Tanrı'dır (Topaloğlu, 2020:110).

Yeryüzünün ve denizlerin, göklerin ve yıldızların ihtişamı da bunları tertip eden bir Tanrı'nın varlığını zorunlu kılmaktadır. Gökyüzündeki cisimlerin ve yeryüzündeki tüm varlığın hareketi de bunların bir şık hareket ettiricisinin varlığını zorunlu kılmaktadır. Bu ilk hareket ettirici Tanrı'dır. Tanrı tek, mutlak kemaldır. Maddi bir şey değildir. Saf formdur. Ezeli, ebedi, saf fiil, saf akıl, saf hayat, saf düşünce, saf iyilik, saf mutluluk, saf aşk ve varlığın varoluş nedenidir (Topaloğlu, 2020:111-113).

Aristoteles'in çağdaşı olan Sinoplu Diyojen (ö. MÖ, 322) tanrıların hiçbir şeye ihtiyacı olmadığı için tanrılara tapınmayı gereksiz görmüştür. Bunun dışında Diyojen'in ilahiyata dair görüşleri bize ulaşmamıştır. Genel olarak Diyojen'in ait olduğu Kinik felsefe dinî konularda kayıtsızdır. Sonuç olarak Diyojen'in teorik olarak agnostik pratik olarak ateist olduğu söylenebilir (Thrower, 2000: 47).

Antik Yunan ateistlerinden olduğu ileri sürülenlerden bir de Cyreneli Theodoros'tur (ö. MÖ, 398). O tanrılar üzerine tüm yargılar hakkında şüphe duyduğunu belirtmiş, hiçbir şeyin bizatihi yanlış olamayacağını iddia etmişti. Ona göre akıllı bir adam sözde ahlaki prensipler adına aptal adamları kurtarmak için şu ya da bu şehrin/ülkenin müdafaası için hayatını riske atmaz. Şu ya da bu ülke değil yeryüzü insanın vatanıdır. Atinalılar tarafından dinsizlikle yargılanmış ve idam edilmiştir. Başka bir rivayete göre de Theodoros akıbetini sezerek Atina'dan kaçmıştır (Oppy, 2019: 33). Hristiyanlık döneminde İskenderiyeli Clemens, (ö. MS 215)Theodoros benzeri Eski Yunan'ın bozuk inançlarından şüphelenenlerin değil asıl ateistin Yunan tanrılarına tapanların olduğunu ileri sürmüştür (Hauregui, 2023:146).

Cyrene'li Carneades'in (ö. MÖ, 129) inancın evrenselliği gerçeğinden şüphe ederken, evrenselliği kabul edilirse neyin ispatlanacağı sorusuna cevabı ispatlanacak tek şeyin, insanların tanrıların varlığına inandıklarıdır. Tanrıların varlığını ispat için ek delillere ihtiyaç bulunmaktadır. Yani evrensellik ve kafa sayımı bir şeyin doğruluğunu ispatlamaz. Carneades'in kendisi, tanrıların varlığına olan inancın, büyük ölçüde, hayranlık uyandıran tabiat olaylarının tanrılaştırılmasından kaynaklandığı yönündedir (Thrower, 2000: 50-51). Carneades'in bu kanaati Antik Yunan politeizminin bir tasviridir aynı zamanda.

Buraya kadar gördüğümüz düşünürlerin içinde açık bir tanrı ya da tanrılar

inkârı Critias'ta gözükmemektedir. Onun fikirlerinin oluşmasında kendinden önceki sofistlerin katkısı olduğu açıktır. Önce eşya hakkındaki bilginin imkânı tehlikeye düşmüş sonra tanrılar hakkındaki bilginin imkânı ve nihayetinde tanrı tasavvurunun inkârı gelmiştir. Miletli filozoflarda (MÖ, 6. yy.) tanrıların varlığı veya yokluğu konu edilmemiş, Elea Okulunda (MÖ, 6-5. yy.) geleneksel tanrılar ve politeizm yargılanmış, sofistlerle tanrı dâhil her şeyin bilgisinden kuşku duyulmuş ve nihayet Critas'la (ö. MÖ 403) tanrı kavramı boşa çıkarılmıştır. Ancak entelektüel düzeyde olan bu süreç halk tabanına yayılmış bir şey değildi. İncil'den ve Kilise babalarının yazılarından anlaşıldığı kadarıyla Hristiyanlık geldiğinde Eski Yunan'da yaygın bir ateizm veya dinsizlik gözükmemektedir. İncil ve Kilise babalarının yazılarında da Eski Ahitte olduğu gibi ateizme karşı argümanlar yahut Tanrı'nın varlığını ispata yönelik konular bulunmaz. Mücadele (Yahudileri sayamazsak) Eski Ahit'te olduğu gibi paganizmledir.

Yunanistan'ın fethiyle beraber Romalılar Yunan kültürü ve felsefesine büyük hayranlık duymaları ve Yunan felsefesi okumalarına rağmen felsefeyle ilişkileri takipçi seviyesinde kalıp büyük ya da özgün düşünürler yetiştirememişlerdir. Romalılar uygar ve şehirli insanlar olarak hayata bakışları ve felsefeleri büyük ölçüde Yunan kaynaklarından alınmıştır. Cicero, Lucretius ve Yaşlı Plinius bu durumu örnekleyecek üç önemli Romalıdır denebilir (Thrower, 2000: 55).

Roma devleti, özellikle tebaasının kitleleri söz konusu olduğunda, dinin ahlaka mesnet olarak önemini kabul ediyordu. Hatta ruhban sınıfı toplumunun etkili ve saygın yapılanmalarından biriydi. Ritüeller ve bayramlar devlet işlerinin de bir bileşeni idi. Roma devletinin en önemli konusu Roma devletinin birliğinin ve saadetinin idamesi idi (Günay, 2023: 305-318).

Ancak eğitimli üst sınıfların dinle alakaları ya hiç yok ya da reel politik gereği idi. Örneğin, Cicero tanrılara ve ruhun ölümsüzlüğüne dair eser yazmış olsa da diğer üst düzey bürokratlar gibi pek de inançlı gözükmemektedir. Nitekim sürgündeki karısına yazdığı mektupta, tanrıların dualara karşılık vermediğini ifade etmiştir. Şair Horace zaman zaman dinin yeniden inşasından dem vursa da aynı derecede laikti. Kendi duygularını ifade ettiğinde batıl inançlara gülüyor ve insanların ibadet ve yakarışlarına istihza ile bakıyordu (Glover, 1910:10).

Lucretius, (ö. MÖ, 55) Epikür'ü insan ruhunun büyük kurtarıcısı olarak tanıtmaktadır. Çünkü o tabiat olaylarının mitolojik izahına ve tüm hurafelere karşı gelmiş biriydi. Lucretius'a göre tüm teolojik görüş insanların zihninden silinmelidir. Din denen şey ortadan kaldırılması ve asla barışılmaması gereken önemli düşmandır. Çünkü hayattaki ıstırapların ve cürümlerin sorumlusu din-

dir. Lucretius Epikür'ü de dinin zulmü altında ezilen insanlara yeryüzünde tanrıların hiçbir gücü olmadığını göstermiş gerçek bir tanrı olarak bakar. Lucretius Epikür'ün felsefesinde huzur bulduğunu ve amacının Epikür felsefesini yurttaşlarının hizmetine sunarak onları dinin zorbalığından kurtarmak olduğunu ifade temektedir (Bailey, 1948: 10).

Roma bürokrasisinde klasik dönemin septikleri (şüpheciler) devlet ve ali çıkarlar söz konusu olduğunda muhafazakâr davranmaktı. Böylece Sextus Empricus (MS, 2. yy.) bile, felsefi olarak dinî inancın akla uygunluğunu savunurken, aynı zamanda tanrılara ve onların ilahi yardımlarına olan inancını da dile getiriyordu. Sextus'a göre bir septik ülkesinin ali menfaatleri ve halkının gelenekleri söz konusu olduğunda kanunlar çerçevesinde tanrıları kabul edip onlara ibadet eder ve hürmette kusur etmez. Ancak felsefi araştırma faaliyeti istisnai bir durum arz eder (Thrower, 2000: 59).

Cicero'nun *de Natura Deorum* adlı eserinde septik rolüne büründürdüğü Başrahiplik makamında bu bulunmuş olan Cotta, filozofların dine karşı mantıklı deliller ortaya koysa bile halkına ve atalarına hürmet gereği inanmak ve ibadetlere iştirak etmek gereğini savunmuştur. Onun bu yaklaşımı kişisel inançsızlık ve kamusal inanç beyanı konumu gayet sarih tasvir etmektedir. Aslında bu tasvir sonraki başka coğrafya ve başka devirlerde de sorumluluk konularındaki septiklerin sergiledikleri bir tavidir denebilir (Thrower, 2000: 59).

Eski Çin'de ateizmin temsilcisi düşünürlerden biri olarak Wang Chong (MS, 25-100) hayaletlerle dolu bir evren, tanrılığa yükseltilmiş Konfüçyüs ve Lao Çe, yaygın falcılık, kehanet ve feng shui pratiklerinin oldukça yaygın olduğu Han hanedanı döneminde fakir bir Çin ailesinde dünyaya gelmişti.

Hint dinlerinden Tharaveda Budizmi ve Caynizm'de olduğu gibi Konfüçyanizm'i de ateist bir din olarak değerlendirenler bulunmaktadır (Martinez, 2018) Bir yandan Çin Ateist Topluluğu başkan yardımcılığı diğer taraftan Uluslararası Konfüçyanizm Federasyonu akademisyen üyeliği yürüten Çinli Profesör Li Shen *Bilimsel Ateizmin Temelleri* adlı eserinde insanlığın bilimsel ateizmle tanışması için Karl Marx'ı (1818-1883) beklemek zorunda kaldığını, oysa Çinlilerin Konfüçyüs'ten beri bilimsel ateizme aşına olduklarını hatta bilimsel ateizmin banisinin de Konfüçyüs olduğunu iddia etmiştir. Fakat bu gerçeği değil Çin Komünist Partisinin propagandasını yansıtmaktadır. Kanadalı Dinler tarihçisi David Palmer'in ifade ettiği gibi aslında Çin her zaman dindar olmuştur (Introvigne, 2023).

Bunula birlikte Eski Çin'de de hem yaratıcı bir tanrıyı hem de doğaüstü güçlerin tabiatın işleyişindeki rolünü inkâr eden ateistler de olmuştur. Buna örnek olarak Han Sülalesi döneminde yaşamış bir düşünür olarak Wang Chong (MS 25-100) gösterilmektedir. Wang Chong hayaletlerle dolu bir evren, tanrı-

lığa yükseltilmiş Konfüçyüs ve Lao Çe, yaygın falcılık, kehanet ve feng shui pratiklerinin oldukça yaygın olduğu Han hanedanı döneminde fakir bir Çin ailesinde dünyaya gelmişti.

Wang Chong, evrenin ve insanlığın içinde yer almasının nedenini vurgulayan bir görüş geliştirdi. Çağdaşlarının batıl inançlarına karşı çok sayıda orijinal itiraz geliştirmiştir. Dahası, doğal olayların deneysel olarak desteklenen açıklamalarını geliştirmeye çalıştı. Çinli çağdaşlarının su döngüsünü daha az çok doğru bulmakla birlikte ay ve güneş tutulmalarına ait dönemin inançlarından farklı bir izah getirmiştir (Oppy, 2019: 34-35; Wang Chong Internet Encyclopedia, 2023).

Wang Chong'un değişik zamanlarda kaleme aldığı yazılarından oluşan *Lunheng*'de (*Ölçülü Konuşmalar*) geleneksel inançlar yanında bilgeliğini kabul ettiği Konfüçyüs'ü de eleştirmiş; onun her konuda doğruyu söylemesinin imkânının olmadığını, zaman zaman yanıldığını hatta kaba ve itici olabildiğini ifade etmiştir. Chong eskilere ve geleneğe ait her şeyi doğru kabul etmenin gelecek nesiller boyu aynı yanlışların sürekli tekrarlanmasına sebep olacağına dikkat çekmiştir.³

Chong'a göre yer ve gökler, çocukların karı kocanın madde ve enerji karışımından kendiliğinden doğması gibi madde ve enerjisinin kaynaşmasıyla kendiliğinden oluşmuştur. Bu şekilde meydana gelip damarlarında kan bulunan canlılar açlığa ve soğuğa karşı duyarlı olmuşlardır. İnsanlar bazı bitkilerin yenebileceğini, ipek ve kenevir giyilebileceğini deneyimlemiştir. Yoksa onlar zannedildiği gibi insanlar yesin ve giysin diye doğaüstü bir güç tarafından insan için yaratılmamıştır (Oppy, 2019: 35).

Eğer yeryüzündeki insanları Gök/Tanrı bir iradeyle yaratmış olsaydı onlara birbirlerini boğazlama yerine birbirlerini sevmeyi öğretirdi. Klasik Çin öğretisine göre insan beş elementten yaratılmıştır. Bu beş elementin farklı doğası doğadaki çatışmaların kaynağıdır. Yoksa Gök/Tanrı kötü bir şey yaratmamıştır. Chong bu argümana karşı da şu itirazı getirir: "Tanrı yaratıkları tek bir elementin maddesinden ve enerjisinden doldurmadı ve onlara karşılıklı sevgiyi öğretmedi, neden farklı elementlerin güçlerinin çatışmaya ve karşılıklı yıkıma başvurmasına izin verdi?" (Oppy, 2019: 35).

Chong Gök'ün iradi eylemde bulunma yeteneğine sahip olup insanların meşru taleplerine cevap verebileceğini düşünen Taocu çağdaşlarına karşı

3. "Wang Chong |Internet Encyclopedia of Philosophy" Chong'un ve diğer yenilikçilerin dikkatinden kaçan şey eskilerin düşünce pratiklerinin tamamen dinî inançlardan değil yüzyılların birikimi olan hayat tecrübelerinden kaynaklandığı ve yeni olarak ileri sürülen şeylerin topluma neye mal olacağına henüz tecrübe edilmemiş olduğu gerçeğidir. Muhafazakârlık bu yüzden her toplumda güvenilir bir liman olmaya devam etmektedir.

çıkıştır. Ona göre Gök atmosferik ve astronomik nesnelere ve olaylardan oluşan bir âlemdir. İrade sahibi ve yol gösterici bir özelliğe sahip değildir. Chong'un bu ifadeleri bize her şeye gücü yeten, tamamen iyi bir Tanrı'nın kendimizi içinde bulduğumuz dünyadan daha iyi bir dünya yaratması gerektiğini iddia eden batılı deistateist düşünürlerin argümanlarını hatırlatmaktadır (Oppy, 2019: 35-36).

Chong'un Konfüçyüsçülüğü ve Taoizmi ortadan kaldırmak isteyen bir ateist, materyalist yahut rasyonalist bir doğa bilimci ya da laik bir hümanist mi yoksa sadece mevcut dinî inançları reform etmek isteyen birimiydi? Bunun cevabını bulmak için yeterince kaynağa sahip değiliz. Chong'u ateist, tanımlamak muhtemelen mevcut kanıtların ötesinde olsa da, geleneksel dinde çelişkiler bulunduğu açıktır (Oppy, 2019: 36).

Chong'un geleneği eleştirisi ve *eskileri* bir doğru bilgi kaynağı olarak reddetmesi Modern Çin'de Komünist Partinin dikkatinden kaçmamış olacak ki onu hurafelere karşı mücadele etmiş ilerici ve materyalist bir öncü olarak değerlendirilmiş, 1981'de Shanyu şehrinde anıtını restore etmiştir (Wang Chong Internet Encyclopedia of Philosophy, 2023).

Batıdan farklı olarak Hindistan söz konusu olduğunda Tanrı tanımazlığın dinsizliği gerektirmediğini belirtmemiz gerekir. Günümüz Hint dinlerinden önemli iki dini Budizm (Tharaveda kolu) ve Caynizm'in yaratıcı bir tanrı anlayışına sahip olmadığını hatırlatmamız gerekir. Her iki din de Miladi 6. yüzyılda Hindistan'da doğmuştur. Bu dinlerin yaratıcı bir tanrı anlayışlarının olmayışı onları ne modern ateizme ne de İlk Çağ'daki dinsizlik türlerine yaklaştırmış gözükmektedir. Ancak tanrısız dinler üretmekte zorlanmayan Hint coğrafyasının tanrısız dinsizler de üretmede zorlandığı düşünülemez (Oppy, 2019: 29).

Lokoyata olarak da bilinen Carvaka (dünyevi) okulu ölümden sonra hayatı, *önceki* hayatın sonraki hayatı etkilemesini (*karama*), yeniden doğum döngüsünü (*reenkarnasyon*) ve ruhun kurtuluşunu (*mokşa*) reddeden materyalist bir Eski Hint felsefe okulu olarak bilinmektedir. Carvaka bilginin kaynağı olarak sadece duyu verilerini (*direct perception/anubhava*) kabul ediyordu (Herbjørnsrud, 2020). Bu sezgi ve iç aydınlanmayı reddettiği anlamına gelmektedir.

Carvaka okulu ruhu ölümsüzlüğü, tanrıların varlığını reddetmesinin yanında dine, kendi deyimleriyle tabiatüstü bir kozmolojiye dayanan ahlakı da kabul etmiyordu. İyi ve güzeli belirleyen şeyde insanın hoşuna giden ve zevk veren şey demektir. Yani hedonizmi savunuyorlardı. (Turner- Lauck Wernick, 2023)

Modern araştırmacılar arasındaki yaygın görüşe göre Carvaka Okulu XII. yüzyılda ortadan kaybolmuştur. Kesakambali ve Carvaka okuluna ait bilinen şeyler muarızlarının eserlerinin satır aralarında onlar hakkındaki iddialardan

ibarettir (Oppy, 2019: 29).⁴ British Encyclopedia'ya göre ise Carvaka Okulu Orta Çağın sonuna doğru ortadan kaybolmuştur (Herbjørnsrud, 2020)⁵ Oysa

Tarihçi Ebu'l-Fazl b. Mübârek en-Nâgavrî el-Allâmî (ö.1602) 16. yüzyılda bile dinî-felsefî tartışmaların tertip edildiği Ekber Şah'ın (ö. 1605) meclisinde ateist grubu temsi eden Carvaka filozoflarının da bulunduğunu zikretmektedir. Bu ateist felsefe Moğol hâkimiyeti döneminde Avrupalı entelektüelleri etkilediği gibi Çin'e doğru da yayılmıştır (Herbjørnsrud, 2020).

MÖ, 6. yüzyılda yaşamış olan Ajîta Kasakambali İlk Çağ Hindistan'ında ateizmi savunmuş en eski Hintli düşünür olarak kabul edilmektedir. Kesakambali'nin hayatı hakkında fazla bir şey bilinmemektedir. Hint felsefe okullarından Carvaka, Lokayata ve Brhaspatya'nın da Kesakambali'nin düşüncelerinin tesirinde olduğu düşünülmektedir. Aslında ne Carvaka okuluna ait ne de Kesakambali'ye ait yazılar günümüze gelmemiştir. Zaten Carvaka Okulu XII. yüzyılda ortadan kaybolmuştur. Kesakambali ve Carvaka okuluna ait bilinen şeyler muarızlarının eserlerinin satır aralarında onlar hakkında ki iddialardan ibarettir (Oppy, 2019: 29).

Kesakambali'ye göre insanın görünen bedeninden bağımsız görünmeyen bir ruhu yoktur. Ne doğumundan önce ne bir hayatı vardı ne de öldükten sonra bir daha dünyaya gelecektir. Reenkarnasyonun aslı yoktur ve ölüm tam bir yok oluştur. İnsan dört unsurdan oluşmuştur. Öldüğü zaman insanı oluşturan unsurlar aslı durumlarına karışırlar. Cennet, cehennem ve kader de yoktur. Yaptığımız iyilikler de kötülükler de ölümden sonrası için bize bir şey hazırlamaz. Doğaüstü güçler ve tanrılar yoktur. Bu yüzden dua ve kurbanlar da boşunadır. Kutsal kabul edilen metinler çelişkilerle doludur ve otorite kabul edilecekleri herhangi bir alan yoktur. İbadetler sadece rahipler için gelir kaynağıdır. Bu yüzden rahiplere ve tapınaklarda değil sadece fakir insanlara para yardımı yapılmalıdır (Oppy, 2019: 29-30).

Ulaşılabilen kaynaklara göre Kesakambali'nin hedonizmi savunmuştur. Ona göre herhangi bir ahlaki değer belirleyecek muteber bir kaynak yoktur. İnsan zevklere zaman ayırarak mutlu olmaya çalışmalıdır. Akıllı adam cennetin zevklerini lezzetli yiyecekler, hoş kokular ve güzel giyeceklerde bulurken aptallar anlamsız yasaklar ve riyazetle kendini yıpratır (Oppy, 2019: 31).

Ancak bu onun hiçbir ahlaki ilke tanımadığı anlamına gelmemektedir. Zira o borca girerek de olsa ziyafetten geri durmayı öğütlemiştir. Ancak kaynakların yetersizliğinden ahlaki davranmayı hangi temellere dayandırdığını bilemiyoruz (Oppy, 2019: 31).

4. Oppy, Atheism, 29.

5. Dag Herbjørnsrud, "India's Atheist Influence on Europe, China, and Science", Blog of the APA (blog), 24 Haziran 2020.

Sonuç

Antik Çağ'da, din ve mitoloji, toplumun ve iktidarın temel bileşenlerinden biri hatta olmazsa olmazıydı. Böyle bir ortamda az da olsa ateist düşünürler yetişmiştir. Bu düşünürler genellikle mevcut dinî sistemleri sorgulayarak ve mitolojik tanrıları eleştirerek farklı bir bakış açısı sunmaya çalışmışlardır. Eski Yunan'da ateist olarak değerlendirilen bazı filozofların gerçekte tam anlamıyla ateist olmadıkları, sadece dönemin Yunan mitolojisinin tanrılarını inkâr ettikleri ortaya çıkmıştır. Bu durum, günümüzdeki anlamda mutlak bir ateist olarak nitelendirilebilecek filozofların sayısının sınırlı olduğunu göstermektedir.

Bugün olduğu gibi antik dünyanın Hint ve Çin uygarlıklarında *tanrı* ve *tanrısız* Batılı zihin yapısı için rahat anlaşılacak kavramlar değildir. Batı'da tanrısız aynı zamanda dinsiz anlamına gelirken Hint ve Çin dünyasında tanrı tanımaz dinsiz kişilerin yanında *tanrısız dinler* ve *tanrısız manevi* yaşam da söz konusu olabilmiştir. Modern dünyada ateist denilen kişi aynı zamanda dinsiz kişidir. Metafizik bir anlamı olan bir değer tanımaz ve metafizik bir anlam etrafında örgütlenmeye katılması da söz konusu değildir. Oysa Çin düşüncesinde yaratıcı tanrı kavramı olmadan metafizik anlam dünyası ve metafizik bir sistem, bu sistem etrafında örgütlenmemiş bir topluluk mümkündür. Bununla birlikte Antik Çin düşüncesinde geleneksel inançları ve beraberinde tanrı tasavvurunu da inkâr eden düşünürler çıkmış ve fikirleri bize kadar ulaşmıştır.

Hint düşüncesinde tanrısız bir din ve maneviyattan bahsetmenin mümkün olduğu gözükmektedir. Birer dinî sistem olduğu şüphe götürmeyen Caynizm ve Tharaveda Budizm'inde evrenin başlangıcı olduğu ve bir tanrı tarafından yoktan yaratıldığı açıkça reddedilmiştir. Bu dinî yapıların yanında Antik Dönem Hint düşüncesinde teorik ateizmin varlığına örnek gösterilebilecek felsefe ekolleri ve düşünürlerden de bahsedilmektedir. Mesela Carvaka Okulu gibi maneviyatı ve metafiziği reddeden mutlak ateizmi savunun kişi ve ekollerde söz konusu olmuş hatta Modern Batı ateizmine ilham verdiği de iddia edilmiştir.

Sonuçta modern dönemlere kıyasla daha zayıf olsa da Orta Çağ'a kıyasla daha belirgin ve teorik anlamda ateist diyebileceğimiz düşünürlerden bahsetmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Akdemir, Ferhat (2005); "Ateizmin Tarihi üzerine Kısa bir Deneme". Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 18 / 18-19 (Ocak 2005): 347-363

Aristophanes, (2017); *Clouds*, ed. Evan Hayes ve Stephen Nimis, çev. Ian Johnston (Oxford, Paenum Publishing, Ohio.

Aydın, Mehmet (1990); *Din Felsefesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Bakış, Mehmet Latif (2008). *Felsefi Bir Problem Olarak Ateizm*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, Van.

Kurti, Baki (2015); *Arnavut Felsefi Literatüründe Ateizm Problemi*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Ana Bilim Dalı, Bursa.

Bailey, Cyril (1948); *Lucretius on the Nature of Things*, Clarendon Press. Oxford.

Bremmer, Jan N. (2006); "Atheism in Antiquity", The Cambridge Companion to Atheism, ed. Michael Martin Cambridge University Press. Cambridge.

Burkert, Walter (2011); *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, W. Kohlhammer, Stuttgart.

Collingwood, Robin George (1945); *The Idea of the Nature*, Clarendon Press, Oxford.

Diñçer, Günay, (2023); "Eski Roma Cumhuriyetinde Rahiplik Kurumu, *Asya Studies* 7 / 23 (Mart 2023): 305-318, <https://doi.org/10.31455/asya.1253104>

Dickenson, Golsworth Lowes (1909); *The Greek View of Life*.; University Michigan Press, 7. bs. New York.

Glover, Terrot Reaveley (1910); *The Conflict of Religions in the Early Roman Empire*, The Project Guteberg, 4. bs. London.

Drachmann, Anders Björn (2009); *Atheism in Pagan Antiquity*, [Ebook 28312], The Project Gutenberg, Release Date: March 11, 2009 [Ebook 28312]

Jaeger, Werner (1936); *The Theology of the Early Greek Philosophers*., Clarendon Press, Oxford.

Minois, Georges (1998); *Histoire de l'athéisme: les incroyants dans le monde occidental des origines à nos jours*, Fayard, Paris.

Oppy, Graham (2019); *Atheism: the Basics*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York ; London.

Şchristâni. (2017). *Milel ve Nihal*. Litera, İstanbul.

Taylan, Necip (2015); *Düşünce Tarihinde Tanrı Sorunu*, Mahya Yayınları, İstanbul.

Thrower, James (2000); *Western atheism: a short history*, N.Y: Prometheus Books, Amherst.

Topaloğlu, Aydın (2020); *Fiolzofların Tanrısı*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Topaloğlu, Aydın (2001); *Tanrıtanımazlığın Felsefi Boyutları Teizm ya da Ateizm*. Kaknus Yayınları, İstanbul.

Topaloğlu, Aydın (1998); *Ateizm ve Eleştirisi*. Diyanet İşleri Başkanlığı, İstanbul.

Weber, Alfred (1991); *Felsefe Tarihi*, Sosyal Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Aristote, (2023) *Metaphysique*, 3/12, <https://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/metaphysique1.htm#III>, 16.04.2023.

"Aristophanes | Biography, Plays, & Facts | Britannica", (2023), (Erişim Tarihi): 15 Nisan 2023, <https://www.britannica.com/topic/Clouds-play-by-Aristophanes>.

"Aristophanes | Biography, Plays, & Facts | Britannica", (2023), (Erişim Tarihi): 15 Nisan 2023, <https://www.britannica.com/topic/Clouds-play-by-Aristophanes>.

Diñçer, Günay, (2023), "Eski Roma Cumhuriyetinde Rahiplik Kurumu, *Asya Studies* 7 / 23 (Mart 2023): 305-318, <https://doi.org/10.31455/asya.1253104>

Gorgelin, Jean, (2022), "L'athéisme dans l'histoire occidentale", *Evangile et Liberte*, Erişim 22 Nisan 2022, <https://www.evangelie-et-liberte.net/>.

Herrero de Jauregui, Miguel, (2023), “The Protrepticus of Clement of Alexandria: Commentary”, Microsoft Word - tesis bo final. Doç. (unibo. it), Erişim 19.03.2023. https://amsdottorato.unibo.it/1117/1/Tesi_Herrero_de_Jauregui_Miguel.pdf

Herbjørnsrud, Dag (2020), “India’s Atheist Influence on Europe, China, and Science”, *Blog of the APA* (blog), 24 Haziran 2020, Erişim 8 Temmuz 2023, <https://www.sgoki.org/no/2020/07/28/carvaka-lokayata-the-rational-atheist-skeptical-and-materialist-philosophy-schools-of-india/>

Introigne, Massimo, (2022) “Confucianism: ‘Atheism’ or Religion? 1. Is There Religion in China?”, 04 Mayıs 2022, Erişim 9 Temmuz 2023, <https://bitterwinter.org/confucianism-atheism-or-religion-1/>

Malt, Can, (2020), “Elefsis Gizemleri Nedir? Eleusis Gizemleri Tarihi”, *Mitolojik Tanrılar*, Erişim 29 Aralık 2020, <https://mitolojiktanrilar.com/elefsis-gizemleri-nedir/>

Martínez, Ramón Soneira, (2018), “Límites históricos del Ateísmo: increencia en la Grecia Antigua.”, *Panta Rei*, sy 1, Erişim 11 Aralık 2018, <https://doi.org/10.6018/pantarei/2018/2>.

“Socrates Was Guilty as Charged”, (2009), University of Cambridge, Erişim 08 Haziran 2009, <https://www.cam.ac.uk/news/socrates-was-guilty-as-charged>

Temîmî, Eymen Cevad, (2014), “Xenophanes: Select Fragments and Analysis”, Erişim 11 Ağustos 2014, <https://aymennjawad.org/2014/08/xenophanes-select-fragments-and-analysis>.

Turner, Abigail–Wernicki, Lauck, (2023); “Lokayata/Carvaka – Indian Materialism | Internet Encyclopedia of Philosophy” (Erişim 10 Temmuz 2023), <https://iep.utm.edu/indmat/>

“Wang Chong (Wang Ch’ung)” (2023), *Internet Encyclopedia of Philosophy*, Erişim 09 Temmuz 2023, Erişim 09 Temmuz 2023, <https://iep.utm.edu/wangchon/>

LÂLE DOĞADA, TARİHTE, SANATTA

Gül İREPOĞLU

İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013.

275 sayfa. ISBN:978-975-08-2408-1

Sümeyye AKKAYA*

Özgün biçimi ve simgesel anlamlarıyla yüzyıllar boyunca bazen stilize bazen de yorumlanarak kullanılan lâle, bahçelerin, tarihin ve sanat dallarının vazgeçilmez unsurlarından birisi hâline gelmiştir. Birçok esere konu olan lâle, bu çalışmada, geçmişten yakın tarihe kadar, yayıldığı bütün alanlarda temsil olmuş örnekler aracılığı ile tek tek incelenmeye çalışılmıştır. Eserin birinci baskısı Yapı Kredi Yayınları tarafından 2013 yılında yapılmıştır. 275 sayfa, 24x34 cm ebatlarında ve kuşe kâğıda basılmış olan eser oldukça hacimli olup görsel kullanım açısından detaylı inceleme imkânı sunmaktadır. Tam sayfa olan resimli sayfalarda sayfa numarasına yer verilmemiş olup diğerlerinde görselin kaynağı yanında ya da ön-arka sayfasında sayfa numaraları bulunmaktadır.

Gül İrepoğlu, “Lâle Doğada, Tarihte, Sanatta” isimli kitabında lâlenin kendisini gösterdiği her alana detaylıca değinmek istemiş fakat kendisinin de önsözde belirttiği üzere her alanda ayrı bir kitap olabilecek nitelikte yoğun bir kullanıma sahip olmasından dolayı sadece en kapsamlı şekilde yansıtan örnekleri ele alabilmiştir. Eserin muhtevası lâlenin uzak ve yakın tarihleriyle sınırlandırılmış, günümüz örneklerine yer verilmemiştir. Böylece eser on bir bölümden oluşarak öz ve derli şekilde doğada, tarihte ve sanatta lâlenin ehemmiyeti olarak sunulmuştur.

Birinci bölüm de “Uzun Yollar Aşıp Gelen Çiçek” başlığı altında bir çiçek çeşidi olarak lâlenin terminolojisi, kökeni ve türü hakkında genel bilgiler verilmiştir. Doğu kültürlerinde ve mitolojilerinde sıkça kullanılan lâlenin diğer çiçeklerden ayırt edilişi; Pers, Yunan, Suriye ve İran mitolojik hikâyeleri ile örneklendirilmiştir. Türkiye’deki lale çeşitleri ve yetiştikleri yerler farklı şehirlerdeki lâle fotoğrafları ile aktarılmıştır. Daha sonrasında ise lâlenin nasıl yetiştirilmesi gerektiği hakkında genel hatlarıyla bilgi verilmiştir. Bu konudan

ORCID ID : 0000-0002-4339-5706

DOI : 10.31126/akrajournal.1363538

Geliş Tarihi : 20 Eylül 2023 / Kabul Tarihi: 03 Ocak 2024

*İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi.

sonra yazar, lâlenin Osmanlı topraklarına nasıl girdiği ve sanat dallarında ne şekillerde görülmeye başlandığına değinmiştir. Son olarak ise lâle kelimesinin ve manasının dinsel, tasavvufi ve manevi boyutundan bahsedilerek birinci bölüm tamamlanmıştır.

İkinci bölümde ise “Hayranlıkla Şaşırarak: Nedir Bu Muhteşem Çiçek?” başlığı ile Avrupalı aydınların İstanbul ziyaretlerinde karşılaştıkları lâle çiçeğinden ve çiçeklerin Türklerdeki yerinden ve hangi şekillerde kullandıklarından bahsedilmiştir. Bu bölümde ayrıca Elçi Ogier Ghiselin Busbecq aracılığıyla Avrupa’nın lâle ile tanışmasına da yer verilmiştir. Böylelikle Avrupa’ya ulaşan lâlenin diğer çiçekleri geri planda bırakarak hem imparatorlukların hem de halkın gözdesi hâline gelmesinde elçilerin seyahatnameleri ve mektuplarının rolü ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde Osmanlı’nın önemli bir tarihi diliminin bir çiçek adıyla isimlendirilmesine değinilmiştir: “Lâle Devri.” Böylece lâlenin hem Osmanlı Devleti’ndeki önemi vurgulanmak istenmiş, hem de tarihî bağlamdaki yerinden bahsedilmiştir. Buna göre Lâle Devri, Osmanlı dönemi içerisinde tutku, şaşaa ve renk ile özleştirilmiştir. Bununla beraber sanatta, müzikte, mimaride, bezemede vb. alanlarda her şeyden önce zarafetin ve yeniliğin olduğu iddia edilmiştir. Lâle Devrini ‘doruk ve uçurum’ olarak ikiye ayıran yazar, zirveye hızla yükselen devrin sonunu ‘uçurum’ olarak nitelendirmiştir. Bu bölümde kullanım alanlarının artmasıyla birlikte, 18.yüzyıl sanatlarına da yayılan lâlenin kitap ve iç dekorasyon bezemelerinde yaşadığı altın çağa da değinilmiştir. Ayrıca Lâle Devrindeki süslemeleri ile dönemi tam olarak yansıtan mimari yapılar; III. Ahmed Çeşmesi ve III. Ahmed Kütüphanesi vurgulanarak bezemesel açıdan incelenmiştir. Son olarak ise Lâle Devrinin ruhunu fırçası ile yansıtan nakkaş Levni’nin sanatı ve motifleri kullanışı tarihsel gerçeklik bağlamında yorumlanmıştır.

Dördüncü bölümde ise “Lâleyi Övmek” başlığı ile çiçek, bahçe ve farklı konulara sahip kitaplarda bir süsleme çeşidi olarak lâle ele alınmıştır. Şükûfenâmeler (çiçeknameler), risâleler (az yapraklı kitaplar), revnak-ı bostanlar (güzel bahçe kitapları) ve başka konulara sahip kitaplarda görülen lâle motiflerine değinilmiştir. Lâle motifini içeren şükûfenâmeler; Nuruosmaniye Kütüphanesinde bulunan 4076, 4077 ve 4078 numaralı üç adet Resimli Şükûfenâme, Millet Kütüphanesinde bulunan Ali Çelebi Şükûfenâmesi, Ubeydullah Efendi Şükûfenâmesi, Lâlezârî Mehmed Efendi Şükûfenâmesi, Fennî Çelebi Şükûfenâmesi, Abdullah Çelebi Şükûfenâmesi ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan Şükûfenâme muhtevasına da değinilerek sıralanmıştır. Şükûfenâmeler dışında lâleye değinen eski bahçecilik eserleri de yine aynı şekilde içeriklerinden bahsedilerek sıralanmıştır. Bu eserler, sadece yazıldıkları dönem olarak sınırlandırılıp incelendiğinde dahi yaklaşık 2000 çeşit lâleye

özgü isim verildiği görülmektedir. Böylelikle yazar bu bölümde farklı kaynaklardan derlediği Arapça, Farsça ve Türkçe olarak lâleye verilen isimleri alfabetik sırayla tek tek ele almıştır.

Beşinci bölümde “Lâlenin Yazdırdığı” başlığı ile lâlenin edebiyata ve şiire konu olmasından bahsedilmiştir. Böylece Lâlenin 15.yüzyılda Türk Divan şiirinde yer bulmasıyla başlayıp 20. Yüzyıla kadar çeşitlenerek geldiği şiir örneklerinde görülmektedir. Necatî Bey divanına, Fatih Sultan Mehmed (hük. 1451-1481) divanlarına, Kanuni Sultan Süleyman’a (hük. 1494-1566) ait gazellere, 18.yüzyılın önemli hattatlarından olan Eğrikapılı Râsim Efendi’nin (1688-1756) yazdığı şarkıya, Nedîm’in şiirlerine, Lâle Devri’nin önemli nakkaşlarından biri olan Levni’nin türkülerine ve Bakî’nin dizesindeki ifadesiyle ‘lâle’nin renkli yüz’lerine yer verilerek konu detaylı bir şekilde örneklendirilmiştir. Yazar, *eski İstanbul semtlerini çiçekleriyle birlikte tanımanın yolu*’nun şiirlerden geçtiğini vurgulamıştır. Yahya Kemal (1884-1958), Nazım Hikmet (1901-1963), Ahmet Muhip Dıranas (1909-1980), Melih Cevdet Anday (1915-2002), Behçet Necatigil (1916-1979), Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956), Orhon Murat Arıburnu (1918-1989), Cemal Süreya (1931-1990) gibi birçok önemli şairlerin şiirlerine konu olan lâle ile ilgili dizilere de yer verilmiştir. Şiirlerde çeşitli şekillerde yer alan lâle düz yazıya da geçmiş ve lâlenin dünya edebiyatında da ilham kaynağı olduğu belirtilmiştir. Edebiyat ve şiirde sıkça kullanılan lâle müziğe de girmiş ve birçok makamda kendine yer bulduğu örneklerle açıklanarak beşinci bölüm tamamlanmıştır.

“Lâleyi Tasvir Etmek” başlıklı altıncı bölüm ise “Tezhipte, Minyatürde ve Tuvalde Lâle” olmak üzere üç konu altında toparlanmıştır. 16. Yüzyılda kitap sanatlarında kendini gösteren lâle, saray Başmüzehibi Kara Memi tarafından en özgün üslubuna yine bu yüzyılda kavuştuğu ifade edilmiştir. Bu dönem ve daha sonraki dönemlerde yazma eserlerde lâlenin bir motif olarak nasıl şekil aldığına, kompozisyonlardaki yerine ve kullanılan renklere değinilmiştir. Osmanlı’nın en önemli kitap sanatlarından biri olan minyatür, tasvir sanatı olmasının yanında ayrıca tarihi yansıtan belgeler niteliğindedir. Bu yüzden minyatür eserlerinde görülen çiçek motiflerinin, süslemelerde yer alan lâle motiflerinin tarihteki yansımalarına kaynaklık edebildiği ifade edilmiştir. Matrakçı Nasuh’un eserlerinde görülen ovalardaki lâleler ile Nakkaş Osman’ın Sûrnâme-i Hümayun eserinde vazolarda sergilenen lâleler, lâlenin gelişimine dair doğadan çıkıp yaşam alanlarına dâhil olmasına örnek olarak verilmiştir. 15. yüzyılda lâleyi henüz ayrı bir tür olarak tanımayan Avrupa’nın tuvallerinde lâleyi görmek mümkün değildir. Fakat 16. yüzyılın sonlarında ressam Giuseppe Arcimboldo tarafından yapılan tablolarla lâleye yer verildiği ifade edilmiştir. Artık bundan sonraki dönemlerde çiçekli natürmortlarda lâlenin sık sık kullanı-

diği açıklanmıştır. Bu bölümde Hollandalı çiçek ressamı Ambrosius Bosschaert (1573-1621), empresyonist Claude Monet (1840-1926), Fransız ressam Pierre Auguste Renoir (1841-1919), çağdaş sanat öncüsü Henri Matisse (1869-1954), Paul Cezanne (1839-1906) ve Pablo Picasso (1881-1973) gibi birçok önemli ressamların eserinde de lâleye özellikle yer verildiğinden bahsedilmiştir. Yazar, ressamların eserlerinden görseller aktararak konuyu zenginleştirmiştir. Ayrıca Osmanlı'nın son dönemlerinde tuval resim kültürünün yaygınlık kazanmasıyla birlikte Şeker Ahmed Paşa (1841-1907), Osman Hamdi Bey (1842-1910), Süleyman Seyyid Bey (1842-1913) gibi dönemin ünlü ressamlarının natüremortlarında da lâlelere ara ara yer verildiği ifade edilmiştir.

Yedinci bölüm olan "Lâleyle Bezemek" konusu beş bölüm olarak ele alınmış; 'Çini Lâle, Ahşap ve Kalemîşi Lâle, Taş ve Mermer Lâle, Lâledân' olmak üzere bir bezeme unsuru olarak lâlenin girdiği diğer süsleme sanatlarındaki konumu detaylandırılarak aktarılmıştır. Çini olarak lâlenin, Anadolu'da ilk kullanımının beylikler dönemine kadar uzandığına ve uygulanış şekillerine değinilmiştir. Yazar bunu *'lâlenin çinide bir bezeme motifi değil, doğrudan doğruya bir resmin parçası olarak betimlendiği bir sekiz köşeli yıldız çini, lâlenin 12.-13. yüzyıllar Anadolu'su'ndaki öyküsünü anlatır sanki.'* sözleriyle açıklamıştır. Yazar, bu ifadeyi de Kubadâbâd Sarayı kazısında ortaya çıkan buluntulardan örnekler vererek ifade etmiştir.

İrepoğlu, Anadolu'da görülen çini üzerindeki lâlelerin Osmanlı döneminde renk ve kompozisyon açısından gelişim göstererek farklı bir boyut kazandığına da değinmiştir. Böylelikle Mimar Sinan'ın Rüstem Paşa Camii, Selimiye Camii, Süleymaniye Külliyesi gibi eserlerinde olan lâleli natüralist formdaki çinilerin karşımıza çıkması ile konuyu örneklendirmiştir. İznik çinilerinin mimari yapılarda görülmesinden sonra çeşitli sebeplerle duvar çinilerinde azalma olduğu ve artık İznik yapımı evanilerde lâle motifinin kullanıldığından bahsedilmiştir. Daha sonraları ise İznik çinilerinin yerini Tekfur Sarayı'nda üretilen çiniler ile Kütahya çinilerine bıraktığı ifade edilerek konu tamamlanmıştır.

Yazar, çini üzerinde görülen lâle motifinden sonra ahşap ve kalemîşi olarak lâlenin, camilerin ve sarayların içerisinde hem stilize hem de yorumlanarak nakşedildiğinden söz etmiştir. Bu konuya ise Topkapı Sarayı haremindeki Sultan III. Murad Dairesi'nin kubbesinde bulunan malakârî lâleler örnek olarak verilmiştir. Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesi ve Yemiş Odası'ndaki lâle motifleri de gösterilen diğer örneklerdendir.

"Taş ve Mermer olarak lâle" bölümünde ise Osmanlı dönemi camileri, çeşmeleri ve özellikle mezar taşlarında sıkça kullanılan lâle kabartmalarının olabilecek simgesel anlamlarına değinilmiştir. Yazar konuyla ilgili olarak Selimiye Camii'ndeki müezzinler mahfelinde bulunan ters lâle kabartmasına, Konya Mevlana Müzesi haziresindeki lâlelerle donanmış mezar taşına ve son

olarak III. Ahmed'in Mimar Mehmed Ağa'ya, 1729 yılında yaptırdığı III. Ahmed çeşmesinin üzerinde yer alan lâlelere dikkat çekmiştir.

Hemen hemen her sanat dalında kendine özgü çizgileriyle karşımıza çıkan lâle madende de kullanılmıştır. Bakır, demir, altın, gümüş gibi madenlerde farklı simgesel anlamlarıyla belli bir forma dönüştüğü ifade edilerek örnekler verilmiştir. Yazar, Osmanlı'dan günümüze kadar ulaşabilmiş lâledânların, teker teker değil topluca yan yana durarak dekore edildiğinden ve içerlerine aynı topraktan çıkan lâlelerin tek tek yerleştirilerek lâle bahçelerini temsil ettiğini vurgulamış ve yedinci bölümü tamamlamıştır.

Zarif görüntüsü ve simgesel anlamlarıyla bir motif olarak kumaşa işlenen lâle, sekizinci bölümde, "Lâleyi Dokumak" başlığı ile karşımıza çıkmaktadır. Yazar, Osmanlı kumaşlarına işlenen çiçek motiflerinden sıyrılarak kendini gösteren lâle motifini '*klasik Osmanlı kumaşlarını gözden geçirmek, önce muhteşem bir çiçek bahçesini, sonra da bu bahçenin öncelikli alanlarını kaplayan renk renk lâle bahçelerini seyretmek gibidir.*' ifadeleriyle aktarmaktadır. Böylece bitkisel bezemelerin ve bilhassa lâle motifinin yastık yüzlerine, bohçalara, mendillere, çarşafalara, havlulara ve çadırlara özenle işlendiği anlatılmıştır. Yazar, Lâlenin dokunduğu en önemli unsurlardan birisinin de halılar olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Selçuklulardan Osmanlı'ya kadar geometrik ve bitkisel motiflerin beraber kaynaştığı halılarda stilize lâle motifini görmenin mümkün olduğu da ifade edilmiştir. Divriği Ulu Camii, Konya Sultan Selim Camii, Konya Alaeddin Keykubad Camii'ndeki halıların üzerindeki lâle motifleri örnek olarak sunulmuştur.

Yazar, dokuzuncu bölümde "Bir Mücevher Olarak Lâle" başlığı altında Lâlenin Osmanlı döneminde hem mücevherdeki değerli taşların yuvası olduğuna değinmiş hem de mücevher yüzeyinde bir motif olarak kullanıldığını belirtmiştir. Üzerinde lâle motifli olan mücevher, taht, matara, kalem kutusu, şamdan, ayna mahfazası gibi malzemelerle birlikte konu örneklendirilmiştir.

Onuncu bölüm "Geçmiş Zaman Bahçelerinden Kent Sokaklarına" başlığı ile geçmişten günümüze kadar bulunduğu ortamı varlığı ile süsleyen lâleye değinilmiştir. Saray ve köşk bahçelerini süsleyen lâle yabancı elçi ve gözlemcilerin yazdığı seyahatnamelerden alıntılarla aktarılmıştır. Evliya Çelebi'nin Osmanlı topraklarını karış karış gezerken gördüğü bahçelere değindiği yazılardan kesitler verilerek farklı şehirlerdeki bahçeler hakkında da bilgiler verilmiştir. Zamanla simgeselliğinin yerini sıradanlığa bırakan lâle, günümüz park ve sokaklarında yeniden kendisini gösterdiğine değinerek onuncu bölüm tamamlanmıştır.

Son olarak "Lâleli Sonsöz" bölümünde, lâlenin kullanım alanlarındaki tarihsel değişimlerinden ve günümüzde ulaştığı son noktadan söz edilerek kitap bitirilmiştir.

Gül İrepoğlu, bu eserinde aktardığı bilgileri referanslarla da destekleyerek “Lâle”yi eksiksiz bir şekilde anlatmaya çalışmıştır. Eser yoğun ve edebî bir yazım dilinden ziyade, yazarın kendi ifadesi ile ‘*okuyucular nezdinde bilgilerin akılda kalıcı olmasını umarak*’ yer yer sohbet havasında, yer yer şiirsel bir dille yazılmıştır. Bu yazım şekli ile konu akışında dinamik sağlanarak okuyucuların sıkılmadan konular arası geçiş yapması da sağlanmıştır.

Yazarın lâle çiçeğine tek bir pencereden bakmadığı; sanatta, mimaride, doğada hatta tarihteki yerinden bahsederek, kitabın akış uygunluğu da sağlanarak lâle çiçeğinin geniş bir perspektiften incelediği görülmektedir. Böylelikle kitap, başlığına uygun bir içeriğe de sahip olmuştur. Ayrıca ele alınan tüm konulara dair detaylı görseller, kaynakları ile çalışmada yer almıştır. Kullanılan görsellerin yüksek çözünürlüklü ve büyük boyutlu olması eseri zenginleştiren unsurlardan biri olmuştur.

Bu çalışmamızda kitabın içeriğine genel hatlarıyla değinmeye çalıştık. Yazarın gayesi temel alanlar içerisinde lâleye değinmek olsa da konu içeriği ve örnekler geniş tutulduğundan eserin kapsamlı ve hacimli bir çalışma olduğunu belirtmeliyiz. Ayrıca eser oluşturulurken dayandırılan temel kaynaklar sayesinde de hem sanat tarihi araştırmacılarına hem de farklı alanlardan lâleye ilgi duyan okuyuculara bu çalışmanın oldukça faydalı olacağı söylenebilir.

KAYNAKÇA

İrepoğlu. GÜL; *Lâle, Doğada, Tarihte, Sanatta*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ

YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar **OCAK, MAYIS** ve **EYLÜL** aylarıdır. Yayımlanması istenen makaleler belirtilen yayın aylarından en geç iki ay önce dergimize gönderilmelidir.

Ör: Ocak ayında yayınlanması istenen bir makale Kasım ayının başında gönderilmelidir.

2. Derginin Türkçe kısa adı “AKRA DERGİ” İngilizce kısa adı ise “AKRA JOURNAL”dır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmi, hukukî vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirir.

6. **Gönderilen yazılarda yazarın adını, soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.**

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi’nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz’ü ve Türkçe öz’ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun milli ve manevi, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi’nde bir yazarın bir yıl içinde ancak iki makalesi

yayımlanabilir.

18. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

19. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.

2.0 **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.

21. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılsın) akademik dil kullanılmalıdır.

22. Bir sayfanın kullanım alanı 12X18 (dikeyine18cm, yatayına 12cm) olduğundan gönderilen yazılar, resimler ve tablolar sayfaya göre ayarlanmalıdır.

23. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.

24 Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi.).

25 Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.

26. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.

27. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.

28. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar “KAYNAKÇA” başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.

29. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.

30. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.

31. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.

32. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimedenden az, 400 kelimedenden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz’ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)

33. Anahtar kelimeler dört kelimedenden az, on kelimedenden fazla olmamalıdır.

34 Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.

35. Gönderilen yazılar kelime olarak sekiz bin (8000) kelimeyi, sayfa olarak ise **yirmi beş (25) sayfayı** geçmemelidir.

36. Yapılan alıntılar 40 (kırk) kelimedenden fazla olursa alınan parça 10 punto olmalı ve satır başından ve satır sonundan 0.5 cm içeriden yazılmalıdır.

ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

A. PARANTEZ İÇİ SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

(MLA -Modern Language Association)

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlelerin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atfın sonuna konmalıdır.

Örnekler:

I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman sadece parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâğata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâğata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

Ör: Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. bs. İstanbul.

III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan

Eserlerden Yapılan Alıntıların Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251)....şeklinde gösterilmelidir.

IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikinci (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

Ör: Tosun, Mebrure -Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. bs. Ankara.

V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd. 1981: 100) şeklinde kullanılır.

Ör: Kaynakçada; Pekolcay, Necla-Selçuk Eraydın -Mustafa Tahralı-Mustafa Uzun- M. Hüseyin Subaşı (1981); *İslâmi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınlar, 1. bs. İstanbul.

VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

Ör: Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80) şeklinde gösterilir.

VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan

Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Adıvar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

Ör: Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); Türkiye’de Çağdaşlaşma, (haz. Ahmet Kuyaş), Yapı Kredi Yayınları, 16. bs. İstanbul.

VIII. Makalelerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Orhanođlu, 2009: 73-104).

Ör: Kaynakçada; Orhanođlu, Hayrettin; “Sezai Karakoç’un Şiirinde İmgeler”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

Ör: Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

X. Tezlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

Ör: Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ’da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

B. KLASİK DİPNOT SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERME

(CMS-Chicago of Manuel Style)

I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Yararlanılan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

Ör: Abdurrahman Güzel; *Dini-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs., Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

Ör: Güzel, Abdurrahman; *Dini-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara 2009.

II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

Ör: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemelidir.

Ör: Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntılarının sırası izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

Ör: Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010.

NOT: vd'nin açılımı: ve devamı; ve diğerleri.

IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayanın adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçınıcı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014.

V. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayımlandığı eser, dergini yayımlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoglu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapıyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoglu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

NOT: Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Ahmet Arı; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Arı, Ahmet; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

VII. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

Ör: Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden

Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiriye sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

Ör: Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hatıralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türkpetrol, İstanbul 1962-1963, s. 57-60.

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31.

12. 2018.

X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age.** (adı geçen eser); **agm.**, (adı geçen makale); **agt.**, (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age.**, **agm.**, **agt.**, kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dip notlarda şu şekilde gösterilmelidir:

a. Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İnalçık, *age.*

b. Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İnalçık, *age.*

c. Araya başka kaynak girmediği zaman: **Ör:** *age.*

C. Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1. Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.

