

2017

ISBN: 2618-6349

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

CİLT | VOLUME

8

SAYI | ISSUE

1

NİSAN | APRIL

'24

25



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

BAŞ EDİTÖR/EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

adeddergi@gmail.com

EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ayşe YILDIZ

ayse.yildiz@hbv.edu.tr

Prof. Dr. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK

ibrahimdemirkazik@hotmail.com

Doç. Dr. Mustafa DUMAN

m.duman66@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi İsmail KEKEÇ

ismailkekece@yandex.com

Dr. Öğr. Üyesi Arife Ece EVİRGEN

a.ecetombul@gazi.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL

bilalguzel87@gmail.com

DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

Dr. Öğr. Üyesi Esra BOZYİĞİT

Öğr. Gör. Dr. Özgür ÇELİK

Necmiye GÜNEŞ

Yaren ÜNLÜ



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi TR Dizin, MLA, ERIHPlus tarafından taranmaktadır

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı ile lisanslanmıştır.

This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International



YAYIN KURULU/EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Grażyna ZAJAC | Jagiellonian Üniversitesi | POLONYA
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ | Anadolu Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Prof. Dr. Yılmaz YEŞİL | Gazi Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS | Viyana Üniversitesi | AVUSTURYA
Doç. Dr. Benedek PÉRI | Eötvös Loránd Üniversitesi | MACARİSTAN
Doç. Dr. Mehmet YASTI | Necmettin Erbakan Üniversitesi | Konya | TÜRKİYE
Doç. Dr. Halit BİLTEKİN | Anadolu Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE

DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ | Hacettepe Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Ferruh AĞCA | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Prof. Dr. Talip YILDIRIM | Uşak Üniversitesi | Uşak | TÜRKİYE
Prof. Dr. Ozan YILMAZ | Sakarya Üniversitesi | Sakarya | TÜRKİYE
Prof. Dr. Zekerya BATUR | Uşak Üniversitesi | Uşak | TÜRKİYE
Prof. Dr. Adem KOÇ | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | Eskişehir | TÜRKİYE
Prof. Dr. Fatih SAKALLI | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | Ankara | TÜRKİYE
Doç. Dr. Marufjon YULDASHEV | Özbekistan Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü | ÖZBEKİSTAN
Doç. Dr. Seadet ŞİKHİYEVA | Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi | AZERBAYCAN
Dr. Bagdagul MUSSA | Jordan Üniversitesi | ÜRDÜN

HAKEMLER / REFREES

(Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024)

Prof. Dr. Aysun SUNGURHAN | Kırıkkale Üniversitesi
Prof. Dr. Bahir SELÇUK | Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Ertan BESLİ | Sinop Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ | Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. İsrail BABACAN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA | Emekli Öğretim Üyesi
Prof. Dr. Mehmet KIRBIYIK | Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa YILDIZ | Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Nesrin KARACA | Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Osman YILDIZ | Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU | Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Şaban DOĞAN | İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

- Prof. Dr. Şahap BULAK | Siirt Üniversitesi
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ | Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup KARASOY | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Aslı AYTAÇ | Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Aysun DEMİREZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Bahar DERVİŞCEMALOĞLU | Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Begüm KURT | Çağ Üniversitesi
Doç. Dr. Berker KESKİN | İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Bilge KARGA GÖLLÜ | Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Derya ÖZCAN GÜLER | Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Emrah BOZOK | Milli Savunma Üniversitesi
Doç. Dr. Erhan SOLMAZ | Uşak Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih SONA | Çankırı Karatekin Üniversitesi
Doç. Dr. Fazıl ÖZDAMAR | Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Hanife ALKAN ATAMAN | Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Kadri Hüsnu YILMAZ | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Kürşat EFE | Amasya Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet ÖZDEMİR | Artvin Çoruh Üniversitesi
Doç. Dr. Murat KEKLİK | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa Levent YENER | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Nagihan BAYSAL YURDAKUL | Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Neslihan ÇELİK | Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Nuh DOĞAN | Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan KILIÇARSLAN | Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Sadi GEDİK | Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Doç. Dr. Savaş ŞAHİN | Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Serkan KÖSE | Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğba ONAT ÇAKIROĞLU | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Tuğçe ERDAL | Yozgat Bozok Üniversitesi
Doç. Dr. Tuna BEŞEN DELİCE | Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali PULAT | Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aslihan ÖZTÜRK DOĞAN | Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER | Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem TOPÇU | Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif PALIÇKO | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÖKÇE | Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülçin OKTAY | Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hakan ÇELİKTEN | Harran Üniversitesi

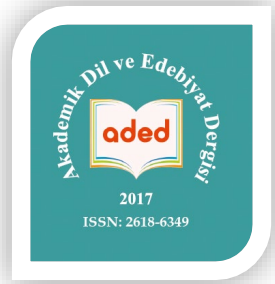
- Dr. Öğr. Üyesi İbrahim YILMAZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Fatma DURSUN ÖNEN | Haliç Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Munise KOÇ | Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat AYAR | Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Necmiye ÖZBEK ARSLAN | Yozgat Bozok Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nihangül DAŞTAN | Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nuray TAMİR | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serhat HAMİŞOĞLU | Kırklareli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ürün ŞEN SÖNMEZ | İstanbul Arel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zuhale Eroğlu Koşan | Bursa Uludağ Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Mithat USTA | Düzce Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Murat NARCI | Özyeğın Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Okan ÖZKARA | Ardahan Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Osman EROĞLU | Kastamonu Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Özlem BAŞBOĞA | Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Seda YÜCEKURT ÜNLÜ | Özyeğın Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Cennet ALTUNDAŞ | Harran Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Enes İLHAN | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Hanım YILMAZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Özge AKSOY SERDAROĞLU | Başkent Üniversitesi
Dr. Barış Berhem ACAR | Trakya Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DERGİ KÜNYESİ		i-iv
İÇİNDEKİLER		v-vii
MAKALELER / ARTICLES		
1	Türk ve Moğol Dillerinde Ortak ve Benzer Hayvan Adları <i>Common and Similar Animal Names in Turkic and Mongolic Languages</i> Başak PERÇİN BOSTAN	1-38
2	Ortodoks Kurgunun Heterodoks Düzlemde Görünüşü: “Ansiklopedideki Vahşi”nin “Estetik Boyut”u <i>The View of Orthodox Fiction from the Heterodox Plane: “The Aesthetic Dimension” of “Ansiklopedideki Vahşi”</i> Bilgin GÜNGÖR	39-59
3	Sessiz Ev’in Çok-sesliliğinde Groteskin Sesini Duymak <i>Hearing The Voice of The Grotesque In The Polyphony of Silent House</i> Burcu UŞAKLI SANDAL	60-75
4	İbn Sîrîn’den Tercüme Edilen Bir Rüya Tabirnamesi: “Hacı Muhammed Mostârî’nin Tabirnamesi” <i>A Dream Interpretation Book Translated from İbn Sirin: Haji Muhammed Mostari’s Book of Dream Interpretation</i> Deva ÖZDER	76-96
5	“Kelleci Memet” Romanında Dilin İdeolojik Fonksiyonu: Roman Söylemine Yansıyan Marksist İdeoloji <i>The Ideological Function of Language in the Novel “Kelleci Memet”: Marxist Ideology Reflected in the Discourse of the Novel</i> Doğukan YÜKNÜ	97-123
6	Yûnus Emre’nin “Çıktım Erik Dalına...” Mısraıyla Başlayan Şathiyesine Yazılan Şerhlerin Mukayeseli Olarak İncelenmesi <i>Comparative Examination of the Commentaries Written on Yûnus Emre’s Poetry Beginning with the Line “Çıktım Erik Dalına...”</i> Dursun ÖZYÜREK	124-151
7	Doğu Türkçesinin Önemli Verimlerinden Muhammed Rızâ Âgehî’nin Riyâzü’l-Devle Adlı Eseri <i>Muhammed Rızâ Âgehî’s Riyâzü’l-Devle One of the Important Works of Eastern Turkish</i> Duygu KOCA	152-180
8	Kısa Öykü Ölçütleri Işığında Sami Paşazade Sezaî’nin “Hiç” Adlı Kısa Öyküsünün İncelenmesi <i>Examination of Sami Paşazade Sezaî’s Short Story “Hiç” in the Light of Short Story Criteria</i> Ebru DEĞE GÜVEN	181-199

9	Türkiye Türkçesi Sözcük Türleri Araştırmalarında Eylemlerin Tasnifine Genel Bir Bakış <i>A General Overview of Classifying Verbs in Studies on Turkish Parts of Speech</i> Elif ARI, Ahmet AKÇATAŞ	200-216
10	Ahmedî Dîvânı'nda Biçimbirimsel Yinelemeler ve Koşutluklar <i>Morphological Repetitions and Parallelism in the Ahmedî's Divan</i> Fatih UĞUR	217-234
11	Kaos Kozmos Döngüsü Bağlamında Türk Mitik Metinlerine Freudyen Bir Okuma <i>A Freudian Reading of Turkish Mythic Texts in the Context of Chaos Cosmos Cycle</i> Gizem ÇELİK	235-248
12	Türkçede Soyut Sözcükler Üzerine Bazı Tespitler <i>Some Observations on Abstract Words in Turkish</i> Hanife YAMAN	249-261
13	Mehmed Murad Nakşibendî'nin Hülâsâtü'ş-Şürûh Adlı Mesnevî Şerhinin 3. ve 4. Cildinde İnsân-ı Kâmil <i>Perfect Man in the 3rd and 4th Volumes of Mehmed Murad Nakşibendî's Masnavi Commentary Named Hülâsâtü'ş-Şürûh</i> Hilal YİĞİT, Ziya AVŞAR	262-283
14	Türkmen Türkçesinde Okuyuş ve Söyleyiş Kuralları <i>Reading and Pronunciation Rules of Turkmen Turkish</i> Hüseyin YILDIRIM	284-311
15	Ahmet Muhip Dıranas'ın "Bulutlar, "Ve Bulutlar" ve "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar" Adlı Şiirlerinde Bir Esin Kaynağı Olarak Bulut İmajı ve Yüklendiği Estetik Değer <i>The Image of Cloud as a Source of Inspiration in Ahmet Muhip Dıranas's Poems "Clouds", "And Clouds" and "Clouds Passing Over the City" and the Aesthetic Value it Imposes</i> İlknur AY	312-332
16	Sâdık Vicdânî'nin Perişân'daki Gazelleri ve Diğer Şiirleri <i>Sadık Vicedani's Ghazals And Other Poems in The Perişan</i> Lokman TAŞKESENLİOĞLU	333-353
17	Türkçe Sözlük'te Yer Alan Ölü ve Ölüm, Yaşama, Yaşam ve Hayat Kavram Alanlarına Bakış <i>A Look at the Conceptual Fields of Dead and Death, Living and Life in The Turkish Dictionary</i> Muammer ŞEHİTOĞLU	354-373
18	Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Divan-ı Urfi Adlı Eserinin Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi <i>Analysis of Yanyalı Süleyman Efendi's Şerh-i Divan-ı Urfl in terms of Translation Strategies</i> Mustafa Yasin BAŞÇETİN	374-397
19	Yerel Folklor Dergiciliğinde Uzun Soluklu Bir Hamle: Harran Dergisi Üzerine Tematik Bir İnceleme <i>A Long-Running Move in Local Folklore Journal Publishing: A Thematic Examination on Harran Journal</i> Ömer KIRMIZI	398-412

20	Yaşamdan Kurguya: Mevrure Alevok'un Hikâyelerinde Otobiyografik Anlatım <i>From Life To Fiction: Autobiographical Narration In Mevrure Alevok's Stories</i> Özgül ÖZBEK GİRAY	413-429
21	Sûrnâmelerde Türk Halk Kültürünün İzleri: Vehbî Örneği <i>Manifestation of Turkish Folk Culture in Miniatures: The Example of Vehbî</i> Rabia Gökçen KAYABAŞI	430-448
22	Kadı Burhaneddin Divanı'nda Farklı Şekillerde Kullanılan İkilime ve Tekrar Grupları <i>Hendiadyoin and Repetition Groups Which Are Used In Different Ways In The Divan of Kadı Burhaneddin</i> Salim KÜÇÜK	449-465
23	Yenisey Yazıtlarında Geçen “er at”lar Üzerine <i>On “er at” In Yenisei Inscriptions</i> Selin BAYRAK , Arzu ARICAN	466-483
24	Türlerin Sınırlarındaki Çözümde Postmodernizm Etkisi: Murat Gülsoy'un <i>Nisyan</i> Romanı Örneği <i>The Effect of Postmodernism on the Dissolution of the Boundaries of Genres: The Case of Murat Gülsoy's Nisyan Novel</i> Semanur DAYIOĞLU, İlknur TATAR KIRILMIŞ	484-505
25	Türkülerin Dünyasında Mekânsal Yaratımlar Bağlamında Irmaklar ve Kadınlar <i>Rivers and Women in The Context of Spatial Creations in The World of Turkish Folk Songs</i> Yasemin YAVUZ	506-535
26	İsmail Hikmeti'nin Farsça-Türkçe Manzum Sözlüğü: Tuhfe-i Nâ-dîde <i>Ismail Hikmeti's Persian-Turkish Poetic Dictionary: Tuhfe-i Nâ-dîde</i> Yunus KAPLAN	536-558
27	Dede Korkut Hikâyelerinde Gösterge Değeri Olarak Niteleme Grupları <i>Attributive Constructions as Sign Values in Dede Korkut Hikâyeleri</i> Yusuf GÖKKAPLAN	559-572
28	Ercüment Ekrem Talû ve <i>Kopuk</i> Romanı Üzerine <i>On Ercüment Ekrem Talû and His Novel Kopuk</i> Zeynep ŞENER	573-584
KİTAP İNCELEME		
29	Balkanları İhmâl Ederek Türk Edebiyatı Tarihi Yazılamayacağını Gösteren Bir Kitap: Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi <i>A book that proves that Turkish literature cannot be written by conquering the Balkans: History of Turkish Literature in the Balkan</i> Şerife YALÇINKAYA	585-590
YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR		591-616



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Başak PERÇİN BOSTAN

<https://orcid.org/0000-0002-2696-8285>

Dr.

basakpercinstan@gmail.com

Araştırmacı

Türk ve Moğol Dillerinde Ortak ve Benzer Hayvan Adları

Common and Similar Animal Names in Turkic and Mongolic Languages

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 12.04.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Perçin Bostan, B. (2024). Türk ve Moğol Dillerinde Ortak ve Benzer Hayvan Adları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 1-38. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440009>

Perçin Bostan, B. (2024). Common and Similar Animal Names in Turkic and Mongolic Languages. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 1-38. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440009>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çifti Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Başak PERÇİN BOSTAN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

Bu çalışmada Türk ve Moğol dillerinde ortak ve benzer olan hayvan adları karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Toplam 59 ad tespit edilmiştir. Madde başları her iki dildeki biçimlerine göre sıralanmıştır. Türk dillerinde mevcut olan hayvan adlarının çok ve çeşitli olması sebebiyle konuyu sınırlandırma ihtiyacı oluşmuş, bu nedenle çalışmamıza sadece memeliler sınıfına mensup olan hayvanlara verilen adlar dahil edilmiştir.

Giriş bölümünde Altayistik araştırmaları ile Türk-Moğol dil ilişkileri çerçevesinde memeli sınıfına dahil olan hayvan adlarına değinen çalışmalardan bahsedilmiş, daha sonra tespit ettiğimiz hayvan adları maddeler halinde incelenmiştir. Madde başları Türk dilindeki en eski biçimler ile Moğolcadaki karşılıklara göre sıralanmıştır. Her bir maddede hayvan adının Eski Türkçe döneminden itibaren tarihi Türk dilinde almış olduğu biçimlerden bahsedilmiş, ardından çağdaş Türk dillerinde mevcut olan biçimlerine yer verilmiştir. En sonda ise Moğol dillerinde mevcut olan karşılıklardan bahsedilerek, Türk ve Moğol dillerindeki biçimler karşılaştırılmıştır. Ayrıca çalışmamızda her bir hayvan adına ilişkin daha önce yapılmış olan etimolojik açıklamalara, mevcut olan farklı değerlendirmelerle birlikte yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Eski Türkçe, Türk dilleri, Moğol dilleri, hayvan adları, etimoloji.

Abstract

In this study, animal names that are common and similar in Turkic and Mongolic languages are discussed comparatively. A total of 59 names were identified. Headings of articles are listed according to their forms in both languages. The animal names available in Turkic languages are many and varied. Therefore, there was a need to limit the subject. Thus, only names given to animals belonging to the mammal class were included in our study.

In the introduction, within the framework of Altayistic research and Turkic-Mongolic language relations, studies on animal names included in the mammal class are mentioned. Then, the animal names that we identified were examined item by item. Headings are listed according to the oldest forms in the Turkish language and their equivalents in Mongolian. In each article, the forms that the animal name has taken in the historical Turkish language since the Old Turkish period are mentioned. Then, the forms available in contemporary Turkish languages are included. Finally, the equivalents in Mongolian languages were mentioned and the forms in Turkish and Mongolian languages were compared. In addition, in our study, previous etymological explanations regarding each animal name are included along with different evaluations available.

Keywords: Old Turkic, Turkic languages, Mongolic languages, animal names, etymology.

Giriş

Biyoloji biliminin alt dalı olan ve hayvanların sınıflandırılması, dağılımı, davranışı, yapıları ve görevleri ile ilgilenen zooloji biliminin ilgi alanlarından biri olan memeliler; "doğurarak üreyen, memeleri olan, sıcakkanlı, iki akciğerli, kalbinde dört boşluğu olan, vücutları genellikle tüylerle örtülü omurgalı hayvanlar sınıfı" olarak tanımlanmaktadır (TS, s. 1649). Bununla birlikte memeliler üreme şekilleri, yaşam alanları gibi özelliklere göre gruplara bölünürken, ayrıca insanla olan ilişkilerine göre de evcil ve vahşi hayvanlar olmak üzere ikiye ayrılır (TM, s. 27-47).

Bizim çalışmamızın konusunu da memeli hayvanlara verilen adlar oluşturmaktadır. Çalışmamızda Türk-Moğol dil ilişkileri ve Altay dil araştırmaları çerçevesinde Türk ve Moğol dillerinde ortak ve benzer olan memeli hayvanlara ait adlar incelenmiştir. Bununla birlikte 20. yüzyılın başlarından itibaren Altay dil araştırmaları kapsamında Türk ve Moğol dillerinin benzerliğine değinen ve iki dilde de ortak olan kelimelerden bahseden pek çok önemli çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların çoğunda hayvan adları meselesine yer verilirken, bir kısmında ayrı bir başlık altında, bir kısmında ise tek tek örnekler çerçevesinde ele alınmıştır. Örneğin; Clauson, Tenişev, Şçerbak gibi araştırmacılar hayvan adlarını ayrı başlık altında değerlendirmişlerdir. Biz de öncelikle memeli hayvan adları konusunda yapılan karşılaştırmalı çalışmalardan bahsedip, bu konuda bugüne kadar gelinen aşamalardan bahsedeceğiz.

Öncelikle Şçerbak 1961 yılında Rusça yayımlanan "Nazvaniya Domaşnih i Dikih Jivotnih v Tyurskih Yazıkah" isimli makalesinden bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü bu çalışma Türk dillerinde mevcut olan hayvan adlarını tek başına ve Moğol dilleri ile karşılaştırmalı şekilde ele alan en önemli ve en eski çalışmalardan birisidir. Şçerbak çalışmasında Eski Türkçeden itibaren tüm tarihi ve modern Türk dillerinde hayvanlara verilen adlardan bahsetmiş, toplamda 62 hayvan adını incelemiştir. Ayrıca gereken yerlerde etimolojik değerlendirmelerde bulunmuş ve Moğolca karşılıkları mevcut ise mutlaka belirtmiştir (1961, s. 82-172).

Daha sonra Tenişev'in *Sravnitelno İstoriçeskaya Grammatika Turkskih Yazıkov i Leksika* isimli 1997 yılında Rusça basılan eserinde Türk dillerinde yer alan hayvan adları Moğolca ile karşılaştırmalı olarak detaylı bir şekilde ele alınmış, hayvan türleri kuşlar, memeliler, balıklar, böcekler, evcil ve vahşi hayvanlar şeklinde bölümlere ayrılmak suretiyle incelenmiş olup, memeliler başlığı altında 47 hayvan adına yer verilmiş, tarihi ve modern Türk dillerindeki biçimleri ile Moğolca karşılıkları sunulmuş, etimolojik açıklamalarından hemen hemen her örnekte bahsedilmiştir (1997, s. 152-168).

Clauson 1960 yılında yayımlanan "Turkish elements in 14th Century Mongolian" adlı çalışmasında Moğolcada mevcut olan adları anlamları bakımından gruplara ayırmak suretiyle etimolojik açıdan incelemiş, Türk dilleri ile karşılaştırmış ve Türkçeden alıntı olanları belirtmiştir. Hayvanları 5. bölümde 4 grup altında incelemiştir. 1. grupta dört ayaklı hayvan adlarını şu şekilde belirtmiştir: Moğ. *ajirğa* (Trk. *adgır*) "aygır", Moğ. *hüger*

(Trk. *öküz*) “öküz”¹, Moğ. *üne'en* (Trk. *ingek*) “inek”, Moğ. *ğonin* (Trk. *qoŋ*) “koyun”, Moğ. *buğa* (Trk. *buğa*) “boğa” ve Moğ. *güçüg* (Trk. *kiçig/küçüg*) “puppy” evcil hayvanlar olarak değerlendirilmiş, vahşi hayvanlar ise Moğ. *temeğen* (Trk. *tevey*) “deve”, Moğ. *taulai* (Trk. *tavişğan*) “tavşan”, Moğ. *ja'an* (Trk. *cağan<yağan*) “fil”, Moğ. *jiğar* (Trk. *yıpar*) “misk geyiği; misk öküzü”, Moğ. *arsalan* (Trk. *arslan*) “aslan”, Moğ. *ima'an* (Trk. *ımğa*) “yaban keçisi” olarak belirtilmiştir. Ayrıca 12 hayvanlı Türk takviminde yer alan hayvanlardan ise *bars* “kaplan”, *beçin* “maymun” ve *axta* “at” adlarının Türkçe ve Moğolcada bulunduğu, ancak bu adların Farsça kökenli olduğu, yine aynı durumdaki *laosa* “katır” adının ise Çince'den alıntı olduğu belirtilmiştir (307). Clauson ayrıca “The Earliest Turkic Loan Words in Mongolian” adlı makalesinde de *bars*, *biçin*, *tavişğan*, *qoŋ*, *öküz* gibi Türkçe ve Moğolcadaki hayvan adlarını aynı bakış açısıyla karşılaştırmıştır (1959, s. 181-187).

Türk ve Moğol dilleri arasındaki münasebete değindiği *Turkish and Mongolian Studies* adlı eserinde hayvan adları ayrı başlıkta değerlendirilmiş, Moğolca ve Türkçede mevcut olan ortak hayvan adlarından Moğ. *ta'ulay*-Trk. *tavişğan* “tavşan”, Moğ. *lu*-Trk. *lu* “ejderha”, Moğ. *barsa*-Trk. *bars* “pars”, Moğ. *beçin*-Trk. *biçin* “maymun”, Moğ. *arsalan*-Trk. *arslan* “aslan”, Moğ. *ğarğulağ*-Trk. *qara qulaq* “vaşak”, Moğ. *ca'an*-Trk. *cağan<yağan* “fil”, Moğ. *ciğar*-Trk. *cıpar<yıpar* “misk geyiği”, Moğ. *kirsa*-Trk. *qarsaq* “bozkır tilkisi”, Moğ. *acığa*-Trk. *adğır* “damızlık at”, Moğ. *temeyen*-Trk. *tevey* “deve”, Moğ. *bu'ura*-Trk. *buğra* “damızlık deve”, Moğ. *botoğan*-Trk. *boto* “deve yavrusu”, Moğ. *atan*-Trk. *atan* “kısırlaştırılmış deve”, Moğ. *ğulan*-Trk. *qulan* “yaban eşiği”, Moğ. *ingen*-Trk. *ingen* “dişi deve”, Moğ. *torom*-Trk. *torom* “iki yaşındaki deve”, Moğ. *buğa*-Trk. *buğa* “boğa”, Moğ. *üneye(n)*-Trk. *ingek* “inek”, Moğ. *bura'u*-Trk. *buzağu* “iki yaşındaki dana”, Moğ. *ğuça/quça*-Trk. *qoç* “koç”, Moğ. *ğonin/qonin*-Trk. *qoŋ* “koyun”, Moğ. *ğuriğan/qurağan*-Trk. *quzi* “kuzu”, Moğ. *ima'a(n)*-Trk. *ımğa* “kara keçi”, Moğ. *eşiğe*-Trk. *eçkü* “keçi”, Moğ. *elcigen*-Trk. *eşgek* “eşek” adlarına yer verilmiştir (Clauson, 2017, s. 193-196).

Moğol ve Türk dilleri üzerine sayısız çalışması bulunan Nicolas Poppe 1955 yılında yayımlanan “The Turkic Loan Words in Middle Mongolian” adlı Orta Moğolcada yer alan Türkçe alıntı kelimelerden bahsettiği çalışmasında birkaç tane memeli hayvan adına yer vererek, Türkçeden alıntı olduklarına değinmiştir. Bu adlar; Moğ. *alaşas* “özel bir at cinsi” <Trk. *alaşa* “at; iğdiş edimiş at”, Moğ. *bars* “kaplan” < Trk. *bars* “kaplan”, Moğ. *külüg* “savaş atı” < ET. *kü* “ün”, *külig* “ünlü”, OT *külüg* “ünlü”, Uyg. *külüg* “yarış atı”, Moğ. *qaplan* “kaplan” Trk. *qaplan* “kaplan”, Moğ. *qulan* “vahşi at” çoğul biçimi *qulad* < Trk. *qulan* biçiminde belirtilmiştir (1955, s. 38-41).

Ahmet Temir'in “Türkçe ile Moğolca Arasında İlgiler” adlı makalesinde Türkçe ve Moğolcada ortak olan kelimelerden şekil ve anlam bakımından aynı olanlar içerisinde *arslan*, *qaplan* ve *bars* hayvan adlarından bahsedilmiş, daha sonra bazı fonetik değişimlere uğramış olanlar içerisinde Moğ. *üker*-Trk. *öküz*, Moğ. *birağu/bura'u/buru*-Trk. *buzağu/buzau/bızau*, Moğ. *hurağan/huriğan*-Trk. *qozi*, Moğ. *ağta/axta/aqta*-Trk. *at*, Moğ.

¹ Yazar Türkçedeki *öküz* adının muhtemelen Toharca *okso* biçiminden alıntı olduğunu belirtir (Clauson, 1960, s. 307).

ünien/ünigen/ünie/inen-Trk. *inek*, Moğ. *temegen/temeyen*-Trk. *teve/tebe*, Moğ. *cusaq/cusax*-Trk. *yızaq/tısaq* “bir yaşlık kuzu” hayvan adlarına değinilmiştir (1955, s. 7-12). “Moğolca ile Türkçe İlişkileri” isimli makalesinde Trk. *qoç, quç*, Moğ. *qoça, quça, qoço* biçimlerini karşılaştırılarak bu adın etimolojisi hakkında açıklama yapmıştır (1994, s. 297-300).

Tuncer Gülensoy 2011 yılında yayımlanan “Moğolca ve Türkçede Yaşayan Benzer Sözcük Üzerine” adlı makalesinde Moğ. *üker*-ET *öküz* “öküz”, Moğ. *ceger-e(n)*-TT *ceren* “antilop”, Moğ. *arsalan~arşlan*-ET *arşlan* “aslan”, Moğ. *beçi(n)*-ET *biçin* “maymun”, Moğ. *buğu*-TT *buğu* “erkek geyik”, Moğ. *buğur-a*-ET *boğra* “deve aygırı”, Moğ. *buh-a*-ET *boqa* “boğa”, Moğ. *qırsa*-TT *qarsaq* “bozkır tilkisi”, Moğ. *küderi*-TT *güderi* “misk geyiği”, Moğ. *temege(n)*-ET *teve* “deve” adlarının Türk ve Moğol dillerindeki biçimlerini vermiş, ancak etimolojik herhangi bir izahatta bulunmamıştır (2011, s. 5-23). Gülensoy “Eski ve Orta Türkçede Moğolca Kelimeler ve Moğolca-Türkçe Müşterek Kelimeler Üzerine Notlar” isimli makalesinde ortak kelimelere ilişkin uzunca bir liste sunup, Moğ. *aqda*> Trk. *aqta* “iğdiş”, Moğ. *irbis*> Trk. *irbis* “leopard, panter, kaplan”, Moğ. *elçigen*> Trk. *elçigen~elçiçe* “eşek”, Moğ. *buğu*> Trk. *buğu* “geyik”, Moğ. *miçin*> Trk. *biçin* “maymun”, Moğ. *tuğliğan*> Trk. *tuyliyan* “20 yaşında at” adlarını incelemiştir (1974, s. 237-251). M. S. Kaçalin’in çevirisiyle yayımlanan John R. Krueger’in “Eski Türkçede Moğolca” isimli makalesinde oldukça fazla hayvan adına yer verilir ve bu adların Moğolcadan Türkçeye geçmiş oldukları belirtilmiştir. Bunlar Moğolcadaki biçimlerine göre *ajırğa* “damızlık at”, *anğgir* “ördek”, *argali* “argali koyunu”, *arşlan* “aslan”, ata (atan) “iğdiş deve”, *pars* “pars”, *beçin* “maymun”, *biräğu* “buzacağı”, *botuğun* “genç deve”, *buğu* “erkek deve”, *buğura* “erkek deve”, *bulğan* “samur”, *dağagan* “iki yaşında tay”, *gölüge* “enik”, *imağan* “keçi”, *irbis* “pars”, *irge* “koç”, *jegere* “ceylan”, *kırsa* “tilki”, *kürene* “gelincik”, *luu* “ejderha”, *malur* “porsuk”, *maral* “geyik”, *ötege* “ayı”, *konin* “koyun”, *quça* “koç”, *qulan* “yaban eşeği”, *serke* “keçi”, *tauli* “tavşan”, *temeğe* “deve”, *üker* “öküz” şeklinde verilmiştir (2002, s. 208-213). Doerfer “The older Mongolian layer in Ancient Turkic” adlı makalesinde Türkçede bulunan Moğolca adlardan bahseder, hayvan adlarından ise sadece *täbä*, *täbäi* “deve” ve *atan* “iğdiş edilmiş deve” biçimlerine değinmiştir (1993, s. 80).

Ayrıca Gül “Hayvan Adları ile Kurulan Türk ve Moğol Kişi adları” adlı çalışmasında Moğolcada kişi adı olarak kullanılan hayvan adlarından *Aduu* “at”, *Arşlan* “aslan”, *Baavğai* “ayı”, *Bar* “pars”, *Bodon* “erkek domuz”, *Botğon* “deve yavrusu”, *Buğa* “geyik”, *Bulğa* “samur”, *İşig* “oğlak”, *Maral* “dişi geyik”, *Minj* “kunduz”, *Muuraa* “kedi”, *Tuğal* “buzacağı”, *Unağa* “tay”, *Üxer* “inek”, *Xerem* “sincap”, *Xon* “koyun”, *Xulan* “yabani at”, *Xurğana* “kuzu”, *Yamaa* “keçi”, *Yangir* “dağ keçisi”, *Zaan* “fil”, *Noxoi* “köpek” adlarına yer vermiştir (2006, s. 185-191). Ayrıca kişi adı olarak Türk ve Moğol dillerinde kullanılan hayvan adları ile ilgili Gülensoy ve Küçükler’in kaleme aldığı Eski Türk-Moğol Kişi Adları Sözlüğü isimli çalışmadan da bahsetmek gerekirse, bu eserde hayvan adı iken kişi adı olarak kullanılan kelimeler açıklama kısmında belirtilmiş, ayrıca etimolojilerinden ve her iki dildeki karşılıklarından da bahsedilmiştir (2015). Osman Nedim Tuna 1972 yılında yayımlanan “Osmanlıcada Moğolca Ödünç Kelimeler” isimli makalesinde Osm. *ceyren*<Moğ. *cegere(n)* “ceylan”, Osm. *maral*<Moğ. *maral* “dişi geyik” hayvan adlarının

aralarında mevcut olan ilgiden bahseder ve bu adların Moğolcadan alıntı olduğunu belirtir (1972, s. 218, 233). 1976 yılında yayımladığı aynı adlı makalesinde ise Moğolcadan Türkçeye geçmiş olan Moğ. *borcin* “dişi yaban ördeği”>Osm. *borcin* “dişi ceylan, dişi yaban ördeği”, Osm. *çomar* “büyük başlı bir cins çoban köpeği”, “kısa boylu küçük kulaklı e boynuzsuz bir cins koyun”<Moğ. *çoki-* “vurmak”, Osm. *göre* “vahşi, yabani”<Moğ. *göresün* “yaban keçisi” ve Osm. *güderi* “geyik derisinden meşin”<Moğ. *küderi* “misk geyiği” örneklerini vermiştir (Tuna, 1976, s. 285-294). Bununla birlikte Hasan Eren’in Claus Schönig’in *Mongolische Lehnwörter im Westoghusischen Wiesbaden* isimli eserini tanıttığı “Tanıtımlar Türkçede Moğolca Kalıntılar” adlı çalışmasında Türkçeden Moğolcaya geçmiş olduğu belirtilen *alaşa* “iğdiş edilmiş at; at; beygir”, *aqta* “iğdiş edilmiş hayvan” ve *dönen* “üç yaşını geçmiş at veya deve” hayvan adlarına yer verilmiştir (2006, s. 174-180). Ayrıca bu konuda son zamanlarda yayımlanan çalışmalardan dikkate değer olarak değerlendirebileceğimiz Perçin Bostan’ın *Peter Simon Pallas, Zoographia Rosso-Asiatica – Türk ve Moğol Dillerine Ait Hayvan Adlarının İncelenmesi* isimli çalışması bulunmaktadır. Bu eserde Peter Simon Pallas’ın *Zoographia Rosso-Asiatica* isimli eserinde yer alan Türk ve Moğol dillerine ait hayvan adları tespit edilerek dilbilimsel açıdan incelenmiştir (Perçin Bostan, 2023).

Bununla birlikte Türkçe ve Moğolca hayvan adlarının karşılaştırdığı ancak üzerinde duramadığımız daha pek çok önemli çalışma² bulunmakla birlikte, burada en önemlilerinden bahsetmeye çalıştık.

Bu çalışmada Türk ve Moğol dillerinde ortak veya benzer olan memeli grubuna dahil olan hayvan adları tarihi karşılaştırmalı ve eş zamanlı olarak incelenmiş olup, madde başları hayvan adlarının Eski Türkçede ve Moğolcada tanıklanan biçimlerine göre sıralanmıştır. Eski Türkçede mevcut olmayan adlarının, tarihi Türk dillerinde tanıklanan en eski biçimleri, tarihi Türk dillerinde bulunmayanların ise çağdaş Türk dillerindeki biçimleri madde başı olarak belirtilmiştir.³ Bununla birlikte hayvan adları ile ilgili mevcut olan her

² Ersoy, F. (2019). Altay Dil Ailesinin İki Önemli Kolu: Moğolca ve Türkçe. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), 65-86. Ölmez, M., (2020). Mongolian Elements in Uyghur Documents of the 13th-14th Centuries. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo Universiteta. Yazık. Literatura. Kultura*, no.3, 8-14. Arıkoğlu, E. (2012). Tuva Türkçesinde Moğolcadan Alınan Unsurların Ses Bilgisi Açısından Durumu. *Dil Araştırmaları*, 11(11), 17-36. Gül, B. (2015). Orta Asya’dan Anadolu’ya Moğol Yayılımının Dilsel Sonuçları. *Türkbilgi* (30), 187-200.

³ Çalışmamızda kabul ettiğimiz çeviri yazıda şu hususlara dikkat edilmiştir: Tarihi Türk dilleri ile çağdaş Türk dillerinden aldığımız örneklerde; ünsüzlerden hırıltılı /h/ sesi /x/, ince /k/ sesi /k/, kalın /k/ sesi /q/, ince /g/ sesi /g/, kalın /g/ sesi /ğ/, genizden çıkan /n/ sesi /ŋ/, /h/ sesi /h/ ile yazılmıştır. Ayrıca /v/ ile /w/ seslerinde ayırım yapılmayıp /v/ ile, /t/ ve /t/ sesleri arasında ayırım yapılmayıp /t/ ile /d/, /d/ ve /d/ sesleri arasında ayırım yapılmayıp /d/ ile /h/ ve /h/ sesleri için herhangi bir ayırma gidilmeden /h/ ile gösterilmiştir. Çuvaşçadaki örnekler ise değiştirilmeden çalışmamıza aktarılmıştır. Ayrıca Türk ve Moğol dillerinde karşımıza çıkan /ʃ/ işaretli örnekler değiştirilmemiş, ayrıca /ɣ/ sesi /ğ/ ile gösterilmiştir. Türk ve Moğol dillerinde belirtilen uzun ünlüler çift ses ile gösterilmiştir. Farsçadaki işaretler ise olduğu gibi gösterilmiştir. Moğolcada bulunan /j/ sesi /j/ ile, /ɣ/ sesi /ğ/ ile /t/ sesi /ş/ ile ve /ç/ sesi /ç/ biçiminde gösterilmiştir. Kiril harfli örnekler Türkçeye aktarılrken /k/ işaretli /q/ ile, Hakasçada belirtilen /i/ sesi /i/ ile, Türk dillerinde bulunan açık /e/ sesi /ä/ ile gösterilmiştir. Başkurtça ve Tatarca örneklerde yer alan /ë/ (/i/ sesine yakın kapalı telaffuz edilen ünlü) sesi olduğu gibi gösterilmiştir. Irak Türkmen Türkçesinde ve Başkurtçadaki bazı

etimolojik açıklamaya yer verilmemiş, genel kabul görenlerinden bahsedilmiştir. Hakkında hiçbir etimolojik izahat bulunmayan hayvan adları ile ilgili ise herhangi bir yorum yapılmamış, sadece kökenleri konusunun belirsiz olduğundan bahsedilmiştir.

1. ET *adğır*-Moğ. *acirğa*

Türkiye Türkçesinde *aygır* “damızlık erkek at” biçiminde bulunmaktadır (TS, s. 203). Eski Türkçede *adğır* “damızlık at” biçiminde olup, tüm tarihi ve modern Türk dillerinde bulunmaktadır (TDES, s. 34; EDPT, s. 47). Kaşgarlı Mahmud’da *adğır* “atın erkeği, aygır” şeklindedir (DLT, s. 540). Erken dönem Moğolcada *acirğa* şeklinde iken, bugünkü Moğolcada *acirğ-a(n)/azrağa* “aygır, damızlık at” şeklinde tespit edilmiştir (TDES, s. 34; MTS, s. 100). Ayrıca bu adın *King Sözlüğü*’nde Türkçe biçimi *aygır*, Moğolca biçimi ise *ajirğa* biçiminde verilmiştir (KD, s. 216).

Bu ad tarihi Türk dillerinden Uygurcada *ağır* “damızlık at, aygır, iğdiş edilmemiş at” biçimindedir (KYAS, s. 32). Tarihi Türk dillerinden Eski Anadolu Türkçesi, Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi dönemlerinde “aygır, at; enenmiş damızlık at” anlamlarında *aygır* biçiminde tanıklanmıştır (Kaçalın, 2017, s. 797; KE, s. 62; İML, s. 14; CC, s. 645; FKS I, s. 165). Modern Türk dillerinden Çuvaşçada *iyir* “aygır”, Kazakçada *aygır* “damızlık erkek at, aygır”, Kırgızcada *aygır* “damızlık at”, Başkurtçada *aygır* “damızlık erkek at”, Altaycada *aygır* “aygır, damızlık erkek at”, Özbekçede *ayğ’ir* “aygır”, Azerbaycan Türkçesinde *ayğır* “aygır; damızlık erkek at” şeklinde tespit edilmiştir (Durmuş, 2014, s. 156; KazTS I, s. 23; KrgS I, s. 65; BaşTS, s. 51; ATS, s. 32; TÖS, s. 56; ATS I, s. 283). Türkiye Türkçesi ağızlarında ise *aygır*, *ayğır* “aygır, erkek at” biçimindedir (DS I, s. 415).

Bu adın etimolojisi üzerine çok konuşulmuş, Moğolca veya Türkçe olabileceği üzerinde durulmuştur. Clauson bu adın Türkçe *adğır* “aygır” biçiminde olduğunu ve Moğolcaya *acirğa* biçiminde geçtiğini belirtirken, Krueger ise Moğolcadan alıntı olduğunu belirtmiştir (EDPT, s. 47; Krueger, 2002, s. 208). Tenişev’de bu ad yer almazken, Şçerbak ise bu adı ET **adğıraq* > Moğ. *acirğa* biçimine dayandırmaktadır (Tenişev, s. 151-168; Şçerbak, 1961, s. 88). Ayrıca Stachowski bu adın *öygür* biçiminin de bulunduğundan bahsederek, Türkçe olabileceği üzerinde durmuştur (KEWTS, s. 69).

2. ET *aduğun*-Moğ. *aduğu(n)/aduun/adağu(n)*

Bu ad Eski Türkçede *aduğun* “at (sürüsü)” biçimindedir (ETG, s. 259). Ancak diğer tarihi ve modern Türk dillerinde bu ada rastlanmamıştır. Moğolcada ise *aduğu(n)/aduun/adağu(n)* “davar, hayvan, at sürüsü, yıldı; at” biçimi bulunmaktadır (Gül, 2018, s. 66; MTS, s. 39). Bununla birlikte Tenişev’de *adiğ* “ayı” başlığı altında *aduğun* “hayvan, büyük baş hayvan” biçimine rastlanmaktadır (Tenişev, s. 159). Moğolcada daha geniş bir anlama sahipken Türkçede anlamı daralarak sadece at için kullanılmıştır.

örneklerde yer alan kapalı /e/ sesi /è/ ile gösterilmiştir. Uygurca dönemine ait metinlerden biri olan *Irak Bitig*’de geçen *inŋek* örneğinde /n/ ve /g/ seslerinin birleşimi /nŋg/ işareti ile gösterilmiştir. Tofacada *hoй/hoйу/hoйы* örneklerinde bulunan /й/ sesi /y/ harfi ile, /y/ sesi ise /u/ ile gösterilmiştir. Bunun dışında Arap ve Latin harfli diğer örneklerde ise alıntı yapılan eserlerdeki biçimlere sadık kalınmıştır.

Doerfer de bu addan bahseder ve en eski Moğolca metinlerde yer aldığını belirterek, Moğolca biçimi *aduğun* olarak verir (1965, s. 370).

3. ET *axta*-Moğ. *axta*

Türk dillerinde at için kullanılan bir başka kelime *axta*'dır. "İğdiş edilmiş at" anlamına gelmekte olup, Moğolcada ise aynı biçimde (*axta*) olmasına rağmen sadece at için kullanılmayıp, "iğdiş edilmiş hayvan" şeklinde daha geniş bir anlama sahiptir (Clauson, 1965, s. 162). Tarihi Türk dillerinden Harezmi Türkçesi döneminde *aqta* "iğdiş edilmiş at", Çağataycada ise *axta*, *axte* "iğdiş at, hadım" şeklinde tanımlanmıştır (HATS, s. 37; Ünlü 2013, s. 22). Şerbak ise bu adın diğer Türk dillerinde bazı ses değişikliklerine uğradığını ve modern Türk dillerinden Özbekçe ve Yeni Uygur Türkçesinde *axta*, Tuvacada *aqta* "iğdiş; iğdiş etme" biçiminde olduğunu belirtir (Şerbak, 1995, s. 32).

Bu adın etimolojisi hakkında çeşitli görüşler mevcut olmakla birlikte, Moğolca veya Farsça olabileceği üzerinde durulmuştur. Temir bütün Türk dillerinde mevcut olan at ile Moğolca *ağta*, *aqta*, *axta* biçimleri arasında ilgi kurmaya çalışmıştır (1955, s. 12). Doerfer ise Türkçe *at* biçimi ile Moğolca *axta* biçimleri arasında kurulmaya çalışılan ilişkiyi kuşkuyla bulmuş, Schöning Moğolca biçimden yola çıkmış, Rasanen ise Türkçe ve Moğolcada yer alan *axta* biçiminin Farsça *axtan* biçiminden geldiğini belirtmiştir (Caferoğlu, 2010, s. 175).

Gülensoy ise bu adın "iğdiş" anlamına geldiğini ve Moğolca *aqda* biçiminden Türkçeye geçtiğini ve Türkçede *axta* ve *aqta* şeklinde olduğunu belirtmiştir (1974, s. 237).

Bu ada ilişkin Clauson ise Farsça kökenli olduğunu ve Farsça *axtan* "hadım etmek" kelimesinden geldiğini belirtir. Ayrıca bu kelimeye Moğolların Gizli Tarihi'nde 13. yüzyıldan önce rastlanırken, Türkçe metinlerde 15. yüzyıl Çağatay metinlerinden önce rastlanmadığını, bu nedenle Moğollara Farsçadan, Türklere ise Moğollardan geçtiğini iddia eder (Clauson, 1965, s. 162).

4. ET *amğa/ımğa*-Moğ. *iman*

Türk dilinin tarihi dönemlerinden Uygurcada *amğa* ve *ımğa* biçimlerinde tanımlanan ve "dağ keçisi, teke" anlamına gelen bu ada, Karahanlı Türkçesi metinlerinde rastlanmamıştır (EUTSV, s. 54, 142). Eski Anadolu ve Osmanlı Türkçesi dönemlerinde ise *ime geyik* "yaban keçisi, dağ keçisi", Harezmi-Kıpçak ve Çağatay Türkçesi dönemlerinde ise *ımğa* "dağ keçisi" biçiminde tanımlanmıştır (BL, s. 151; KBN, s. 189; İML, s. 35; ÇMS, s. 79). Modern Türk dillerinde ise bu ada rastlanmamakla birlikte sadece Teleüt ağzında tespit ettiğimiz *d'umğa* "yabani keçi" biçimi bu ad ile karşılaştırılabilir (TAS, s. 32). Ayrıca Hakasçada *yamaan* "ev keçisi" biçimi tespit edilmiştir (HTS, s. 567). Buna karşılık Moğolcada *iman* "keçi", *yamaa* "keçi", *imağ-a(n)/nimağan* "keçi", *yanğgir imağ-a* "dağ keçisi" adları tespit edilmiştir (Gül, 2018, s. 142; Gül, 2010, s. 18; MTS, s. 513, 536). Ayrıca Gül, hayvan adları ile oluşturulan Moğolca kişi adlarına örnek olarak *Yamaa* "keçi" biçiminden bahsetmiştir (2006, s. 187). Bu adın etimolojisine ilişkin olarak Clauson 14. yüzyıl Moğolca metinlerinde mevcut olan *ima'an* biçiminin ET *ımğa* "yaban keçisi"

biçiminden alındığını belirtilmiştir (1960, s. 307). Moğolcadan Türkçeye geçmiş olabileceğini belirten araştırmacılar da bulunmaktadır (Krueger, 1993, s. 80).

5. ET *arqar*-Moğ. *argali*

Türkiye Türkçesinde *argali* şeklinde bulunan bu ad “yaban koyunu” anlamındadır (TS, s. 148). Clauson *arqar* “the mountain sheep” şeklinde verir, ayrıca bu kelime *Şine Usu Yazıtı*’nda *arqar başı* şeklinde geçtiğini, Moğ. *arğali* sözcüğünün Türkçeden alıntı olduğunu belirtir (EDPT, s. 216). Bununla birlikte Eski Türk yazıtlarında yer adı olarak kullanılmıştır (Aydın, 2016, s. 15). *Kaşgarlı Mahmud*’da ise *arqar* “dağ keçisi” şeklinde tanıklanmıştır (DLT, s. 556). Tarihi Türk dillerinden sadece Çağatayca döneminde *arxar*, *arqal* “argali” biçiminde tespit edilmiştir (OSTN I, s. 294). Bu ad modern Türk dillerinden Çuvaşçada *arxar*, Tuvacada *arğar*, Kırgızcada *arqar* ve Kazakçada *arqar*, Özbekçede *arxar*, Azerbaycan Türkçesinde *arğali*, *arqal*, *arqatu*, *arxalı*, *arxar* olarak tanıklanmıştır (Skvortsov, 1985, s. 41; ESTuvY I, s. 132; KrgRS I, s. 68; KRRKS, s. 53; RÖzbS I, s. 40; ATS I, s. 206). Bu ad Moğolcada ise *arğali* “yaban koçu, erkek dağ koyunu” biçimindedir (MTS, s. 88). Türkiye Türkçesi ağızlarında bu türe karşılık gelen bir ada rastlanmamıştır.

6. ET *arslan*-Moğ. *arsalan/arslan*

Türkiye Türkçesinde *arslan* ve *arslan* biçimlerinde kullanılmakta olup, “kedigillerden, Afrika’da ve Asya’da yaşayan, erkekleri yeleli, yırtıcı, uzunluğu 160, kuyruğu 70 santimetre ve ucu püsküllü, çok koyu sarı renkli güçlü bir tür memeli” anlamındadır (TS, s. 168). Eski Türkçeden itibaren tüm tarihi Türk dillerinde genellikle *arslan*, *arsalan*, *arslan* biçimlerinde tanıklanmıştır (EDPT, s. 238; TDES, s. 26-29; KBS, s. 82). Bu ad, tanıklandığı en eski metin olan *Kızıl-Çıraa II Yazıtı*’nda *arslan* biçiminde olup “kişi adı” anlamındadır (Aydın, 2016, s. 16). Uygurcada *arslan* “arslan”, *Kaşgarlı Mahmud*’da ve *Kutadgu Bilig*’de *arslan* “arslan”, biçiminde bulunmaktadır (EUTS, s. 20; DLT, s. 557; KB Dizin, s. 18). Eski Anadolu Türkçesi metinlerinden *Dede Korkut*’ta *arslan* ve *arslan* “arslan” olmak üzere 2 biçimde, Kıpçak Türkçesi metinlerinde *araslan*, *arslan*, *arslan* ve *astlan* “arslan” biçimlerinde, Çağatay Türkçesinde ise *arslan* “arslan” biçiminde geçmektedir (Filiz, 2019, s. 89; KTS, s. 10; Atalay, 1970, s. 300). Clauson bu adı *arslan* “arslan” biçiminde vermektedir (EDPT, s. 238). Modern Türk dillerinde de bu ada rastlanmakta olup, Türkmencede *arslan* “arslan”, Azericede *arslan/arslan* “arslan”, Kırım Tatarcasında *arslan* “arslan”, Altaycada *arslan* “arslan”, Çuvaşçada *arışlan*, *arışlan* “arslan”, Başkurtçada *arıçlan* “arslan”, Kazakçada *aristan* “arslan”, Kırgızcada *arstan* “arslan”, Özbekçede *arslon* “arslan” biçiminde olup, Yakutçada bu ad bulunmamaktadır (TürTS, s. 33; ADİL I, s. 139; Bayrak, 2020, s. 398; RAS, s. 233; Aşmarin, s. 330; RBaşS, s. 235; KRRKS, s. 56; RKrgS, s. 321; KRUS, s. 172).

Etimolojisi hakkında çok konuşulmuştur. Pek çok bilim adamı önemli açıklamalarda bulunmuştur. En dikkate değer olanlarından birisi Clauson’a aittir.

Ona göre, *arslan* biçimi -lan eki ile kurulmuştur ve bu ek hayvan adları oluşturmak için kullanılan eklerdendir. -lan/-len eki muhtemelen çok eski ve üretken olmayan bir ektir ve kökeni belirsizdir ve *arslan*, *burslan*, *kaplan*, *kulan*, *yılan* gibi bazı hayvan adlarını

yapmada kullanılmıştır. Moğolcada bulunan *arsalan/arslan* biçimi de Türkçeden alınmış eski bir alıntıdır (EDPT, s. 238; Clauson, 2017, s. 127).

Doerfer ise bu adın özellikle Karahanlı Türkçesi metinlerinde sıklıkla bir unvan olarak kullanıldığını, ayrıca Türkçeden Moğolcaya geçtiğini ve bunun yanı sıra Balkan ve Kafkas dilleri ile Macarca gibi pek çok dile Türkçeden geçmiş olduğunu belirtmiştir (Doerfer, 1965, s. 40; MTS, s. 90).

7. ET *azman*-Moğ. *asaman*

Bu ad Orhon yazıtlarında *azman* “iğdiş at” biçiminde tespit edilmiştir. Gülensoy bu adın Moğol dillerinden Kalmukçada *asaman* “iğdiş” biçiminden dilimize geçtiğini ve *azman* biçiminde “çok gelişmiş” anlamında olduğunu belirtmiştir. (KBS, s. 50; KW, s. 16; ETG, s. 263).

8. ET *bars*-Moğ. *bars*

Türkiye Türkçesinde *pars* biçiminde bulunan hayvan adı “kedigillerden, genellikle Asya ve Afrika’nın sıcak bölgelerinde yaşayan, postu benekli, bazen de düz, siyah, çeviki yırtıcı, etçil, memeli hayvan, leopar, panter, pelenk (*Panthera pardus*)” anlamındadır (TS, s. 1892). Clauson *bars* “leopar (ayrıca diğer büyük kediler için de kullanılır)” kelimesinin bilinmeyen bir İran dilinden alındığını belirtir (EDPT, s. 368). Orhon Yazıtları’nda hem “kişi adı” hem de “kaplan” hayvan adı hem de “yıl adı” anlamında *bars*, *baars*, *bhars* biçimlerinde, Uygurca dönemine ait metinlerde ise *bars* “kaplan” biçiminde bulunmaktadır (ETG, s. 266; ETYSV, s. 722; Aydın, 2016, s. 18; IB, s. 51). *Kaşgarlı Mahmud*’da *bars* şeklinde geçmektedir (DLT, s. 575; Hauenschild, 2003, s. 56). Nişanyan ise *pars* kelimesinin Eski Türkçe *bars* “bir vahşi kedi, *Panthera pardus*” sözcüğünden evrildiğini ve Farsça aynı anlama gelen *pārs* sözcüğü ile eş kökenli olduğunu belirtir (NS, s. 686). Bu ad Eski Türkçe döneminde *bars* şeklinde iken, Oğuz Türkçesi döneminde *pars* şeklinde /p-/li biçim kullanılmaya başlanmıştır (EUTS, s. 34; Tulum 2011, s. 1442). Harezmi Türkçesi döneminde *bars* “pars” biçimindeyken Kıpçak Türkçesinde hem *bars* hem de *pars* biçiminde tanıklanmış, Çağatay Türkçesinde ise *bars* şeklinde /b-/li biçim kullanılmaktadır (NF, s. 49; KTS, s. 5; EDM, s. 74). Modern Türk dillerinden ise Tuvacada *bars*, Hakaşçada *parıs*, Altaycada *pars*, *mars* “kaplan”, Kırgızcada *bars*, Kazakçada ve Karakalpakçada *barıs*, Tatarcada *bars*, Başkurtçada *barıs*, *bars*, Kumukçada *bars*, Karaycada *pars*, Özbekçede ve Yeni Uygur Türkçesinde *bars*, Azerbaycan Türkçesinde *pars* ve *bars* şeklinde tanıklanmıştır (TTG, s. 628; ÖHTS, s. 441; Tenişev, s. 157; KrgS I, s. 90; KazTS I, s. 78; KarkTS, s. 61; KTLS, s. 692-993; BaşTS, s. 62; TÖS, s. 449; YUTS, s. 30). Bu ad Moğolcada da bulunmakla birlikte, büyük ihtimalle Farsçadan dilimize oradan da Moğolcaya geçmiş olup, Moğolcada *bars/bar* şeklinde hem “hayvan adı” hem de “kişi adı” olarak tanıklanmıştır (MTS, s. 131; Gül, 2010, s. 166-167; Poppe, 1955, s. 38).

9. ET *borsmuq*-Kalm. *borsuq*

Türkiye Türkçesindeki karşılığı *porsuq* olan hayvan adının Latince karşılığı *Meles meles*’dir (BTS, s. 536). Ayrıca bu kelimenin kökeni tartışmalıdır. Clauson *borsmuq*

“porsuk” şeklinde verir, ancak bu kelimeyi biçim bakımından Türkçeye benzetmez, alıntı olduğunu belirtir, ayrıca Toharcadan alıntı olabileceğini de iddia eder (EDPT, s. 369). Tenişev ise *b/porsı-* “pis kokmak” kökünden gelmiş olabileceğini belirtir, Eren de bu görüşün mümkün olabileceğini savunur, Stachowski ise bu konuda porsuk ile /bporsı- arasındaki anlamsal bağlantının belirsiz olduğundan bahseder (TDES, s. 426; Tenişev, s. 164; KEWTS, s. 282). Doerfer ise *porsuq* kelimesinin **bors* biçiminden gelmiş olabileceğini belirtir (1965, s. 284).

Bu ad Eski Türkçede *borsmuq* ve *borsuq* “porsuk” şeklinde geçmektedir (DTS, s. 645). Türk dilinin tarihi dönemleri ile modern Türk dillerinin tespit edebildiğimiz kadarıyla tümünde bulunmaktadır. *Kaşgarlı Mahmud*’da *borsuq* “porsuk”, Eski Anadolu Türkçesinde *porsuq* “porsuk”, Harezmi-Kıpçak Türkçesinde *porsuq* “porsuk” biçiminde tanıklanmıştır (DLT, s. 594; BL, s. 172; OTS, s. 377). Modern Türk dillerinden ise Çuvaşçada *poraş*, *poraş* “porsuk”, Yakutçada, Dolgancada *barsuq*, *barsuuq*, Tuvacada *morzuq*, Tofacada *borsuq*, Hakasçada *morsih*, *porsih*, Şorcada *porsuq*, Teleüt ağzında *porsiq*, Kazakçada *borsiq*, Karakalpakçada *porsiq*, Karaçay-Balkarcada *borsuq*, Tatarcada *borsuq*, Başkurtçada *burhiq*, Özbekçede *bo’rsiq*, Yeni Uygur Türkçesinde *borsuq*, Azerbaycan Türkçesinde *porsuq*, Türkmencede *torsuq* biçimindedir (Aşmarin, s. 305; LJTT, s. 18; SOD, s. 337; TuvTS, s. 78; TRRTS, s. 25; HTS, s. 307; ŞRS, s. 42; TAS, s. 89; KazTS II, s. 433; KarkTS, s. 470; KMTS, s. 110; KırTS, s. 63; BaşTS, s. 111; TÖS, s. 460; YUTS, s. 48; ATS II, s. 2770; TürTS, s. 633). Bu adın Moğol dillerinde tarafımızca tespit edilen karşılıkları *borqi/borih* “yaşlı porsuk” ve *borsuq* “porsuk” şeklindedir (MTS, s. 170, 442; KW, s. 52).

10. ET *botu*-Moğ. *boda/bod/bodu*

Clauson deve hayvan türü için *botu/poto?* “bir yaşın altındaki deve” biçiminin kullanıldığını, ayrıca Moğolca biçimin Türkçeden alınmış olabileceğini belirtmiştir (EDPT, s. 184; Clauson, 2017, s. 195). Bu ad Eski Türkçede *botu*, *boto* “deve yavrusu” biçimindedir (ETG, s. 269, Aydın, 2019, s. 255, EUTSV, s. 98). *Kaşgarlı Mahmud*’da *botu* “deve yavrusu” ve *botuq* “memeden kesilmiş deve yavrusu”, Harezmi Türkçesi döneminde ise *bota*, *boda* “deve yavrusu”, Çağatay Türkçesi döneminde ise *buta/bota*, *butlaq* “yavru, deve yavrusu, potuk” biçimlerinde tanıklanmıştır (DLT, s. 596; Zemahşeri, 2014, s. 106; KE, s. 133; NF, s. 73; FKS I, s. 451; Ünlü, 2013, s. 87; ÇMS, s. 76). Modern Türk dillerindeki biçimlerine baktığımızda; Tuvacada *bodağan* “deve yavrusu”, Kırgızcada *boto* “bir yaşında olan deve yavrusu, süt emen deve yavrusu”, Kazakçada *bota* “deve yavrusu”, Kazan Tatarcasında *buta* “bir yaşına kadarki deve yavrusu, köşek, taylak”, Kırım Tatarcasında *bota* “deve yavrusu”, Başkurtçada *buta* “deve yavrusu”, Karakalpakçada *bota* “devenin taylaq olana kadarki bir yıllık yavrusu” biçimindedir (TTG, s. 644; TuvTS, s. 14; KrgS I, s. 133; KazTS I, s. 93; KazTTS, s. 70; KırTS, s. 64; BaşTS, s. 112; KarkTS, s. 97). Türkiye Türkçesi ağzlarında ise *botuq*, *bocuq*, *bodaq*, *bodan*, *bodanaq*, *bodar*, *bodđ*, *bodi*, *bodik*, *botu*, *botuq*, *bodux*, *borum*, *bortlaq*, *bot*, *bota*, *botlaq*, *botuq*, *bödü*, *bödük*, *budanaq* “deve yavrusu” biçiminde tespit edilmiştir (DS I, s. 721). Moğolcada ise *boda/bod/bodu* “büyük davar (at, inek, deve gibi), büyükbaş hayvan” ve *botuğu(n)*, *botgo*, *botuğ-a* “bir yaşındaki

deve, deve yavrusu” biçimlerine rastlanmıştır (MTS, s. 154, 171). Ayrıca Moğolca *Botğon* biçimi kişi adı olarak kullanılmaktadır (Gül, 2006, s. 187). Ayrıca Pallas’ın 18. yüzyıl Moğolcasını esas alan *Zoographia Rosso-Asiatica* (bundan sonra *Zoographia*) adlı eserinde Kalmukça *bottoğon* “genç deve” biçiminden bahsedilmiştir (ZRA I, s. 193). Bu adın Türkçeden Moğolcaya aktarıldığını varsayarsak, Kalmukça biçim Eski Türkçe *botu, boto* “deve yavrusu” biçiminin ek almış hali olabilir (Perçin Bostan, 2023, s. 90).

11. Krg., Kaz., YUyg. *bökön, böken*-Moğ. *böküng/böhön(g)*

Bu ad Kırgızcada *bökön* “sayga”, Kazakçada ise *böken* “antilop”, Yeni Uygur Türkçesinde ise *böken* “antilop” biçimindedir (KrgRS I, s. 151; KazTS I, s. 94; YUTS, s. 50). Moğolcada ise *böküng/böhön(g)* “antilop, ceylan, ahu” şeklinde tespit edilmiştir (MTS, s. 177).

12. ET *börtä*-Moğ. *börte, börtü*

Tarihi Türk dillerinden Uygurca döneminde *börtä* “beyaz at, kır at” biçiminde olup aynı anlamdaki Moğolca *börte, börtü* biçiminden dilimize geçmiştir (Yunusoğlu, 2012, s. 156).

13. ET *buğu*-Moğ. *buğa/buğu*

Bu hayvan adı Eski Türkçede *buğu* “geyik” şeklindedir (ESTYa II, s. 237). Clauson *buğu* biçiminde belirtmiş, anlamını ise “erkek geyik” olarak vermiştir (EDPT, s. 812). Bu ad Kaşgarlı Mahmud’da bulunmazken, Eski Anadolu Türkçesinde *buğa* şeklinde olup, aynı anlamdadır (Ergin, 1964, s. 175). Ayrıca modern Türk dillerinden Kırgızcada (*buğu* “geyik”), Kazakçada (*buğı* “geyik”), Karaçay-Balkarcada (*buv* “erkek geyik”), Nogaycada (*buğı* “erkek geyik”), Özbekçede (*buğu* “geyik”) ve Yeni Uygur Türkçesinde (*buğa* “geyik”) tespit edilmiştir (KTLS, s. 270-271; KazTS I, s. 97; KMTS, s. 144; NRS, s. 88; YUTS, s. 52). Moğolcada da *buğu/buğa* “erkek geyik” şeklinde karşımıza çıkmaktadır (MTS, s. 182). Bu ada ilişkin Gülensoy Türkçe *buğu* “geyik” biçiminin Moğolcadan (*buğu*) alıntı olduğundan bahsetmiştir (1974, s. 240).

14. ET *buğra*-Moğ. *buğur-a*

Türkiye Türkçesinde *buğra* biçiminde bulunan bu ad “erkek deve, iki hörgüçlü deve, buğur” anlamındadır (TS, s. 404). Clauson *buğra* “damızlık deve” biçiminde belirtir (EDPT, s. 299). Eski Türkçeden itibaren tarihi Türk dillerinin bütün dönemlerinde karşımıza çıkan bir sözcüktür. Eski Türk yazıtlarında *buğra* hem “kişi adı” hem de “erkek deve” anlamında tanıklanmıştır (Aydın, 2015, s. 198; Kormuşin, 2016, s. 549; ETYSV, s. 725). Uygurca dönemi metinlerinden *Irk Bitig*’de *buğra* “erkek deve” anlamındadır (IB, s. 52); *Kaşgarlı Mahmud*’da *buğra* adı hem “kişi adı” hem de “erkek deve” anlamı da tanıklanmıştır (DLT, s. 599). Eski Anadolu Türkçesinde *buğra* “damızlık erkek deve”, Harezmi Türkçesinde *buğra* “erkek deve” ve *boğra* “boğa, deve yavrusu”, Kıpçak Türkçesinde *buğra* “hörgüçlü erkek deve” biçimlerinde tanıklanmıştır (Kaçalın, 2017, s. 797; BL, s. 126; Zemahşeri, 2014, s. 107; İML, s. 22; KE, s. 121; KTS, s. 36). Modern Türk dillerinde ise Tuvacada (*buura*), Altaycada (*bura*), Kırgızcada (*buura*) ve Kazakçada (*buvra*) “erkek deve” anlamını koruyarak Türkçenin gelişimi içerisinde çeşitli ses değişimlerine uğramıştır (TuvTS, s. 17; ATS, s. 48; KrgS I, s. 150; KazTS I, s. 96). Bununla

birlikte bu sözcüğün Moğolcadaki biçimlerine baktığımız zaman, *Zoographia*'da Moğolca *buora* sözcüğü “erkek deve” anlamında iken, *Moğolların Gizli Tarihi*'nde *bu'ura* “deve” anlamında verilmiş, bugünkü Moğolcada ise *buğur-a/buur* “erkek deve” anlamındadır (MTS, s. 182; MGTS, s. 69; ZRA I, s. 193). Bu nedenle sözcük “deve” genel anlamından “erkek deve” anlamına gelerek, zaman içerisinde anlam daralmasına uğramış olabilir (Perçin Bostan, 2023, s. 90). Bu addan Tenişev *Deve* başlığı altında bahsetmiş, Moğolca biçimini ise *buur* şeklinde vermiş, ancak kökeni konusunda bir açıklamada bulunmamıştır (104). Eren de kökeni konusuna değinmemiştir (TDES, s. 78).

15. ET *buqa*-Moğ. *buha/buh*

Türkiye Türkçesinde *boğa* biçiminde ve “damızlık erkek sığır” anlamına gelen hayvan adı aynı manaya gelen <ET *buqa* sözcüğünden gelmektedir (TS, s. 370; ETTL I, s. 750; NS, s. 127; KBS, s. 98). Clauson ET *buqa* adının Moğ. *buğu* “geyik” adı ile karıştırılmaması gerektiğini belirtir (EDPT, s. 312). Bu hayvan adı *Moğolların Gizli Tarihi*'nde *buha* “sığır, güçlü sığır (boğa)” biçimindedir (MGTS, s. 62). Bugünkü Moğolcada ise *buh-a/buh* “boğa” şeklindedir (MTS, s. 196). Doerfer Moğolcadaki bu adın Eski Türkçe *buqa* “boğa” biçiminden Moğol diline geçmiş olabileceği üzerinde durur, ayrıca Türkçeden başka dillere de geçtiğini belirtir (1965, s. 299-300).

Bu ad *Orhon Yazıtları*'nda *buuqa* “boğa”, Uygurcada *buqa* “boğa”, *Kaşgarlı Mahmud*'da *buqa* “erkeğin ineği, boğa”, Kıpçak Türkçesinde *boğa*, *buğa* “boğa, erkek tohumluk hayvan”, Çağatay Türkçesinde *boğa* “sığır aygırı, tosunun büyüğü”, *buğu*, *buğa* “boğa, erkek dağ sığırı” biçiminde tanıklanmıştır (TBT, s. 668; KYAS, s. 67; DLT, s. 599; KTS, s. 33, 36; Ünlü, 2013, s. 159; FKS I, s. 446, 451). Modern Türk dillerinde ise Tuvacada *buğa* “boğa”, Hakasçada *puğa* “boğa”, Altaycada *buqa* “damızlık boğa”, Teleüt ağzında *puğa* “boğa”, Kırgızcada *buqa* “damızlık öküz, boğa”, Kazakçada *buqa* “boğa”, Karaçay-Balkarcada *buğa* “boğa”, Kırım-Tatarcasında *buğa* “boğa”, Başkurtçada *boğa* “boğa, damızlık öküz”, Özbekçede *buqa* “boğa”, Azerbaycan Türkçesinde *buğa* “boğa” biçimindedir (TTG, s. 654; ÖHTS, s. 385; ATS, s. 47; TAS, s. 90; KrgS I, s. 141; KazTS I, s. 98; KMTS, s. 112; KırTS, s. 65; BaştS, s. 96; TÖS, s. 90; ATS I, s. 530).

16. YUyg. *bulğan*-Moğ. *bulğa*

Türkiye Türkçesinde *samur* olarak adlandırılan hayvan türünün Latince karşılığı *Martes zibellina*'dır (BTS, s. 570). Bu hayvan türü Yeni Uygur Türkçesinde *bulğan* “samur” biçimindedir (YUTS, s. 52). Moğolca kaynaklarda ise tarafımızca *bulğa* “samur, samur kürkü”, *buluhan* “samur”, *bulğan* “samur” şeklinde tespit edilmiştir (Gül, 2010, s. 167; MGTS, s. 65; KW, s. 60). Ayrıca Türk dillerinden Hakasçada *albiğa*, *albağı*, *alda* “samur”, Altaycada *alabuğa*, *albuğa* “samur”, Şorcada ise *abiğa* “samur” şeklinde tespit edilmiştir (ÖHTS, s. 36; HTS, s. 36; ATS, s. 23, 24; ŞRS, s. 15).

17. ET *ciran*-Moğ. *ceger-e(n)*

Bu hayvan adı ile ilgili genel kanı Farsça *ceyran* biçiminden dilimize geçmiş olduğudur, ayrıca Türkiye Türkçesinde *ceylan* “çift parmaklılardan, boynuzgiller familyasından,

çöllerde yaşayan çok hızlı koşan, gözlerinin güzelliği ile tanınan, ince bacaklı, zarif, memeli hayvan, ahu, gazal (*Gazella dorcas*)” biçiminde bulunmaktadır (TS, s. 458). Türkiye Türkçesinde bulunan *ceren* hayvan adı ise Moğolcadan Türkçeye geçmiştir (TS, s. 455). Bu ada ilişkin Eren, Moğolca *ceren* hayvan adının Türkiye Türkçesi ağızlarında *ceyran*>*ceran*>*ceren* olarak da bulunduğunu ve doğrudan doğruya veya Farsça yoluyla Moğolcadan alındığını (Moğ. *cegeren* “antilop”) belirterek, Türkçe *ceyran* biçiminin *a(r)slan, qaplan, sırtlan* gibi sözlerin analogik baskısı altında *ceylan* biçimine çevrildiğini ifade eder (TDES, s. 88). Stachowski de Moğolcadan Farsça aracılığıyla Türkçeye geçtiğini belirtir (KEWTS, s. 101).

Clauson *ceylan* hayvan türü için kullanılan *ıvıq* “dişi *ceylan*” ile *suqaq* “erkek *ceylan*” biçimlerinden bahsetmiştir (EDPT, s. 8). Tarihi Türk dillerinden Uygurcada *ciran* “antilop ya da *ceylan* (*Saiga Tatarica*)” şeklinde iken, Harezmi Türkçesi döneminde *cereen* “*ceylan*”, Çağatay Türkçesinde *ciren* “*ceren, ceylan*” biçiminde tanımlamıştır (KYAS, s. 76; İML, s. 96; FKS I, s. 688). Bu ad modern Türk dillerinden Çuvaşçada *dijeyran* “*ceylan*”, Tuvacada *çeren* “*ceren, ceylan*”, Altaycada *ceeren* “*ceylan*”, *ceerenkey* “al donlu *ceylan*”, *ceren* “gazal, *ceylan*” biçimlerinde, Kazakçada *jayran* “*ceylan*”, Karakalpakçada *jayran* “*ceylan*”, *jäyran* “bir tür dağ keçisi, *ceylan*”, *jeyran* “*ceylan*”, Kırım Tatarcasında *ceyran* “*ceren, ceylan*”, Kazan Tatarcasında *ceyran* “*ceylan*”, Başkurtçada *yeyren* “*ceylan, karaca*”, Hakasçada *çeerğın* “antilop”, Yeni Uygur Türkçesinde *ceyren* “antilop”, Özbekçede *jayron* “*ceylan*”, Türkmencede *ceren* “*ceylan, geyik*”, Irak Türkmencesinde *ceyran* “*ceylan, maral*” biçimindedir (ÇTS, s. 69; TuvTS, s. 23; ATS, s. 61, 63; KazTS II, s. 106; KarkTS, s. 234, 236, 241; KırTS, s. 72; KazTTS, s. 76; BaşTS, s. 726; ÖHTS, s. 90; YUTS, s. 61; TÖS, s. 109; TürTS, s. 99; ITürT, s. 152). Türkiye Türkçesi ağızlarında ise *ceran, calan, celen, ceyla, ceyran* “*ceylan*” biçimindedir (DS II, s. 884).

Moğolcada ise *ceger-e(n)/zeer ve zeger* “antilop, *ceren, ceylan; yaban eşeği*” biçimlerinde tespit edilmiştir (MTS, s. 1227; Gülensoy, 2011, s. 8).

18. TT *çaqal*- Moğ. *çaqal*

Latincesi *Canis aureus* olan *çaqal* hayvan adı Farsçada aynı manaya gelen *şağāl* sözcüğünden alıntıdır (BTS, s. 129; NS, s. 162). Türkiye Türkçesinde *çaqal* “etoburlardan, sürü halinde yaşayan, kurttan küçük bir yaban hayvanı” biçiminde bulunmaktadır (TS, s. 481). Clauson ise *çaqal* adından bahsetmez, “çakal veya sırtlan” manasına gelen *arju* kelimesini belirtir (EDPT, s. 200). Bu ada tarihi Türk dillerinden Uygurca döneminden beri “çakal” anlamında rastlanmakta olup, Uygurcada *şağāl*, Eski Anadolu Türkçesinde *çığāl, çaqal*, Osmanlıcada *cığāl*, Kıpçak Türkçesinde *şağāl, şaqal, çağāl*, Çağataycada *çaqal* şeklinde tanımlanmıştır (KYAS, s. 235; EATS, s. 156; BL, s. 128; EÇS, s. 83; KTS, s. 249; EDM, s. 108; FKS I, s. 681). Modern Türk dillerinde ise aynı anlamda Çuvaşçada *şaqal*, Yakutçada *şaqal*, Hakasçada *şaqal*, Karaçay-Balkarcada *şaqal*, Tatarcada *çaqal*, Başkurtçada *şaqal*, Özbekçede *shaqal, shağ'ol*, Azerbaycan Türkçesinde *çäğāl, çağğāl*, Türkmencede *şağāl, çaqqal*, Türkiye Türkçesi ağızlarında *çağğāl, çaqal* biçimindedir (ÇTS, s. 448; TSahS, s. 50; HaRuSL, s. 328; KMTS, s. 327; KırTS, s. 77; BaşTS, s. 547; TÖS, s. 116; ATS I, s. 679; RAZS, s. 387; TürTS, s. 596; ITürT, s. 154; DS II, s. 1033, 1041). Bu ada

Moğolcada *çaqal* “çakal” biçiminde rastlanmaktadır (Gül, 2018, s. 103). Bu hayvan türünün tüm tarihi ve modern Türk dilleri ile Moğol dillerinde Farsçadan Türk ve Moğol dillerine geçtiği anlaşılan *çaqal* (<Far. *şağāl* a.m.) sözcüğü ile ifade edildiği anlaşılmaktadır (NS, s. 162; KEWTS, s.105).

19. ET *çetük*-Moğ. *çetük*

Kedi için kullanılan kelimelerden ET *çetük* “dişi kedi” şeklinde geçen kelimenin kökeni bilinmemekte olup, yerel ağızlarda ise *çetik* ~ *çetük* olarak kalmıştır (TDES, s. 108; EDPT, s. 402). Ayrıca Clauson *çetük* maddesinde Türklerin kediyi yeterince erken dönemde tanımadıkları için isimlendiremediklerini belirtmiştir (EDPT, s. 402). Bu ad Kaşgarlı Mahmud’da *çetük* “Oğuzcada kedi, dişi kedi” ve *küvük çetük* “erkek kedi” biçimlerinde geçmektedir (DLT, s. 620, 758). Ayrıca Eski Anadolu Türkçesinde *çetük* “kedi”, Harezmi Türkçesinde *çetik*, *çetük* “kedi”, Kıpçak Türkçesinde *çetük*, *çetik*, *şetik* “kedi” biçimindedir (BL, s. 129; İML, s. 25; HATS, s. 134; GT, s. 238; EDM, s. 80). Bu ada Modern Türk dillerinde rastlanmamış olup, Türkiye Türkçesi ağızlarında *çetük* “kedi yavrusu” biçiminde tanıklanmıştır (DS II, s. 1152). Moğolcada ise *çetük* “kedi” biçimindedir (Gül, 2018, s. 105).

20. Uyg. *çirdä*-Moğ. *cerde*

Bu ad Eski Türkçede *çirdä* biçiminde bulunmakla birlikte “kırmızı at” anlamındadır ve Moğolca *cerde* biçiminden dilimize geçmiştir (Yunusoğlu, 2012, s. 158). Çağatay Türkçesinde *cerde* “ala at, üç renkli at” biçimindedir (ÇMS, s. 76). Modern Türk dillerinden Çuvaşçada *şüren* “kızıl at”, Kazakçada *jiyren* “al donlu at” ve Kazan Tatarcasında ise *ciren* “koyu kırmızı ile sarı arası bir renk, al donlu at” ve Kırgızcada *ceerde* “al donlu at” şeklinde tespit edilmiştir (ÇTS, s. 318; KazTS I, s. 354; KazTTS, s. 83; KrgS I, s. 197).

21. Çağ. *deletü/deltü/döltü*-Moğ. *deltü çana*

Bu ad Çağatay Türkçesinde *deletü/deltü/döltü/dutlu* “sırtlan, yelesi kurt” biçimindedir (FKS I, s. 751, 845; Ünlü, 2013, s. 90). Moğolcada ise *deltü çana* “sırtlan, yelesi kurt” biçimindedir (Gül, 2018, s. 111).

22. ET *tebi/tebe*-Moğ. *teme*

Bu hayvan adı Türkiye Türkçesinde *deve* “geviş getiren memelilerden, boynu uzun, sırtında bir veya iki hörgücü olan, yük taşımakta kullanılan hayvan (*Camelus*)” biçimindedir (TS, s. 644). Deve adı *Tonyukuk Yazıtı*’nda *tebi* “deve” biçiminde geçmektedir (Akar, 2020, s. 145). Ayrıca *egri teve* biçiminde *Yenisey Yazıtları*’nda ve *tebe* biçiminde ise *Irk Bitig*’de tanıklanmıştır (Aydın, 2015, s. 57; IB, s. 61). Aydın *Tonyukuk Yazıtı*’nda geçen *tebi* biçiminin harfin tamamen yanlış yazılması ya da yanlış teşhis edilmesi ile ilgili olduğunu, ayrıca Yenisey bölgesi yazıtlarında geçen *egri teve* sözcük grubunun sonraki dönem metinlerinde geçmediğini belirtmiştir (2015, s. 57). Clauson ise bu hayvan adının en eski biçimini *tevey* şeklinde vermektedir (EDPT, s. 436, 447). Bu ad Moğolcada *temee* “deve”, *atan temee* “5 yaşını geçmiş erkek deve, güçlü deve”,

temege(n)/teme “deve”, *temege(n)* görüğü “yaban devesi; lama” biçimlerinde tespit edilmiştir (Gül, 2018, s. 236; Gül, 2010, s. 166, 178; MTS, s. 950).

Deve sözcüğü ile ilgili genel kanı Türkçeden Moğolcaya geçtiği şeklindedir (TDES, s. 138). Clauson, Moğolca ile Türkçenin etkileşim halinde olduğu en eski dönemde Türkçeden Moğolcaya geçtiğini belirtir (Clauson, 2017, s. 195). Yine Clauson ile birlikte Şçerbak ve Doerfer’de aynı görüşü paylaşmış, bununla birlikte Ramstedt ve Räsänen, Moğolca *temege* ile Türkçe *teve*’yi (>*deve*) birleştirmiş, Ligeti ise Türkçe ve Moğolcada yer alan sözcüklerin birbirine bağlı olduğunu ancak özdeş olmadıklarını belirtmiştir (TDES, s. 138). Bu konuda bazı araştırmacılar Moğolcadan dilimize geçmiş olabileceğini belirtirken bazıları ise <ET **tebgen* sözcüğünden türemiş olabileceğini belirtir (NS, s. 205; ETTL II, s. 385). Bununla birlikte bu ad tarihi Türk dillerinin her döneminde tanıklanmış olup, *Kaşgarlı Mahmud*’da *deve* “deve”, *teve* “Oğuzlarda deve”, *teve*, *tevi* “deve” biçimlerindedir (DLT, s. 631, 873). Eski Anadolu Türkçesinde *deve* “deve” biçimindedir (BL, s. 133). Harezmi Türkçesi metinlerinde ise *teve*, *dive*, *tive* biçimlerinde tanıklanmıştır (Zemahşeri, 2014, s. 186; KE, s. 629; NF, s. 424; İML, s. 27, 73). Kıpçak Türkçesi metinlerinde ise *teve*, *deve*, *tife*, *tive*, *töve*, *tüve* biçimlerinde tanıklanmıştır (KTS, s. 272; CC, s. 581; GT, s. 374; EDM, s. 71, 81). Çağatay Türkçesinde ise *tive*, *teve* *tefe* biçimlerindedir (FKS I, s. 658; ÇMS, s. 90; Atalay, 1970, s. 194; Ünlü, 2013, s. 87). Bu ad modern Türk dillerinin hemen hemen hepsinde bulunmakta olup, Çuvaşçada *tëve*, *tüve* biçimlerinde tanıklanmıştır (Aşmarin, s. 13; ÇRS, s. 88; Skvortsov, 1985, s. 463). Yakutçada *tebien* “deve”, Tuvacada *teve* “deve”, Tofacada *tebe* “deve”, Hakasçada *tibe* “deve”, Şorcada *töö* “верблюдь deve”, Teleüt ağzında *töö* “deve” biçiminde tespit edilmiştir (TSahS, s. 65; TTG, s. 865; TuvTS, s. 106; TRRTS, s. 101; HTS, s. 509; ŞRS, s. 55; TAS, s. 118). Kırgızcada *töö* “deve”, Karakalpakçada *tüye* “deve”, Karaçay-Balkarcada *tüye* “deve”, Kumukçada *tüye* “deve”, Kırım Tatarcasında *deve* b.m., Tatarcada *döye*, *teve* “deve”, Kazan Tatarcasında *döye* “deve”, Başkurtçada *dëve*, *deve*, *döye* “deve” biçimindedir (KTLS, s. 168-169; KarkTS, s. 614; KMTS, s. 367; KumTS, s. 347; KırTS, s. 96; TTatS, s. 105; KazTTTS, s. 108; BaşTS, s. 127, 133). Özbekçede *tuya* “deve”, Yeni Uygur Türkçesinde *dö* “deve”, *töge* “deve”, Azerbaycan Türkçesinde *dävâ* “deve”, Türkmencede *düye* “deve”, Irak Türkmen Türkçesinde *dëve* “deve”, Gagavuzcada *deve* “deve” biçiminde tespit edilmiştir (TÖS, s. 154; YUTS, s. 105, 422; ATS I, s. 866; TürTS, s. 185; ITürT, s. 169; Dağlı, 2019, s. 29).

23. ET dönen-Moğ. dönen

Eren, “üç yaşını geçen at veya deve” anlamındaki *dönen* adının Oğuz diyalektlerinde eskimiş olduğunu, Oğuz diyalektleri dışında ise yaygın olarak kullanıldığını ve Moğolca *dönen* biçiminden dilimize girdiğini belirtir. Ayrıca Moğolcadan dilimize geçmiş olduğu için Oğuz diyalektlerinde az bulunduğunu ifade etmiştir (TDES, s. 149; Eren, 2006, s. 179).

Rasanen Moğolcadaki anlamını “dört yaşındaki sığır” olarak vermiş olup, Türk dillerinde Orta Türkçe döneminde, Çağatay Türkçesi ve Osmanlıcada kullanıldığını belirtir. Türk dillerine geçtiği zaman anlamı genişleyerek sığır dışındaki at, deve, inek gibi hayvanlar için de kullanılmaya başlandığını ve ayrıca Oyratçada *tönön* biçiminde olduğunu belirtir (VEWT, s. 140).

Ayrıca modern Türk dillerinden Nogaycada ve Kazakçada *dönen* “üç yaşında at”, Karakalpakçada *dönen* “dört yaşında at”, Altaycada *tönön* “dört yaşında at”, Teleüt ağzında aynı anlamda *tönön* ve *tönöjön* biçimlerinde tespit etmiştir (TDES, s. 149; KBS, s. 121; VEWT, s. 140; TAS, s. 117). Tuvacada ise *dönen* “dört yaşında hayvan” biçiminde tespit edilmiştir (TuvTS, s. 35). Başkurtçada *dünen* “üç ya da dört yaşındaki aygır” ve *dünejën* “üç ya da dört yaşındaki kısırak” biçiminde tanıklanmıştır (BaşTS, s. 134).

24. ET *eçki*-Moğ. *esige*

Bu ad Türkiye Türkçesinde *keçi* “geviş getirenlerden, eti, sütü, derisi ve kılı için yetiştirilen, memeli dişi hayvan (*Capra hircus*)” biçiminde bulunmaktadır (TS, s. 1375). Eski Türkçede ise *eçki* biçiminde olup, modern Türk dillerinde de *eçki* biçimi kullanılmaktadır ve Moğolcada ise bu ada benzer *isige(n)*, *isig* “genç keçi, çocuk” biçimleri bulunmaktadır (ETTL IV, s. 200; TDES, s. 279; KBS, s. 240; DTS, s. 291; MTS, s. 522). Türkçe ile Moğolca biçimler arasında ilgi kurulabileceği düşünülmektedir. Ayrıca Clauson *eçkü* biçiminin eskicil olduğunu, bu biçimin Oğuzcada *keçi* şekline dönüştüğünü belirtir (EDPT, s. 24). *Kaşgarlı Mahmud*'da da *eçkü* biçimi yer alırken, *keçi* biçiminin Oğuzcada mevcut olduğu belirtilmiştir (DLT, s. 632, 697). Nitekim Eski Anadolu Türkçesi döneminde *keçü* “keçi” biçimi tanıklanmıştır (Kaçalın, 2017, s. 810). Harezmi Türkçesi döneminde ise *eçkü*, *eçki* ve *keçi*, *keçig*, *kiçi* “keçi” biçimleri bir arada kullanılmaktadır (KE, s. 180; HATS, s. 304). Kıpçak Türkçesinde *eçki*, *içki*, *içkü*, *ikşi*, *işke*, *işki*, *keçi*, *keşi* “keçi, teke”, Çağatay Türkçesinde ise *eçki*, *öçki*, *öçkü*, *üçki*, *üçkü*, *içki*, *içkü* “dağ keçisi; keçi yavrusu” biçimleri bulunmaktadır (KTS, s. 69, 136, 141; ÇMS, s. 78; Ünlü, 2013, s. 342). Modern Türk dillerinden Hakaşçada *ösqi*, Altaycada *eçki*, Teleüt ağzında *eçki* Kazakçada *eşki*, Karakalpakçada *eşki*, Karaçay-Balkarcada *eçki*, Kumukçada *eçki*, Karaycada *eçki*, Kırım Tatarcasında *eçki*, Kazan Tatarcasında ve Tatarcada *keçe*, Özbekçede *echki*, Yeni Uygur Türkçesinde *eçki*, *eçkü*, *eşki* biçimlerinde tanıklanırken, Oğuz grubu Türk dillerinden Gagavuzca *keçi* ve Türkmencede *geçi* biçimindedir (HTS, s. 352; ATS, s. 87; TAS, s. 34; KazTS I, s. 338; KarkTS, s. 144; KMTS, s. 163; KumTS, s. 117; KTD, s. 409; KırTS, s. 105; KazTTTS, s. 191; TTatS, s. 181; TÖS, s. 323; YUTS, s. 109, 302, 307; TürTS, s. 246; Dağlı, 2019, s. 31).

25. ET *elik*-Moğ. *ili*

Eski Türkçede *elik* “karaca” şeklindedir, Clauson ise bu adı *elik keyik* “karaca” biçiminde vermektedir (ETYSV, s. 727; EDPT, s. 755). Karahanlı Türkçesi metinlerinden *Atabetül-Hakayık*'da *ilik* “geyik”, *Kutadgu Bilig*'de *elik* “erkek karaca” şeklinde iken *Kaşgarlı Mahmud*'da bu ada rastlanmaz, Kıpçak Türkçesinde ise *ilik* “geyik” biçiminde tanıklanmıştır (AH, s. 201; KB Dizin, s. 8; KTS, s. 109).). Daha sonra Oğuz grubu Türk dillerinden Eski Anadolu Türkçesinde mevcut iken (*elük* 'dağ keçisi, karaca'), Harezmi-Kıpçak grubu Türk dillerinde tespit edilememiştir (Ergin, 1964, s. 182). Modern Türk dillerinden Sibiry grubu Türk dillerinde Hakaşça (*ilik* 'karaca'), Altayca (*elik* 'yabani keçi, karaca; geyik yavrusu') ve Teleüt Ağzında (*elik* 'yabani keçi, karaca') bulunmaktadır (HTS, s. 222; ATS, s. 89; TAS, s. 36). Moğolcada ise *ili* “genç geyik, geyik yavrusu” biçiminde tespit edilmiştir (MTS, s. 512).

26. ET *ġunan*-Kalm. *ġunan*

Bu ad çoġunlukla atın yaşını ifade etmektedir. Bazı dillerde “yavru at, tay” anlamına da rastlanmıştır. Buna göre; tarihi Türk dillerinden Uygurca döneminde *ġunan* “iki yaşındaki at”, Kıpçak Türkçesinde *qunan* “ç yaşındaki tay”, Çaġatay Türkçesi döneminde *donan*, *dunan*, *ġonan* “dört yaşındaki at” ve *qunan* “ç yaşındaki at” biçimindedir (KYAS, s. 171; ünlü, 2013, s. 303, 308, 400; FKS II, s. 989; KTS, s. 163). Modern Türk dillerinde ise şorcada *qunan* “iki yaşında tay”, Kırġızcada *qunan* “ç yaşına basmış tay”, Kazakçada *qunan* “ç yaşına giren erkek at”, Kumukçada *qunan* “iki yaşındaki tay”, Tatarcada *qunan* “ç yaşına girmış erkek tay”, Teleüt Aġzında *qunan* “iki yaşındaki tay”, Karakalpakçada *ġunan* “ç yaşındaki aygır, at”, Karaçay-Balkarcada *qunan* “tay”, Kumukçada *qunan* “iki yaşındaki tay” biçiminde bulunmaktadır (TAS, s. 66; KrgRS II, s. 521; KazTS I, s. 489; KumTS, s. 271; KırTS, s. 205; KarkTS, s. 184; KMTS, s. 257). Türkiye Türkçesi aġızlarında ise *ġunan* “at yavrusu”, *ġonan* “aygır görmemiş kısırak”, *qonan* “henüz doġurmamıř üç dört yaşındaki kısırak” şeklinedir (DS III, s. 2100, 2193; DS IV, s. 2917). Eren, Türkiye Türkçesi aġızlarında at için kullanılan *qonan*, *ġunan*, *ġonan* biçimlerinin Moġolca kalıntılar olduġunu, Kalmukçada *ġunan* “ç yaşında büyük baş hayvan/sıġır” biçiminde olduġunu, ayrıca bu adın *qulun* “kısırak” adı ile birleřtirilemeyeceġini belirtir (Eren, 2006, s. 179; KW, s. 155).

27. ET *ingek*-Moġ. *niy-e(n)/nee*

Bu ad Türkiye Türkçesinde *inek* biçiminde olup “dişi sıġır” anlamındadır ve ET *ingek* biçiminden gelmektedir (TS, s. 1192; ETTL III, s. 618; TDES, s. 235-236). Clauson bu adın *ingek* “inek” biçiminde olduġunu ve muhtemelen *ingen* “dişi deve” adı ile aynı ortak köke dayandıklarını belirtmiştir (EDPT, s. 184). Eren ise Clauson’un görüşünü destekler ve bu iki adın **in* kökünden *-gen* ve *-gek* ekleri ile tretildiklerini belirtir (TDES, s. 235). Bu adın tanıklandığı en eski metin *Tonyukuk Yazıtı*’dır, *ingek* biçiminde geçmektedir (TBT, s. 679). Daha sonra Uygur Türkçesi metinlerinden *Irk Bitig*’de (*inġek*) ve *İyi ve Kötü Prens yks*’nde (*inġek*) geçmektedir (IB, s. 54; İKP, s. 149). Kaşarlı Mahmud’da ise *ingek* “inek” biçiminde geçmektedir (DLT, s. 666). Oġuz Türkçesi döneminde *Dede korkut Hikayeleri*’nde, Harezm Türkçesi metinlerinden *Nehcü’l-Feradis*’te, Kıpçak Türkçesi metinlerinden *Codex Cumanicus*’ta ve Çaġatay Türkçesinde *inek* b.m. biçiminde tanıklanmıştır (Filiz, 2019, s. 54; NF, s. 186; CC, s. 485; FKS I, s. 364). Modern Türk dillerinde “inek” anlamı ile; Çuvaşçada *ne*, Yakutçada *inax*, Hakaşçada *nek*, Altaycada *inek*, Karaçay-Balkarcada *inyek*, Yeni Uygur Türkçesinde *inek* biçimlerinde tespit edilmiştir (Yegorov, 1964, s. 64; TSahS, s. 129; HTS, s. 220; ATS, s. 104; KMTS, s. 177; KTLS, s. 390-391). Moġolcada ise *niy-e(n)/nee* biçiminde bulunmaktadır (MTS, s. 1189; KD, s. 217).

28. ET *ingen*-Moġ. *ingen*

Bugünkü Moġolcada da “dişi deve” *ingge(n)/inge(n)* şeklinedir (MTS, s. 516). Bununla birlikte Türk dilinin tarihi gelişimi içerisinde Eski Türkçeden itibaren Karahanlı, Harezm ve Çaġatayca dönemlerinde *ingen* szcġne “dişi deve” anlamında rastlanmaktadır

(ETTL II, s. 613; DLT, s. 666; İML, s. 33; FKS I, s. 397). Modern Türk dillerinden Kırgız, Kazak, Karakalpak Türkçesi ile Kırım Tatarcasında yine aynı şekil ve anlamda korunmuştur (Manas, s. 653; KarkTS, s. s. 211; KırTS, s. 143; KazTS I, s. 705). Bu ada Türkiye Türkçesinde ve ağızlarında rastlanmamaktadır.

29. ET *irbiş*-Moğ. *irbis*

Pallas, Türkiye Türkçesindeki karşılığı *pars* Latince karşılığı ise *Felis pardus* olan hayvan türünün Moğolcadaki karşılığını *irbis* olarak belirtmiştir (ZRA I, s. 17; BTS, s. 513). Bununla birlikte Eski Türkçede *irbiş* “Sibirya panteri” olarak geçmektedir ve Clauson bu sözcüğün Türkçeden Moğolcaya geçtiğini ve en eski biçiminin *irpiş* olabileceğini, ayrıca Uygurca döneminde de bu adın *irbiş* şeklinde olduğunu ve “aslan, leopar” gibi pek çok hayvan türüne karşılık geldiğini belirtir (EDPT, s. 199). Buna karşılık Gülensoy bu adın Uygurcadaki biçimini *irbiç*, *irbiz* “porsuk” olarak verir ve Moğolca *irbis* biçiminden dilimize geçtiğini belirtir (1974, s. 246). Bu ad modern Türk dillerinden Altaycada *irbis* “pars”, Kırgızcada ise *ilbirs* “Sibirya parsi” ve Özbekçede *ilvirs* “pars” şeklinde tespit edilmiştir (ATS, s. 104; KrgS I, s. 366; TÖS, s. 449).

30. KıpT *qaban*-Moğ. *habanğ*

Bu adın “yaban domuzu” anlamı ile tanıklandığı en eski metin, Kıpçak Türkçesi metinlerinden *Codex Cumanicus*’tur, Eski Türkçede ise “erkek adı” anlamı ile yer almaktadır (DLT, s. 673; CC, s. 722). Çağatay Türkçesinde *qapan* “domuz” ve *qaban* “erkek domuz” biçimindedir (Ünlü 2013, s. 577; FKS II, s. 897)

Modern Türk dillerinden Çuvaşçada *qaban*, *qaban sısna* “yaban domuzu”, Hakaşçada *qaban* “yaban domuzu”, *haban* “erkek domuz”, Kırgızcada *qaman* “yabani domuz”, Kazakçada *qaban* “yaban domuzu”, Karakalpakçada *qaban* “yabani erkek domuz”, Karaçay-Balkarcada *qaban* “erkek domuz”, Kumukçada *qaban* “domuz”, Tatarcada *qaban* “yaban domuzu”, Kazan Tatarcasında *qaban* “yaban domuzu”, Özbekçede *qobon*, “yaban domuzu”, Yeni Uygur Türkçesinde ise *qavan* “erkek domuz, yaban domuzu” biçimindedir (ÇTS, s. 107; HTS, s. 134; KrgRS II, s. 393; KazTS II, s. 559; ÖHTS, s. 237; KarkTS, s. 305; KMTS, s. 225; KumTS, s. 106, 115, 239; TTatS, s. 341; KazTTS, s. 251; TÖS, s. 627; YUTS, s. 227). Türkiye Türkçesi ağızlarında ise *ğaban* “yaban domuzu” ve *qaban* “azılı erkek domuz” şeklinde geçmektedir (DS III, s. 1884; DS IV, s. 2582). Bu ad Moğolcada ise *habanğ* “vahşi erkek domuz” biçiminde tespit edilmiştir (MTS, s. 1061).

31. ET *qama*-Moğ. *halıgu(n)/halıu*

Türkiye Türkçesinde su samuru, Latince *Lutra lutra* olarak adlandırılan hayvan türünün Eski Türkçedeki karşılığı *qama* “su samuru” şeklinde olup, diğer tarihi Türk dillerinde tanıklanmamıştır. Bu ad modern Türk dillerinden Çuvaşçada (*xoma* “su samuru”), Tatarcada (*qama* “su samuru”), Kırgızcada (*qama* “su samuru”), Kazakçada (*qama* “su samuru”), Başkurtçada (*qama* “su samuru”) ve Yeni Uygur Türkçesinde (*qama* “su samuru”) tespit edilmiştir (KYAS, s. 137; Aşmarin, s. 157; TTatS, s. 286; ÇRS, s. 95; KRRKS, s. 272; BaşRS, s. 319; YUTS, s. 218). Bununla birlikte Moğolcada bulunan

halıġu(n)/halıu “su samuru, kunduz” biçiminin Türkçe kama biçimi ile ilişkili olabileceği düşünölmekle birlikte, *usun halıġu(n)/halıu* “su samuru”, *üker halıġu(n)/halıu* “su samuru” biçimlerine de rastlanmıştır (MTS, s. 1089).

32. ET *qaplan*-Moğ. *hablan*

Bu ad Türkiye Türkçesinde *qaplan* “kedigillerden, enine siyah çizgili, koyu sarı postu olan, Asya’da yaşayan çevik ve yırtıcı hayvan (*Felis tigris*)” biçiminde olup, Eski Türkçede bulunan *qaplan* biçiminden gelmektedir (TS, s. 1310). Stachowski bu adın *qap-* “kapmak” fiil kökünden *-lan* ekini alarak *qaplan* biçimini almış olabileceği ihtimalinden bahseder (KEWTS, s. 203). Clauson bu ada ilişkin etimolojik herhangi bir açıklamada bulunmaz (EDPT, s. 584). Doerfer ise bu adın Türkçeden Moğolcaya geçtiğini belirterek Moğolcadaki biçiminin “dört ayaklı bir hayvan” anlamında *xablan* şeklinde olduğunu belirtir (1975, s. 295). Poppe de Moğolca biçimini *qablan* “yırtıcı bir hayvan” biçiminde verir ve Türkçe *qablan* “kaplan” biçiminden alıntı olduğunu belirtir (1955, s. 40). Şçerbak da bu adın Türkçe olduğunu ve *qaplan* biçimi ile tarihi ve modern Türk dillerinde tanıklandığından bahseder, ayrıca *arslan* biçimi ile ilişkilendirir (1961, s. 138). Bu ad tüm tarihi Türk dillerinde bulunmakla birlikte *Kutadgu Bilig* ve *Kaşgarlı Mahmud*’da bulunmaz. Eski Türkçede, Harezmi-Kıpçak ve Çağatay Türkçelerinde, Eski Anadolu ve Osmanlı Türkçelerinde *qaplan* “kaplan” biçiminde tespit edilmiştir (Eraslan, 2012, s. 575; EDM, s. 88; BL, s. 154; KBN, s. 193; İML, s. 37; KTS, s. 121). Modern Türk dillerinden ise Kırgızca ve Kazakçada *qabilan* “kaplan, pars”, Karakalpakçada *qablan*, Tatarcada, Kırım Tatarcasında ve Kazan Tatarcasında ve Başkurtçada ve Yeni Uygur Türkçesinde *qaplan*, Özbekçede *qoplan*, *qoplon*, Türkmencede *ğaplan* biçiminde tanıklanmıştır (Manas, s. 671; KazTS I, s. 287; KarkTS, s. 306; KırTS, s. 185; TTatS, s. 176; KazTTS, s. 265; BaşTS, s. 327; YUTS, s. 220; TÖS, s. 311, 366; KTLS, s. 436-437). Moğolcaya baktığımızda ise; Moğolların Gizli Tarihi’nde *hablan* “(dört ayaklı) bir hayvan adı: kaplan, yaban hayvanı, yırtıcı hayvan” biçiminde tanıklanmıştır (MGTS, s. 125).

33. ET *qarsaq*-Moğ. *kirsa*

Latince *Vulpes corsa* olarak adlandırılan hayvan türü, Türkiye Türkçesinde *qarsaq* “köpekgillerden, soluk kahverengi, karnı beyaz tüylü, kısa kulaklı, postundan kürk yapılan bir tür memeli” biçiminde tespit edilmiştir (BTS, s. 341; TS, s. 1336). *Qarsaq* hayvan adı <ET *qarsaq* a.m. biçiminden gelmektedir. Moğolcada *kirsa* biçiminde, Rusçada ise *qorsaq* biçimindedir (ETTL IV, s. 149; EDPT, s. 663). Bazı araştırmacılara göre Rus. *qorsaq* biçiminden alıntıdır (KBS, s. 375; VEWT, s. 238). Bilinen manasıyla Uygurca döneminde *qarsaq*, *Kaşgarlı Mahmud*’da *qarsaq* biçiminde, Kıpçak Türkçesi metinlerinde *Codex Cumanicus*’ta ve Çağatay Türkçesi metinlerinde de *qarsaq* biçiminde tanıklanmıştır (KYAS, s. 144; DLT, s. 689; CC, s. 493; FKS II, s. 908; ÇOW, s. 122). Modern Türk dillerinde ise bilinen manasıyla Yakutçada *kirsa*, Kırgızcada *qarsaq*, *qarşaq*, Kazakçada *qarsaq* biçiminde iken Çuvaşçada *qarsaq* adı “tavşan, yabani tavşan” şeklinde anlam değişikliğine uğramıştır (LJTT, s. 84; KrgRS I, s. 353; KrgRS II, s. 413, KRRKS, s. 564; ÇTS, s. 117). Bu ad Moğol dillerinden Kalmukçada *kirsä* “karsak” şeklinde geçerken, bugünkü Moğolcada ise *kirsa* “karsak” biçimindedir (KW, s. 232; MTS, s. 588).

34. ET *qoç*-Moğ. *quça*

Bu ad Türkiye Türkçesinde *qoç* “damızlık erkek koyun” biçimindedir (TS, s. 1455). Eren, *qoç* “damızlık erkek koyun” ve *qoçqar* “dövüş için yetiştirilmiş iri koç” adlarını iki ayrı başlıkta değerlendirir ve *qoç* adının Türkçeden Farsçaya, Macarcaya ve Moğolcaya geçtiğini, Türk dillerinde bulunan *quça* biçiminin ise Moğolcadan alıntı olduğunu belirtir (TDES, s. 309). Tarihi Türk dillerinden Uygurcada *qoç*, *qoçqar*, *qoçnar*, *quçqar* olarak tanıklanmıştır (EUTSV, s. 192; KYAS, s. 169). Kaşgarlı Mahmud’da ise *qoç*, *qoçnar* olarak geçmektedir (DLT, s. 724). Bu ad Oğuz Türkçesinde *qoç* “koç” biçimindedir (EATS, s. 449; BL, s. 160). Harezmi Türkçesi dönemi metinlerinden olan *İbnü Mühenna*’da da *qoç* “enenmiş erkek koyun”, *Nehcü’l-Feradis*’te ise *qoçqar* “koç” biçiminde, Kıpçak Türkçesi metinlerinden *Codex Cumanicus*’ta ise *qoçqar* “koç” ve Çağatay Türkçesi metinlerinde ise *quç*, *qoç*, *quçqar*, *qoçqar* “erkek koyun, koç, biçimlerinde tanıklanmıştır (İML, s. 44; NF, s. 252; CC, s. 507; FKS II, s. 961, 997). Modern Türk dillerine baktığımız zaman Moğolca biçimin hâkim olduğu anlaşılmakta olup, bu ad Altaycada *quça* “dağ koyunu, koç” hayvan adı, Hakasçada *xuça* “koç”, Şorcada *quça* “koç”, Teleüt ağzında *quça* “koç” biçimindedir (ATS, s. 142; ÖHTS, s. 195; ŞRS, s. 29; TAS, s. 66). Moğolcada ise *quça* “koç” biçiminde olup, Türk diline Moğolcadan geçmiştir (Gül 2018, s. 207).

Bu ada ilişkin Temir; “erkek koyun” anlamına gelen *qoç* kelimesinin Türkçede ve iki heceli şeklinin ise Moğolcada şahıs, soy ve yer adı olarak kullanıldığını, Moğolcadan Türk dillerine geçtiğini ve Eski Moğolcadan Orta Moğolca devrine geçişte *q>x* değişimi nedeniyle *qoça*, *quça*, *qoço* biçiminin de *xoça*, *xuça*, *xoço* biçimine dönüştüğünü belirtmiştir (1994, s. 297-300).

35. ET *qotuz*-Moğ. *otas/otos*

Eski Türkçede yak/Tibet sığırı hayvan türü için kullanılan adlar *qodus* (*Kutadgu Bilig*), *qotuz/qutuz* (*Divanu Lugâti’t-Türk*) biçiminde olup, Moğolcada *otas/otos* şeklindedir (VEWT, s. 284). Bu ad tarihi Türk dillerinden Uygurcada *qotuz* “Tibet öküzü, yak”, Karahanlı Türkçesi döneminde *qotuz* “wild ox (yak) Tibet sığırı” biçiminde olup, Osmanlı Türkçesinde *qotaz* adı eski anlamını yitirerek “yak kılından yapılan perçem şeklindeki süs” anlamı ile kullanılmış, Çağatay Türkçesinde ise *qotas* “Tibet öküzü” biçiminde tespit edilmiştir (Ayazlı, 2016, s. 160-161; Dankoff, s. 249; Şen, 1993, s. Dizin/62; OSTN III, s. 608). Modern Türk dillerinden ise Kazakçada bulunmakta olup, *qodas* “Tibet öküzü, yak” biçimindedir (KazTS I, s. 336).

36. ET *qoη* -Moğ. *koni*

Bu hayvan adı Türkiye Türkçesinde *qoyun* “geviş getirenlerden, eti, sütü, yapağısı ve derisi için yetiştirilen evcil hayvan (*Ovis aries*)” biçimindedir (TS, s. 1492). *Qoyun* hayvan adı aynı manadaki Eski Türkçe *qoη* biçiminden gelmektedir. Clauson kelimeyi *qoη* “sheep” şeklinde verirken Moğolcadaki şeklinin *qoni(n)* olduğunu belirtir, Eren ise Moğolca biçimin eski bir Türk dilinden kalma bir alıntı olduğuna dikkat çeker, ayrıca *qoη* sözcüğü tarihi Türk dillerinde “koyun” ve “dişi koyun” anlamlarında kullanılmıştır, Türklerin kullandığı on iki hayvanlı yıllarından birinin de adıdır (EDPT, s. 631; TDES, s. 255; Ayazlı,

2016, s. 161). Moğolcada *qoni* “koyun”, *xoni* “koyun” şeklinde bulunmakta olup, Türkçeden Moğolcaya geçen ödünçleme kelimelerdendir (Gül, 2018, s. 203; Gül, 2010, s. 172). Bu ad *Orhon Yazıtları*’ndan itibaren tüm tarihi Türk dillerinde tanıklanmıştır. *Orhon Yazıtları*’nda “koyun” anlamında *qoyn*, *qoyñ*, *koñ*, *qoy*, *qon*, *qony*, *xoyñ* biçimlerinde tanıklanmıştır (ETG, s. 282; Aydın, 2019, s. 159; ETY, s. 844; Tekin, 2008, s. 154; Aydın, 2015, s. 206; ETYSV, s. 733; TBT, s. 691; Kormuşin, 2016, s. 553; ETS, s. 98). Uygurca döneminde de “koyun” anlamı ile *qoy*, *qoyın*, *qoyn*, *qoyun* biçimlerinde tanıklanmıştır (EUTS, s. 184). *Kaşgarlı Mahmud*’da *qoon* “argu lehçesinde koyun”, *qooy/qoy* “koyun” biçimlerindedir (DLT, s. 727, 732). Eski Anadolu Türkçesinde *qoy*, *qoyun* “koyun”, Osmanlı Türkçesi döneminde ise *qoy* “koyun” biçimindedir (EATS, s. 458; BL, s. 161; Ergin, 1964, s. 193; EÇS, s. 157). Harezmi Türkçesi döneminde *qoyun*, *qoy* “koyun”, Kıpçak Türkçesinde *qoy*, *qoyun*, *qoyın* “koyun”, Çağatay Türkçesinde *qoy* biçiminde ve “bir tür koyun, iki yaşındaki kuzu” anlamındadır (Zemahşeri, 2014, s. 148; NF, s. 256; KE, s. 375; İML, s. 45; CC, s. 510; KTS, s. 155, 156; Ünlü, 2013, s. 1049). Modern Türk dillerinden Halaççada *qoon* “koyun”, Tuvacada *hoy* “koyun”, Tofacada *hoy/hoyu/hoyı* “koyun”, Yakutçada *xooy* “koyun”, Altaycada *qoy* “koyun”, Şorcada *qoy* “koyun”, Teleüt ağzında *qoy* “koyun”, Kırgızcada *qoy* “koyun”, Kazakçada *qoy*, *qoy-eşki* “koyun”, Karakalpakçada *qoy* “koyun”, Karaçay-Balkarcada *qoy* “koyun”, Karay dilinde *qoy* “koyun”, Kırım Tatarcasında *qoy* “koyun”, Tatarcada *quyın* “koyun”, Başkurtçada *quy* “koyun”, Özbekçede *qo’y* “koyun”, Yeni Uygur Türkçesinde *qoy* “koyun” biçimindedir (TuvTS, s. 53; TRRTS, s. 57; TSahS, s. 165; ATS, s. 215; ŞRS, s. 26; TAS, s. 62; KrgRS I, s. 393; KazTS I, s. 337, 338; KarkTS, s. 355; KMTS, s. 254; KTD, s. 445; KırTS, s. 203; TTatS, s. 192; BaşTS, s. 388; TÖS, s. 346; YUTS, s. 246).

37. ET *qula*-Moğ. *hula*

Türkiye Türkçesinde *qula* adı “gövdesi sarı veya kirli sarı renkte, yele, kuyruk ve bacağı alt kısmındaki kılların koyu renkte olduğu at donu” anlamında bulunmakla birlikte hayvan adı anlamında kullanılmamakta olup, at adı ile birlikte kullanıldığında sıfat olmaktadır (TS, s. 1518). Clauson bu adın *qula* “atın renklerinden birisi genellikle siyah yelesi ve kuyruğu olan boz renkli atın rengi” biçiminde olduğunu belirtmiştir (EDPT, s. 617). Uygur Türkçesi döneminde ise aynı biçimde “bir at cinsi, sarı at” anlamında bulunmakla birlikte, Kıpçak Türkçesi döneminde atın rengi için kullanılmış, diğer tarihi Türk dillerinde tespit edilememiştir (EDPT, s. 617; Yunusoğlu, 2012, s. 163). Modern Türk dillerinden Hakaşçada *qula at* “boz at” ve *xulat* “kula at”, Kazan Tatarcasında *qola* “kara kuyruklu ve kara yelesi açık sarı renkli at”, Başkurtçada ise *qolasay* “açık doru renkli at” biçimindedir (EDPT, s. 617; ÖHTS, s. s. 196; KazTTS, s. 295; BaşTS, s. 369). Gülensoy bu adın Çuvaşçada *xEla* biçiminde olduğunu belirtir (KBS, s. 457). Ayrıca Moğolların Gizli Tarihi’nde *hula* “kahverengi at” biçiminde geçmekte olup, Kalmukçada ise *qula* biçiminde tespit edilmiştir (MGTS, s. 157; KW, s. 195).

38. ET *qulan*-Moğ. *hulan*

Qulan “eşek yavrusu” <ET *qulan* “yaban eşiği” biçiminden gelmektedir (ETTL IV, s. 428). Clauson da “yaban eşiği” anlamında *qulan* adından bahsetmektedir (EDPT, s. 466).

Ayrıca “yaban eşeği” anlamı ile eski Türk yazıtlarında tanıklanmaktadır (Aydın, 2019, s. 33). Poppe ise bu adın Türkçedeki biçimini *qulan* “yabani at” olarak verirken, çoğul biçimini *qulad*, Moğolcasını *qulan* olarak belirtir ve Türkçeden Moğolcaya geçtiğini iddia eder (1955, s. 41). Bu hayvan adına *Türkçe Sözlük*’te rastlanmazken, ağızlarda *qulan* “iki üç yaşında dişi tay, kısırak” biçiminde tespit edilmiştir (DS IV, s. 2996). Nitekim Ersoy da Türkiye Türkçesindeki biçimini *qulan* “tay”, Moğolcadaki biçimini ise *xulan* “Asya bozkırlarının yaban eşeği” olarak verir ve bu adın iki dilde de ortak olduğunu belirtir (2019, s. 83). Ayrıca Gül, *xulan* “yabani at” adının Moğolcada kişi adı olarak da kullanıldığını belirtir (Gül, 2006, s. 187).

Bu ad Eski Türkçede *qulan* “yaban eşeği” anlamındadır (ETTL IV, s. 428; EDPT, s. 466; Aydın, 2016, s. 33). Aynı zamanda Uygurca döneminde *qulan* biçimi “yabani at” ve *qulan tayı* biçiminde “yabani at, yabani katır” anlamlarında tespit edilmiştir (Ağca, 2019, s. 276; Yunusoğlu, 2012, s. 163). *Kaşgarlı Mahmud*’da ise *qulan* “yabani eşek” anlamını taşır (DLT, s. 746). Çağatay Türkçesi döneminde de aynı anlamda kullanılmıştır (OSTN III, s. 974). Modern dillerden Kırgızca, Başkurtça, Kırım Tatarcası ve Uygurcada da *qulan* şeklinde ve “yaban eşeği” anlamı ile karşımıza çıkar (KrgS II, s. 518; BaşRS, s. 336, RKırTS, s. 429, UygRS, s. 250). Kazakçada da *qulan* adı yaban eşeği türüne işaret etmektedir (KRRKS, s. 298). Bu ad Karaçay-Balkarcada, Karakalpakçada Nogaycada *qulan* ve Tatarcada ise *qolan* biçiminde “yaban atı” anlamındadır (KMTS, s. 257; KarkTS, s. 358; NRS, s. 186, TatRusS, s. 439). Hakasçada ise ET söz başı /q-/ ünsüzünün /x-/ olması sebebiyle *xulan* şekline dönüşmüş, hem “vahşi hayvan” hem de “yabani at” anlamında kullanılmıştır (ÖHTS, s. 196; HRS, s. 861). Türkçe biçime karşılık Moğolca kaynaklarda bu ada *xulan* “kulan, Asya bozkırlarının yaban eşeği” biçiminde rastlanmıştır (MTS, s. 1159).

39. ET *külüg*-Moğ. *külüg/kölüg*

Bu adın kökeni konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Poppe Türkçeden Moğolcaya geçtiğini ve ET *kü* “ün”, *külig* “ünlü” biçimlerine dayandığını, Orta Türkçede ise *külüg* “ünlü” biçimindeyken Uygurcada *külüg* biçiminde ve “yarış atı” anlamında kullanıldığını, Çağatay Türkçesinde ise *külük* biçiminde olup, “büyük köpek” anlamın geldiğini belirtmiştir. Moğolcadaki biçimin ise *külüg* şeklinde olduğunu ve “iyi at, at” anlamına geldiğini, ayrıca aynı anlamda Kalmukçada *külüg*, Buryatçada *küleg* biçiminde olduğunu belirtir (1955, s. 40). Bununla birlikte Kaçalın Moğolcadan dilimize geçtiğini belirterek, Eski Anadolu Türkçesindeki biçimini *külüg* “güçlü ve çabuk (at)” biçiminde vermiştir (Kaçalın, 2017, s. 812). Bu ad Modern Türk dillerinden Kırım Tatarcasında ise *külük* “yarış atı” biçiminde tespit edilmiştir (KırTS, s. 176). Moğolcada ise *külüg/kölüg* “güçlü ve çabuk at” biçiminde tespit edilmiştir (MTS, s. 617).

40. ET *küskü*-Kalm. *küsi*

Bu ad eski Türk yazıtlarında on iki hayvanlı Türk takviminde bir yıl adı olarak *küsgü* biçiminde tanıklanmıştır (Aydın, 2016, s. 33). Clauson *küskü* “sıçan, fare” biçiminde belirtir (EDPT, s. 936). Uygurca dönemi metinlerinde *küskü*, *küsgü* “sıçan, fare” biçiminde

tanımlanmıştır (EUTSV, s. 218, 280; Aydın, 2018, s. 156). Ancak *Kaşgarlı Mahmud*'da bu ad bulunmamaktadır. Diğer tarihi Türk dillerinde de bu ada rastlanmamıştır. Modern Türk dillerinden Tuvacada *küske* “sıçan, fare”, Hakasçada *küske* “fare”, Tatarcada ve Kazan Tatarcasında *küse* “fare” biçimindedir (TuvTS, s. 73; ÖHTS, s. 280; TTatS, s. 126; KazTTS, s. 245). Moğol dillerinden Kalmukçada ise *küsi*, *küsilei* “fare” biçimindedir (KW, s. 248). Bununla birlikte Doerfer bu adı *küsgü* biçiminde verirken, Türkçe olarak belirtmiştir (1975, s. 486).

41. KıpT *küzen*-Moğ. *küren-e*

Tarihi Türk dillerinden Kıpçak Türkçesi döneminde *küzen* “kokarca” şeklinde, *Codex Cumanicus*'ta ise *qara küzen* “kokarca” şeklinde geçmektedir (KTS, s. 170, CC, s. 491). Modern Türk dillerinde ise Sibiry grubu Türk dillerinden Hakasça, Altayca ve Teleüt Ağzında *küzen* “kokarca” şeklinde tespit edilmiştir (ÖHTS, s. 281, ATS, s. 149, TAS, s. 71). Kıpçak grubu Türk dillerinden ise Tatarcada *közen*, *sası közen* “kokarca” biçimindedir (KazTTS, s. 232, 399). Oğuz grubu Türk dillerinde bu ada rastlanmamıştır. Moğolcada tespit edilen adlar, *küren-e*, *hürne* “kokarca, kır sansarı, sansar” ve *ün-e/üne* “kokarca” şeklindedir (MTS, s. 621, 1187). Bununla birlikte Şçerbak; Altay dil teorisinin tartışmalı konularından birisi olan zetasizm-rotasizm meselesi üzerinde dururken, Moğolcada yer alan *kürene* “kokarca” kelimesi üzerinde durur ve bu kelimenin rotasizimli kelimelerden birisi olduğunu ve Eski Çuvaşçadan Moğol diline geçtiğini belirtir ve karşılaştırma örneği olarak Altaycadaki *küzen* biçimini örnek olarak verir (1992, s. 284).

42. Yak. *mağan ähä*-Moğ. *çağan bağabağay*

Yakutçada *mağan ähä* “kutup ayısı” biçiminde olan bu adda geçen *mağan* sözcüğü Moğolcadan ödünçlemedir. Bugünkü Moğolcada ise “kutup ayısı” anlamına gelen ad *çağan bağabağay* biçimindedir (Yılmaz, 2017, s. 36; MTS, s. 105).

43. Kaz. *manul*-Moğ. *malur*

Türkiye Türkçesindeki karşılığı Pallas kedisi, Latince karşılığı ise *Felis manul* olan türün Kazakçadaki karşılığı *manul* “bozkır kedisi”, Yeni Uygur Türkçesindeki karşılığı *molun*, *mulun* “yabani kedi” şeklinde olup, bugünkü Moğolcadaki karşılığı ise *malur* “çizgili yaban kedisi” şeklindedir (BTS, s. 105; KazTS I, s. 91; YUTS, s. 275, 278; MTS, s. 643). Bu hayvanın Latince adında da *manul* isminin bulunması sebebiyle, Moğolcaya ve dilimize Hint-Avrupa dillerinden geçmiş olması muhtemeldir.

44. TT *maral*-Moğ. *maral*

Türkiye Türkçesinde *maral* “dişi geyik” biçiminde bulunmakta olup, Moğolcadan dilimize geçmiştir (TS, s. 1626). Bu ad tarihi Türk dillerinden Eski Anadolu Türkçesinde *maral* “ceylan” biçimindedir (EATS, s. 478). Modern Türk dillerinden ise; Kırgızcada, Kazakçada, Karaçay-Balkarcada, Kazan-Tatarcasında *maral* “geyik” anlamında tespit edilmiştir (KTLS, s. 270-271; Manas, s. 233; KazTS I, s. 393; KMTS, s. 267; KazTTS, s. 324). Türkmencede *maral* “dişi geyik, ceylan” Çuvaşçada ise *maral* “bir cins kızıl geyik, Sibiry geyiği” anlamındadır (TürTS, s. 446; ÇTS, s. 178). Ayrıca Türkiye Türkçesi ağızlarında da

aqmaral “büyük geyik” biçiminde bulunmaktadır (DS I, s. 159). Bu ad Moğolcada *maral* “maral, ceylan, bir geyik türü” biçiminde tespit edilmiş olup *Moğolların Gizli Tarihi*’nde de *maral* “geyik” şeklinde tanıklanmıştır (MTS, s. 648; MGTS, s. 223). Bu ada ilişkin Stachowski Moğolcadan Farsçaya oradan da Türkçeye geçtiğini belirtmiştir (KEWTS, s. 251)

45. Hak., Alt., Tel. *noman, nomon, momon*-Moğ. *nomun/nomin/nomon*

Hakasça, Altayca ve Teleüt Ağzında *nomun* “köstebek” şeklinde bulunan hayvan adı, Moğolcadan Türk dillerine geçmiştir (ÖHTS, s. 315; ATS, s. 157; TAS, s. 75). Bu ad Moğolcada *nomun/nomin/nomon* “köstebek”, Kalmukçada ise *soqur nomu* “köstebek” şeklinde tanıklanmıştır (MTS, s. 720; KW, s. 329).

46. ET *öküz*-Moğ. *üker/üher*

Bu ad Türkiye Türkçesinde öküz biçiminde “çift sürmekte, kağını çekmekte kullanılan, etinden yararlanılan, iğdiş edilmiş erkek sığır” anlamında yer almaktadır (TS, s. 1843). Aynı anlam ve biçimde Eski Türkçede de tanıklanmıştır (DLT, s. 786).

Bu adın kökeni ile ilgili bazı araştırmacılar aynı manadaki İng. *ox* kelimesine işaret eder. Ancak bu konuda net bir görüş bulunmamaktadır. Eren kökeni konusunun net olmadığını, farklı araştırmacılar tarafından Türkçe, Toharca veya Hint-Avrupa kökenli olabileceğinin öne sürüldüğünü belirtir. Stachowski de Eren gibi etimolojisinin belirsiz olduğundan bahseder. Clauson ise Moğolca aynı anlamdaki *hüker/üker* sözcüğünden geldiğini ve Toharcadan alıntı olduğunu belirtir (ETTL VI, s. 210; TDES, s. 397-398; KEWTS, s. 273; EDPT, s. 120).

Bu ad Moğolcada *üker/üher* “öküz, sığır cinsinden hayvan, inek”, *üküz, hukur* “öküz” biçimindedir (MTS, s. 1180; Gül, 2010, s. 180; Gül, 2018, s. 250; MGTS, s. 169). Ayrıca Moğolcada Hint mandası *Buffelus bubalus* için *mahi üker* “su mandası, bizon, bufalo” ve *usun üker* “su sığırı, manda” adları kullanılmaktadır (MTS, s. 647, 1180).

47. Çağ. *ötege*-Moğ. *ötege*

Bu ad Çağatay Türkçesinde *ötege* “ayı” biçiminde olup, Moğolcada da aynı biçim ve anlamda tespit edilmiştir (FKS I, s. 246; MTS, s. 782). Ayrıca bu ad Moğolcadan dilimize geçmiştir (Gül, 2018, s. 188; Krueger, 2002, s. 211).

48. Hak. *sarlıh*- Moğ. *sarluğ*

Sibiryaya grubu Türk dillerinden Hakasçada *sarlıh* “Tibet öküzü” biçiminde bulunan ad, Moğolcada *sarluğ* “yak, Asya’nın uzun tüylü sığırı” biçimindedir (ÖHTS, s. 413; MTS, s. 817).

49. ET *sarsal*-Kalm. *sansar*

Türkiye Türkçesinde *sansar* “postları değerli türlü etçil hayvanların ortak adı (*Martes martes*)” olarak belirtilmiştir (TS, s. 2028). Orhun Türkçesi ve Uygurca döneminde ise *sansar* biçiminde “Samṣāra (özel ad); mevcudiyetin deveranı” anlamlarında

bulunmaktadır (ETG, s. 167; BTT I, s. 19). Karahanlı Türkçesinden sonra ise “sansar (hayvan adı)” anlamında kullanılmaya başlanmış olup, *Kaşgarlı Mahmud*’da ise *sarsal* biçiminde ve “samura benzer küçük bir hayvan, sansar (*Martes martes*)” anlamında karşımıza çıkmaktadır (DLT, s. 807). Eren ve Tietze bu hayvan adından bahsetmemişlerdir. Gülensoy ise Sanskritçe *saṅsar*<*samsaara* biçimine işaret eder. Ayrıca <*suu*+*sar* biçiminden gelmiş olabileceğini belirtir (KBS, s. 595). Bununla birlikte tarihi Türk dillerinden Eski Anadolu Türkçesinde *saṅsar* “sansar”, Harezmi döneminde *saḡsar* “sansar”, Kıpçak Türkçesi döneminde ise *sausar* “*Mustela martes*” biçiminde tespit edilmiştir (BL, s. 175; İML, s. 58; Kuun, 1880, s. 334). Modern Türk dillerinden ise Çuvaşçada *sāzar*, *saşar/sašar* “sansar”, *sişar* “zerdeva, ağaç sansarı”, Kırgızcada *suusar* “sansar”, Kazakçada *suvsar* “sansar”, Altaycada *suuzar/suzar* “ağaç sansarı”, Azericede *sansar* “sansar (*Martes martes*)”, Özbekçede *sāvsār* “sansar”, Yeni Uygur Türkçesinde ise *söser* “ağaç sansarı; ağaç sansarı kürkü” şeklinde bulunmaktadır (Paasonen, s. 121; ÇTS, s. 268; Durmuş, 2014, s. 265; KTLS, s. 744-745; ATS, s. 187-188; ATS II, s. 2884; YUTS, s. 362).

Kalmukçada *sansar* adının Orhun ve Uygur Türkçesi dönemindeki “özel ad” anlamıyla kullanıldığı anlaşılmakla birlikte, Ramstedt tarafından Sanskritçeden dilimize geçtiği belirtilmiştir (KW, s. 312). Bugünkü Moğolca sözlükte ise *sansar* biçiminde tespit edilen kelime Orhon ve Uygur Türkçesinde olduğu gibi “özel ad (Samsara)” anlamındadır (MTS, s. 814).

50. ET *sıḡun*, *suḡun*-Moğ. *soḡu/soḡo*

Bu ad Türkiye Türkçesinde *sıḡın* “alageyik” biçiminde tespit edilmiştir (TS, s. 2089). Clauson’da *sıḡun* “erkek geyik” biçimindedir (EDPT, s. 811). *Orhon Yazıtları*’nda *sıḡun* “geyik” şeklinde, Uygurca dönemi metinlerinde ise *sıḡın*, *suḡun*, *sıḡun* “erkek geyik; geyik” biçiminde tanıklanmıştır (OTG, s. 308; EUTSV, s. 280, 291; Eraslan, 2012, s. 601; DKPAM, s. 426; EUTS, s. 211). *Kaşgarlı Mahmud*’da *suḡun* “erkek geyik” biçimindedir (DLT, s. 818). Kıpçak Türkçesinde *stıyn* “yaban öküzü, geyik”, Çağatay Türkçesinde *soḡun*, *suḡun*, *suyḡun* “bir tür dağ öküzü, büyük desti geyik”, “geyik, sıḡın”, “dağ keçisi, geyik, sıḡın” biçimlerinde tanıklanmıştır (KTS, s. 236; Ünlü, 2013, s. 1007; FKS I, s. 820, 832; ÇMS, s. 88). Modern Türk dillerinden Tuvacada *sın* “erkek geyik”, Kazakçada *suḡın* “erkek geyik”, Karakalpakçada *suvın* “geyik”, Kırım Tatarcasında *sıḡın* “geyik”, Türkmencede *suuḡun* “geyik” biçimindedir (TTG, s. 841 KazTS I, s. 519; KarkTS, s. 517; KırTS, s. 302; KTLS, s. 270-271). Moğolcada ise *soḡu/soḡo* “dişi geyik veya ceylan” biçimindedir (MTS, s. 868).

51. Yak. *siägän*-Moğ. *äägää*

Türkiye Türkçesinde obur olarak adlandırılan bu hayvan türü için Yakutçada *siägän*, *hiägän* “obur” adlarına rastlanırken, Dolgancada *hiägän* “obur”, Teleüt ağzında *jeeken* “obur”, Altaycada *jägän* “obur” biçimleri tespit edilmiş olup, Moğolcada tarafımızca tespit edilen ad ise *äägää* “obur” şeklindedir (LJTT, s. 139; YRS, s. 328; Şçerbak, 1961, s. 140; DRS, s. 58; TelRS, s. 24).

52. KıpT *silevsün*-Moğ. *silegüsün*

Türkiye Türkçesinde *vaşaq*, Latince *Lynx lynx* olarak adlandırılan hayvan türü Kıpçak Türkçesinde *silevsün* “vaşak” şeklinde geçmekle birlikte, *Codex Cumanicus* bu adın tespit edildiği en eski kaynaktır (CC, s. 553). Modern Türk dillerinden ise Çuvaşçada *şüleves* “vaşak”, Altaycada *şülüzin* “vaşak”, Teleüt ağzında *şülüzin* “vaşak”, Tatarcada *sēlevsen* “vaşak”, Kırgızcada *sülöösün*, Kazakçada *sileysin* “vaşak”, Karaçay-Balkarcada *sülesin*, *sülevsin*, *sülevsün* “vaşak”, Kumukçada *silevsün* “vaşak”, Başkurtçada *sēlevsēn*, *hēlevhēn* “vaşak”, Yeni Uygur Türkçesinde ise *süleysün* “vaşak” şeklinde geçmektedir (ÇTS, s. 317; ATS, s. 194; TAS, s. 105; KazTTS, s. 404; TTatS, s. 336; Daşman, 2019, s. 163; KazED, s. 174; KMTS, s. 301, 324; KumTS, s. 296; BaşTS, s. 191, 508; YUTS, s. 367). Ayrıca Moğolcadan dilimize geçmiş olmakla birlikte bugünkü Moğolcada *silügüsü(n)/silegüsü(n)/sülüus* “karakulak, vaşak” biçimlerinde tespit edilmiştir (MTS, s. 851). Kalmukçada ise *silegüsün* “vaşak” şeklindedir (KW, s. 371).

53. Tuv. *solanğı* -Moğ. *solanğa*

Tuvacada gelincik hayvan türünün karşılığı olarak *solanğı* adı bulunurken, Moğolcada bu ad aynı anlamda *solanğa* biçimindedir (TuvTS, s. 94; MGTS, s. 272). Bu ada tarihi Türk dillerinde rastlanmaması ve modern Türk dillerinden sadece Tuvacada tespit edilmiş olması sebebiyle Moğolcadan alıntı olması muhtemeldir.

54. Tuv. *şilege*-Moğ. *sidüleng*, *şüdlen*

Tuvacada “şişek, iki yaşında koyun” anlamında *şilege* adı yer almaktadır (TuvTS, s. 101). Bu adın tarihi Türk dillerinde bulunmaması ve modern Türk dillerinden sadece Tuvacada bulunması sebebiyle Moğolcadan Tuvacaya geçmiş olabileceği düşünülmektedir. Bu adın Moğol dilindeki karşılığı *sidüleng*, *şüdlen* “2 yaşındaki koyun” biçimindedir (MTS, s. 840). Ayrıca *Moğolların Gizli Tarihi*’nde de tanıklanmış olup, *silegu* “iki yaşında koyun” biçimindedir (MGTS, s. 178).

55. Uyg. *şiläsün*-Moğ. *şi’leüsün*

Türkiye Türkçesinde *panter* olarak adlandırılan bu hayvan türü için Uygurcada *şiläsün* biçimi bulunmakla birlikte <Moğ. *şi’leüsün* “panter” biçiminden dilimize geçmiştir (BTS, s. 513; Yunusoğlu, 2012, s. 171).

56. Tuv. *şöö-börü*-Moğ. *jo’ebori*, *çögebüri çinu-a*

“Çakal” anlamındaki bu ad Tuvacada *şöö-börü* şeklinde iken Tatarcada *çül bürese* “çakal” şeklinde, Kazakçada *şieböri*, “çakal”, Yeni Uygur Türkçesinde *çil böri* “çakal”, Özbekçede *chiyabo’ri* “çakal” şeklindedir (TuvTS, s. 103; TatRusS, s. 1089; KazTS II, s. 114; YUTS, s. 51; TÖS, s. 116). Moğolcada ise *jo’ebori* “kurt, çakal?” ve *çögebüri çinu-a* “çakal” biçimlerine rastlanmıştır (MGTS, s. 194; MTS, s. 265).

57. Hak. *tabırğa*, *tarbağan*-Moğ. *tarbağ-a(n)*

Hakasçada “dağ sıçanı” anlamına gelen *tabırğa*, *tarbağan* adına karşılık, Moğolcada “dağ sıçanı, bobak” anlamına gelen *tarbağ-a(n)* adı bulunmaktadır (ÖHTS, s. 469, 480, 550;

MTS, s. 928). Bu ada ilişkin diğer modern Türk dillerinde tespit edebildiğimiz biçimler ise; Altaycada *çöldin tarbağanı* “bobak”, Teleüt ağzında *tarbağan* “dağ sıçanı”, Yeni Uygur Türkçesinde ise *tarbağan* “köstebek, dağ sıçanı” biçimindedir (RAS, s. 17; TAS, s. 102, 108; YUTS, s. 390). Bu ada tarihi Türk dillerinde rastlanmadığı için Moğolcadan dilimize geçtiği düşünülmektedir.

58. ET *tavişgan*-Moğ. *taolai*

Türkiye Türkçesinde “tavşangillerden, eti yenen, hızlı koşan, kemirgen, postundan yararlanan bir tür memeli (*Lepus europeus*)” anlamındaki tavşan hayvan adı <ET *tavişgan* biçiminden gelmektedir (TS, s. 2288; NS, s. 864; DTS, s. 542; TDES, s. 500-501). Clauson ise ET *tavişgan* biçiminin çok uzun bir geçmişinin olduğunu, Moğolcadaki *taolai* biçiminin Türkçedeki daha eski **tavılğan* biçiminden geldiğini belirtmiştir (EDPT, s. 447). Şçerbak’a göre *taviş-/tabış-* “koşmak, atlamak, sıçramak” köküne dayanmaktadır (Şçerbak, 1961, s. 136-137). Doerfer’de ve Tenişev’de ise Türkçe ve Moğolca biçimler aynı kökten gelmiş gibi birlikte değerlendirilmiştir (Doerfer, 1965, s. 615-617; Tenişev, s. 164). Bu hayvan adı tarihi ve modern Türk dillerinin hepsinde bulunmaktadır. Buna göre *Orhon Yazıtları*’nda, Uygur ve Karahanlı dönemi metinlerinde *tavişgan*, Eski Anadolu Türkçesinde *davşan*, *tavşan*, Osmanlı Türkçesinde *tavuşşan*, *tavşan*, Harezmi-Kıpçak ve Çağatay Türkçesi dönemlerinde ise *tavuşşan*, *davuşşan* biçiminde tanıklanmıştır (Tekin, 2008, s. 168; Ayazlı, 2016, s. 227; DLT, s. 863; BL, s. 131; Filiz, 2019, s. 84; EÇS, s. 227; KBN, s. 226; İML, s. 96; Al-Turk, s. 153; Atalay, 1970, s. 175). Modern Türk dillerinde ise Tuvacada *toolay*, Hakaşçada *tomushan*, Altaycada *tulay*, Kırım Tatarcasında *tavşan*, Özbekçede *tovushqon*, Yeni Uygur Türkçesinde *toşşan* ve Türkiye Türkçesi ağızlarında ise *davşan*, *davişan*, *davuşşan*, *doğşan*, *doşan*, *doşşan*, *dovşan*, *dovuşşan*, *doşşan* biçimleri tespit edilmiştir (TTG, s. 869; ÖHTS, s. 514; ATS, s. 217; KırTS, s. 333; TÖS, s. 563; KTLS, s. 858-859; DS II, s. 1381). Bu hayvan adının Moğolcadaki karşılıkları ise *tuulai*, *taolai*, *taulay* biçimindedir (Gül, 2010, s. 179; MGTS, s. 290; MTS, s. 938).

59. ET *teke*-Moğ. *teke*, *teh*

Bu hayvan adı Eski Türkçede *teke* biçimindedir (ETTL VIII, s. 125; DLT, s. 867). Bu ad tarihi Türk dillerinin her döneminde görülürken, modern Türk dillerinden Sibirya grubu Türk dillerinde Altayca ve Teleüt ağzında, Kıpçak grubu Türk dillerinden ise Tatarcada, Oğuz grubu Türk dillerinden ise Türkmence ve Türkiye Türkçesinde aynı biçimde bulunmaktadır (ETS, s. 216; Tulum, 2011, s. 1023; İML, s. 70; Ünlü, 2013, s. 342; ATS, s. 203; TAS, s. 110; KazTTS, s. 457; TürTS, s. 623; TS, s. 2302). Bugünkü Moğolcada ise *teke*, *teh* “teke; hadım edilmiş erkek keçi” hayvan adı bulunmaktadır (MTS, s. 947). Eren Türkçeden bazı komşu dillere geçtiğini belirtmiş, ancak kökeni konusunda herhangi bir izahatta bulunmamıştır (TDES, s. 504).

Sonuç

Altayistik çalışmaları bağlamında Türk ve Moğol dillerinde ortak ve benzer olan memeli hayvan adlarını ele aldığımız çalışmamızda 59 ortak memeli hayvan adı tespit edilmiştir. Bu ortak ve benzer adların kökenleri konusunda mevcut olan görüşler içerisinde ağırlıklı

olarak Türkçe olduğu düşünülen 14 ad bulunmaktadır. Bu adlar Türkçedeki biçimleri ile *adğır, arqar, arslan, botu, buqa, tebe/tebi, irbiş, qaplan, qoç, qoyun, külüg, küskü, küzen, tavişgan* şeklindedir. Bununla birlikte çoğunlukla Moğolcadan Türk dillerine geçtiği düşünülen yine 14 hayvan adı bulunmaktadır. Bu adlar ise; Moğolcadaki biçimleri ile *iman, aşaman, börte/börtü, buğa/buğu, ceger-e(n), dönen, ğunan, çağan, maral, nomun/nomin/nomon, ötege, silevsün, sidüleng/şüdülen, şileüsün* şeklindedir. Bununla birlikte kökeni konusu belirsiz olan, ancak tarihi Türk dilleri döneminde tespit edilebilen 17 ad bulunmaktadır. Bu adlar ise; Türkçe biçimleri ile *aduğun, borsmuq, buğra, eçki, elik, ingek, ingen, çetük, qaban, qama, qarsaq, qotuz, qula, qulan, öküz, sığın, teke* biçimindedir. Yine kökeni belirsiz olup, sadece çağdaş Türk dillerinde mevcut olan 9 ad mevcut olup; bunlar *bökön, bulğan, cirdä, deletü, solanğı, siägän, sarlıh, şö-börü, tabırğa* biçimindedir. Ayrıca Türk ve Moğol dillerinde ortak olup, her iki dile de Farsça yoluyla geçmiş olan 3 hayvan adı bulunmakta olup, bunlar *çaqal, axta* ve *bars* hayvan adlarıdır. Bunlara ek olarak, Hint-Avrupa dillerinden geçtiği düşünülen *manul* hayvan adı ile Sanskritçeden Türkçe ve Moğolcaya geçtiği düşünülen *sansar* adı bulunmaktadır.

Bunun dışında incelediğimiz 59 hayvan adından Eski Türkçe döneminden itibaren hem tarihi hem de modern Türk dillerinde karşımıza çıkan adlar; *adğır, arqar, arslan, botu, buqa, tebe/tebi, irbiş, qaplan, qoç, qoyun, külüg, küskü, küzen, tavişgan, aduğun, borsmuq, buğra, eçki, elik, ingek, ingen, çetük, qaban, qama, qarsaq, qotuz, qula, qulan, öküz, sığın, teke* olmak üzere toplam 31'dir. Tarihi Türk dillerinde olup, modern Türk dillerinde olmayan 7 ad bulunmakta olup, bunlar ise tespit edildikleri dönemdeki biçimlerine göre; Uyg. *şiläsün*, Çağ. *ötege*, Çağ. *deletü*, ET *çetük*, Uyg. *börtä*, ET *azman*, ET *aduğun* biçimindedir.

Buna göre Türk ve Moğol dillerinde ortak ve benzer olan memeli hayvanların adlarını toplu olarak sunduğumuz bu çalışmanın, Türk dilleri, Altay dilleri, Moğol dilleri ile ilgili karşılaştırmalı çalışmalar yapmayı düşünen araştırmacılara katkı sağlayacağı düşünülmekle birlikte, bundan sonraki süreçte de aynı çerçevede diğer hayvan adlarının da karşılaştırmalı olarak incelenmesi planlanmaktadır.

Kısaltmalar

Alt.	: Altayca
Çağ.	: Çağatay Türkçesi
ET	: Eski Türkçe
Far.	: Farsça
Hak.	: Hakasça
İng.	: İngilizce
Kalm.	: Kalmukça
Kaz.	: Kazakça
KıpT	: Kıpçak Türkçesi
Krg.	: Kırgızca

Moğ.	: Moğolca
OT	: Orta Türkçe
Rus.	: Rusça
Tel.	: Teleüt ağzı
Trk.	: Türkçe
TT	: Türkiye Türkçesi
Tuv.	: Tuvaca
Uyg.	: Uygurca
Yak.	: Yakutça
YUyg.	: Yeni Uygur Türkçesi

Diğer Kısaltmalar

a.m.	: Aynı manada
bk.	: Bakınız
b.m.	: Bilinen manada

Kaynaklar | References

- Ağca, F. (2019). *Uygur harfli Oğuz Kağan destanı metin-aktarma-notlar-dizin-tıpkıbasım*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Ahmerov. (1958). *Başkirsko-Russkiy slovar*. Akademiya Nauk SSSR. (BaşRS).
- Akar, A. (2020). *Bilge Tonyukuk yazıtı*. Ötüken Neşriyat.
- Aksenova, E. E., Beltukova, N. P. ve Koşeverova, T. M. (1992). *Slovar Dolgansko-Russkiy i Russko-Dolganskiy*. St. Peterburg. (DRS).
- Aljiganova, O. P., Baskakov, N. A., Bargoyakov, M. İ. (2006). *Hakassko-Russkiy slovar'*. Novosibirsk: Nauka. (HRS).
- Altaylı, S. (2018). *Azerbaycan Türkçesi sözlüğü I-II*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (ATS I, II).
- Argunşah, M., Güner, G. (2015). *Codex Cumanicus*. Kesit Yayınları. (CC).
- Arıkoğlu, E., Kuular, K. (2003). *Tuva Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (TuvTS).
- Arıkoğlu, E. (2005). *Örneklı Hakaşça-Türkçe sözlük*. Akçağ Yayınları. (ÖHTS).
- Aşmarin, N. İ. (1994). *Slovar Çuvaşskogo yazıka, Tom 1-2*. İzdatelstvo Russika.
- Ata, A. (1997). *Nāṣırü'd-dīn Bin Burhānū'd-dīn Rabgūzī Kışaş ü'l- Enbiyā (Peygamber Kıssaları) I. Giriş- Metin- Tıpkıbasım. II. Dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KE).
- Ata, A. (1998). *Nehcü'l-Ferādīs, Uşmañlarınug Açuk Yolu Cennetlerin Açık Yolu III Dizin Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (NF).
- Atalay, B. (1970). *Abuşka Lügati veya Çağatay sözlüğü*. Ayyıldız Matbaası.
- Ayazlı, Ö. (2016). *Eski Uygurca din dışı metinlerin karşılaştırmalı söz varlığı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aydın, E. (2015). *Yenisey yazıtları*. Kömen Yayınları.
- Aydın, E. (2016). Eski Türk Yazıtlarında bitkiler ve hayvanlar. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 1, 1-51.
- Aydın, E. (2018). *Uygur yazıtları*. Bilge Kültür-Sanat.
- Aydın, E. (2019). Orhon yazıtları (Köl Tigin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongı, Küli Çor). Bilge Kültür-Sanat.
- Baskakov, N. A. ve İnkijekova-Grekul, A. İ. (1953). *Hakassko-Russkiy slovar*. Ministerstvo Kulturiy SSSR, Glavizdat, Gosudarstvennoe İzdatelstvo İnostrannih i Natsionalnih Slovarey. (HaRuSL).
- Baskakov, N. A. (1963). *Nogayskiy- Russkiy slovar*. Moskova. (NRS).
- Baskakov, N. A. (1964). *Russko-Altayskiy slovar*. İzdatelstvo Sovetskaya Ensiklopediya. (RAS).
- Battal, A. (1998). *İbnü Mühenna lugati*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (İML).
- Bayat, F., Çınar, M. A. (2020). *Eski Türkçe sözlük*. Ötüken Neşriyat. (ETS).

- Bayat, F. (2020). *Orta Türkçe sözlük (11.-16. yüzyıllar)*. Ötüken Neşriyat. (OTS).
- Bayatlı, H. K. (1996). *Irak Türkmen Türkçesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (ITürT).
- Bayrak, S. (2020). Kırım Tatar Türkçesinde Eski Türkçe ile ortaklaşan hayvan adları üzerine. *Türkiyat Mecmuası*. 30(2). 395-409. <https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.786021>.
- Bayram, B. (2007). *Çuvaş Türkçesi-Türkiye Türkçesi sözlük*. İzmir. (ÇTS).
- Bektaev, K. *Boşoy Kazahsko-Russkiy Russko-Kazahskiy slovar*. (KRRKS).
- Caferoğlu, A. (2010). Türk Onomastiğinde “At” Kültü. *Journal of Turkology*, 10, 201-212. <https://doi.org/10.18345/tm.07732>
- Caferoğlu, A. (1968). *Eski Uygur Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (EUTS).
- Clauson, G. (1959). The Earliest Turkish Loan Words in Mongolian. *Central Asiatic Journal*, 4(3), 174–187. <http://www.jstor.org/stable/41926439>.
- Clauson, G. (1960). The Turkish Elements in 14th Century Mongolian. *Central Asiatic Journal*, 5(4), 301–316. <http://www.jstor.org/stable/41926480>.
- Clauson, G. (1965). Turkish and Mongolian Horses and Use of Horses, An Etymological Study. *Central Asiatic Journal*, 10(3/4), 161–166. <http://www.jstor.org/stable/41926731>. (EDPT).
- Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary Of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford.
- Clauson, G. (2017). *Türkçe-Moğolca çalışmaları*. (Çev. Fatma Kömürçü). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dağlı, H. (2019). Gagavuz Türkçesinde hayvan adları ve fonetik görünümleri üzerine bir araştırma. *Takvim-i Vekayi*. 7(2), 23-39.
- Dankoff, R. (2013). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi okuma sözlüğü*. Yapı Kredi Yayınları. (EÇS).
- Dankoff, R., Kelly, J. (1985). *Compendium of The Turkic Dialects (Diwan Luyat at-Turk) Part III*. Harvard University Printing Office. (Dankoff).
- Daşman, A. (2019). Kırgızca Türkçe yaban hayvan adları sözlükçe denemesi. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. 7(19). 149-164.
- Derleme Sözlüğü I, II, III, IV*. (2019). Birleştirilmiş Tıpkı Basım. Türk Dil Kurumu Yayınları. (DS I, II, III, IV).
- Doerfer, G. (1965). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band II: Mongolische Elemente im Neupersischen*. Franz Steiner Verlag GMBH.
- Doerfer, G. (1975). *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen Band IV: Mongolische Elemente im Neupersischen*. Franz Steiner Verlag GMBH.
- Doerfer, G. (1993). The Older Mongolian Layer in Ancient Turkic. *Türk Dilleri Araştırmaları*. 3. s. 79-86.

- Doğan, İ., Usta, Z. (2014). *Eski Uygur Türkçesi söz varlığı sözlük-gramatikal dizin*. Altınpost Yayıncılık. (EUTSV).
- Durmuş, O. (2014). *18. yüzyıl Çuvaşçasının söz varlığı*. Paradigma Akademi.
- Ehmetyanov, R. (2014). *Türkçe-Tatarca sözlük*. TDK Yayınları. (TTatS).
- Elmalı, M. (2016). *Dasakarmapathavadanamala-giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (DKPAM).
- Eraslan, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (1991). *Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri sözlüğü dizin*. Kültür Bakanlığı Yayınları. (KTLS).
- Ercilasun, A. B. (2016). *Türk kağanlığı ve Türk bengu taşları*. Dergâh Yayınları. (TBT).
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (TDES).
- Eren, H. (2006). Türkçede Moğolca kalıntılar. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 51 (2003/1), 170-186. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/belleten/issue/45321/567780>.
- Ergin, M. (1964). *Dede Korkut kitabı metin-sözlük*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Ergüzel, M. (2009). *Kitab-ı Baz-name-i Padişahi-inceleme-metin-dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KBN).
- Ersoy, F. (2019). Altay Dil Ailesinin İki Önemli Kolu: Moğolca ve Türkçe. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 3(1). 65-86.
- Filiz, G. (2019). *Kitab-ı Dede Korkut'ta hayvan ve bitki adları [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gabain, A. (2007). *Eski Türkçenin grameri* (Çev. M. Akalın). Türk Dil Kurumu Yayınları. (ETG).
- Gulhan Abedalaziz Moh'd Jalal Al-Turk. (2012). *Kitābu Bulğatu'l-Muštāk Fī Luğati't-Türk We'l-Kıfçāk Üzerine Dil İncelemesi [Yayımlanmamış Doktora Tezi]*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Al-Turk).
- Gül, B. (2006). Hayvan Adları ile Kurulan Türk ve Moğol Kişi Adları. *Türkbilig*(12), 185-191.
- Gül, B. (2010). *Moğol atasözleri*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Gül, B. (2018). *Moğolca İbni Mühenna lügati*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Gülensoy, T. (1974). Eski ve Orta Türkçede Moğolca kelimeler ve Moğolca-Türkçe müşterek kelimeler üzerine notlar. *Türkoloji Dergisi*, 6(1). https://doi.org/10.1501/Trkol_0000000061.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözlerin köken bilgisi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KBS).

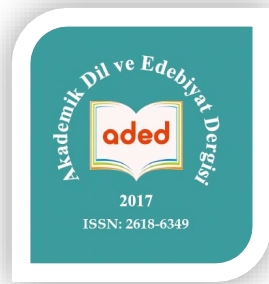
- Gülensoy, T. (2011). Moğolca ve Türkçede Yaşayan Benzer Sözcükler Üzerine. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 6/1. Winter. p. 1-25. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.2002>.
- Gülensoy, T., Küçükler, P. (2015). *Eski Türk-Moğol kişi adları sözlüğü*. Bilge Kültür Sanat.
- Gülsevin, S. (2020). *Karay Türklerinin dili (Troki diyalekti)*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KTD).
- Gündoğdu, V. K. (2018). *Tuva Türkçesi grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (TTG).
- Haenish, E. (2020). *Moğolların gizli tarihi sözlük* (Çev. Mustafa S. Kaçalın). Türk Dil Kurumu Yayınları. (MGTS).
- Hauenschild, I. (2003). *Die Tierbezeichnungen bei Mahmud al-Kaschgari; Eine Untersuchung aus sprach-und kulturhistorischer Sicht*. Turcologica 53. Harrassowitz Verlag.
- Hauenschild, I. (2008). *Lexicon Jakutischer Tierbezeichnungen*. Turcologica Band 77. Harrassowitz Verlag. (LJTT).
- Hazai, G., Zieme, P. (1971). *Berliner Turfantexte I, Fragmente der uigurischen Version des Jinggangjing mit den Gathas des Meister Fu. Nebst einem Anhang von T. Inokuchi*. Akademie Verlag. (BTT I).
- Kaçalın, M. S. (2017). *Oğuzların diliyle Dedem Korkudun kitabı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kanar, M. (2011). *Eski Anadolu Türkçesi sözlüğü*. Say Yayınları. (EATS).
- Karamanlioğlu, A. F. (1989). *Seyf-i Sarayı Gülistan tercümesi* (Kitâb Gülistan bi't Türki). Türk Dil Kurumu Yayınları. (GT).
- Karol, S., Suludere, Z. ve Ayvalı, C. (2010). *Biyoloji terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (BTS).
- Kâşgarlı, M. (2018). *Divânü Lugâti't-Türk (Giriş, Metin, Çeviri, Notlar, Dizin)* (Hazırlayanlar: Ahmet B. Ercilasun & Ziyat Akkoyunlu). Türk Dil Kurumu Yayınları. (DLT).
- Koç, K., Bayniyazov, A., Başkapan, V. (2019). *Kazak Türkçesi-Türkiye Türkçesi / Türkiye Türkçesi-Kazak Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KazTS I, II).
- Kormuşin, İ., Moziyev, E., Alimov, R. ve Yıldırım, F. (2016). *Yenisey-Altay-Kırgızistan yazıtları ve kâğıda yazılı runik belgeler*. Bilgesu Yayıncılık.
- Koşçanov, M. K., Akobirov, C. F., Alhamova, N. A. (1983). *Russko-Uzbekskiy Slovar Tom I(A-O)*. Akademiya Nauk Uzbekskoy SSR. (RÖzbs I).
- Krueger, J. R. & Kaçalın, M. S. (2002). Eski Türkçede Moğolca. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (4), 206-214. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/manassosyal/issue/49962/640466>.
- Kunos, I. (1902). *Sejx Sulejman Efendi's Cagataj-Osmanisches wörterbuch*. Budapeşte. (ÇOW).
- Kurpeşko-Tannagaşeva, N. N., Aponkin, F. Y. (1993). *Şorsko-Russkiy i Russko-Şorskiy slovar*. Kemerovskoe Knijnoe İzdatelstvo. (ŞRS).
- Kutadgu Bilig Dizini*. (<https://oguzhanbasibuyuk.files.wordpress.com/2015/08/>)

- kutadgubilig. pdf adresinden 05.01.2023 tarihinde erişim sağlandı). (KB Dizin).
- Kuun, C. G. (1880). *Codex Cumanicus*. Editio Scient. Academia Hung.
- Lessing, F. D. (2017). *Moğolca-Türkçe sözlük*. (Çev. Günay Karaağaç). Türk Dil Kurumu Yayınları. (MTS).
- Muzafarov, N., Muzafarov, R. (2018). *Kırım Tatar Türkçesi-Türkiye Türkçesi-Rusça sözlük*. [Çev. Nariman Seyityahya (Seytagyayev)]. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KırTS).
- Nadalyayev, V. M. (1969). *Drevnetyurkskiy slovar'*. Institut Yazıkoznaniya, Akademiya Nauk SSSR. (DTS).
- Naskali, E. G., Duranlı, M. (2020). *Altayca-Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (ATS).
- Naskali, E. G., Butanayev, V. (2007). *Hakasça-Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (HTS).
- Necip, E. N. (1961). *Uygursko-Russkiy slovar*. İzdatelstvo Akademii Nauk Kazahskoy SSR. (UygRS).
- Necip, E. N. (2008). *Yeni Uygur Türkçesi sözlüğü*. (Çev. İklil Kurban). Türk Dil Kurumu Yayınları. (YUTS).
- Nişanyan, S. (2021). *Nişanyan sözlük. Çağdaş Türkçenin etimolojisi*. Liberus Yayınevi. (NS).
- Nuraliev, N. (2008). *Kazakh-English dictionary*. Almatı. (KazED).
- Orkun, H. N. (1994). *Eski Türk yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (ETY).
- Ostroumova, N. (1892). *Tatarsko-Russkiy slovar*. V Tipografiya İmperatorskavo Universiteta. (TRS).
- Öner, M. (2015). *Kazan-Tatar Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KazTTS).
- Özkurt, Ş. Ö., Bulut, Ş. (2021). *Türkiye memelileri*. Panama Yayıncılık. (TM).
- Özşahin, M. (2017). *Başkurt Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (BaşTS).
- Paasonen, H. (1974). *Tschuwaschisches worterverzeichnis*. Edit: A. Rona-Tas, Studia Uralo-Altaica IV. (Paasonen).
- Pekacar, Ç. (2011). *Kumuk Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KumTS).
- Pallas, P. S. (1811). *Zoographia Rosso-Asiatica, sistens omnium animalium in extenso imperio Rossico et adjacentibus maribus observatorum recensioem, domicilia, mores et descriptiones, anatomen atque icones plurimorum. Volumen Primum*. St. Petropoli academiae scientiarum impress. (ZRA I).
- Perçin Bostan, B. (2023). *Peter Simon Pallas - Zoographia Rosso-Asiatica - Türk ve Moğol dillerine ait hayvan adlarının tespiti ve incelenmesi*. Aktif Yayınevi.
- Poppe, N. (1955). The Turkic Loan Words in Middle Mongolian. *Central Asiatic Journal*, 1(1), 36-42. <http://www.jstor.org/stable/41926299>.
- Radloff, W. W. (1893-1911). *Opt slovarya Tyurkskix nareçiy: Versuch Eines Wörterbuches Der Türk Dialecte*. (Cilt I, III). St. Petersburg. (OSTN I, III).

- Rahimi, F. (2018). *Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi sözlüğü*. Cilt I. Akçağ Yayınları. (FKS I).
- Rahimi, F. (2018). *Fethali Kaçar'ın Çağatay Türkçesi sözlüğü*. Cilt II. Akçağ Yayınları. (FKS II).
- Ramstedt, G. J. (1935). *Kalmückisches wörterbuch*. Suomalais-Ugrilainen Seura. (KW).
- Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der Türkssprachen*. Helsinki. (VEWT).
- Rassadin, V. I. (2005). *Tofalarsko-Russkiy i Russko-Tofalarskiy slovar*. Drofa. (TRRTS).
- Russko-Azerbaydzanskiy slovar* (1951). Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası Neşriyyatı. (RAZS).
- Ryumina-Sırkaşeva, L. T. (2000). *Teleüt Ağzı sözlüğü*. (Çev. Şükrü Haluk Akalın, Çaştetin Turgunbayev). Türk Dil Kurumu Yayınları. (TAS).
- Ryumina-Sırkaşeva, L. T. ve Kuçığaşeva, N. A. (1995). *Teleutsko-Russkiy slovar*. Kemerovskoe Knijnnoe İzdatelstvo. (TelRS).
- Sadikov, T., Sarsembayev, B. (2011). *Manas destanı Kırgızca-Türkçe büyük dizin*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (Manas).
- Sevortyan, E.V. (1978). *Etimologičeskiy slovar' Tyurkskih yazıkov (B)*. Akademia Nauk SSSR Institut Yazıkoznaniya. (ESTYa II).
- Shaw, R. B. (2014). *Kâşgar ve Yarkend ağzı sözlüğü*. (Çev. Fikret Yıldırım). Türk Dil Kurumu Yayınları. (KYAS).
- Skvortsov M. İ. (1985). *Çuvaşsko Russkiy slovar*. Russkiy Yazık. (Skvortsov).
- Sleptsova, P. A. (1972). *Yakutsko-Russkiy slovar*. Akademiya Nauk SSSR, İzdatelstvo Sovetskaya Entsiklopediya. (YRS).
- Stachowski, M. (2019). *Kurzgefaßtes etymologisches Wörterbuch der türkischen Sprache*. Ksiğgarnia Akademicka. (KEWTS).
- Şçerbak, A.M. (1961). Nazvaniya Domaşnih i Dikih Jivotnih v Tyurskih Yazıkah. *İstoriçeskiye Razvitiye Leksiki Tyurskih Yazıkov*. Akademiya Nauk. 82-172.
- Şçerbak, A. M. (1992). Zetasizm-Rotasizm Meselesi ve Türkçe ile Moğolca Arasındaki İlişkilere Dair Bazı Düşünceler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*. 35(1987). 281-288.
- Şçerbak, A. M. (1995). At Kelimesi Üzerine Bazı Düşünceler. *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. Ed. Emine Gürsoy Naskali. Türkiye Jokey Kulübü. s. 31-33.
- Şen, M. (1993). Gazi Zahirüddin Muhammed Babur, Baburname, giriş-metin (Kabil ve Hindistan bölümleri)-açıklamalı dizin [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Şirin, H. (2016). *Eski Türk yazıtları söz varlığı incelemesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (ETYSV).
- Tatarintsev, B. İ. (2000). *Etimologičeskiy slovar Tuvinskogo yazıka Tom I (A-B)*. Nauka. (ESTuvY I).

- Tavkul, U. (2020). *Karaçay-Malkar Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KMTS).
- Tekin, T. (1995). *Türkmençe-Türkçe sözlük*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi:18. (TürTS).
- Tekin, T. (2003). *Orhon Türkçesi grameri*. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi. (OTG).
- Tekin, T. (2008). *Orhon Yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, T. (2020). *İrk Bitig*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (İB).
- Temir, A. (1955). Türkçe ile Moğolca Arasındaki İlgiler. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 13 (1-2). 1-25. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66725/1043545>.
- Temir, A. (1994). Moğolca ile Türkçe ilişkileri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*. 37(1989). 295-300.
- Tenişev, E. R. (1997). *Sravnitelno istoričeskaya grammatika Turkskih yazıkov i leksika*. Rossiskaya Akademiya Nauk. (Tenişev).
- The King's dictionary: The Rasûlid Hexaglot: Fourteenth century vocabularies in Arabic, Turkic, Greek, Armenian and Mongol*. (2000). Translated by: Tibor Halasi-Kun, Peter B. Golden, Louis Ligeti and Edmund Schütz with essays by Peter B. Golden and Thomas A. Allsen. Edited with notes and commentary by Peter B. Golden. Handbook of Oriental Studies section 8: Central Asia vol. 4., Brill. (KD).
- Tietze, A. (2016-2020). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati Cilt I, II, III, IV, VI, VIII*. Türkiye Bilimler Akademisi. (ETTL I, II, III, IV, VIII).
- Toparlı, R. (2018). *Ed-dürretü l-mudiyye fi l-lügati t-Türkiyye (Türk dilindeki parlak inci)*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (EDM).
- Toparlı, R., Vural, H., Karaath, R. (2003). *Kıpçak Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KTS).
- Tulum, M. (2011). *17. yüzyıl Türkçesi ve söz varlığı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tuna, O. N. (1972). Osmanlıcada Moğolca Ödünç Kelimeler I. *Türkiyat Mecmuası*. XVII. 209-250.
- Tuna, O. N. (1976). Osmanlıcada Moğolca Kelimeler II. *Türkiyat Mecmuası*. XVIII. 281-314.
- Turan, F. (2017). *Bahşayış bin çalca Bahşayış lügati*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (BL).
- Turan, F. (2019). *Kelimetullâh Hâce Pâdişâh-Çağatayca manzum sözlük-Nisâb-ı Kutbiyye*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (ÇMS).
- Türkçe sözlük*. (2019). Haz: Şükrü Haluk Akalın (ve başk.). Türk Dil Kurumu Yayınları. (TS).
- Useinov, C. M. (2007). *Russko-Krımskotatarskiy Krımskotatarsko-Russkiy slovar*. Simferopol. (RKırTS).
- Uygur, C. V. (2020). *Karakalpak Türkçesi sözlüğü (Karakalpakça-Türkçe sözlük)*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (KarkTS).

- Ünlü, S. (2012). *Harezmi-Altınordu Türkçesi sözlüğü*. Eğitim Yayınevi. (HATS).
- Ünlü, S. (2013). *Çağatay Türkçesi sözlüğü*. Eğitim Yayınevi.
- Vasiliev, Y. (1995). *Türkçe-Sahaca (Yakutça) sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (TSahS).
- Verbitskiy, V. (2005). *Slovar Altayskavo Aladagskavo Nareçiy Turkskovo yazıka*. Akçeçek. (ANTS).
- Yegorov, V. G. (1964). *Etimolojişeskiy slovar Çuvaşskogo yazıka (Çuvaşçanın Etimolojik sözlüğü)*. ÇKİ.
- Yılmaz, G. K. (2017). Saha Türkçesinde ayı ile ilgili söz varlığı. *Nauçnoe Obozrenie Sayano-Altaya* 3(19), 33-41.
- Yudahin, K. K. (1965). *Kirgizsko-Russkiy slovar, Kniga (1); A-K*. Sovetskaya Entsiklopediya. (KrgRS I).
- Yudahin, K. K. (1985). *Kirgizsko-Russkiy slovar, Kniga (2); L-R*. Moskova. (KrgRS II).
- Yudahin, K. K. (1998). *Kırgız sözlüğü Cilt I-II*. (Çev. Abdullah Taymas). Türk Dil Kurumu Yayınları. (KrgS I, II).
- Yunusoğlu, M. K. (2012). *Uygurca-Çince İdikut sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yusupova, N. (2018). *Türkçe-Özbekçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları. (TÖS).
- Yükneki, E. A. (2019). *Atabetü l-Hakayık (inceleme-tenkitli metin-ıpkıbasım)*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları. (AH).
- Zemahşeri (2014). *Mukaddimetü l-edeb: Hvarizm Türkçesi ile tercümeli şuşter nüshası*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Zolotnitskim, N. İ. (1875). *Kornevoy Çuvaşsko-Russkiy slovar*. İmperatorskavo Universiteta. (ÇRS).



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Bilgin GÜNGÖR

<https://orcid.org/0000-0001-7702-1668>

Doç. Dr.

bilgingungor@comu.edu.tr

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

<https://ror.org/05rsv8p09>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ortodoks Kurgunun Heterodoks Düzleminden Görünüşü: “Ansiklopedideki Vahşi”nin “Estetik Boyut”u

*The View of Orthodox Fiction from the Heterodox Plane: “The
Aesthetic Dimension” of “Ansiklopedideki Vahşi”*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 16.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 18.03.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Güngör, B. (2024). Ortodoks Kurgunun Heterodoks Düzleminden Görünüşü: “Ansiklopedideki Vahşi”nin “Estetik Boyut”u. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 39-59. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438315>

Güngör, B. (2024). The View of Orthodox Fiction from the Heterodox Plane: “The Aesthetic Dimension” of “Ansiklopedideki Vahşi”. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 39-59. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438315>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study.
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes – iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Bilgin GÜNGÖR | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

“Ansiklopedideki Vahşi”, telif ve çeviri eserleriyle Cumhuriyet’in ilk 50 yıllık sürecinde toplumcu düşünce ve eleştiri literatürünün gelişmesine katkıda bulunmuş önemli isimler arasında yer alan Kerim Sadi’nin 1929’da yayımlanan hikâyesidir. Bu hikâyede yazar, toplumcu gerçekçi estetiğin sunduğu paradigmaya uygun olarak anamalcı dönemin, biri temel olmak üzere üç önemli çelişkisini (doğa-medeniyet, emek-sermaye ve kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkileri) belirli simge ve karakter karşıtlıkları üzerinden kurgulaştırmıştır. Bundan ötürü “Ansiklopedideki Vahşi”, her şeyden önce, anamalcı düzenin tarihsel durumunu, bir başka deyişle verili toplumsal ilişkileri içeren gerçeklikle kurduğu estetik ilişki üzerinden yorumlanmaya elverişli bir eser kabul edilebilir. Bu makalede, Frankfurt Düşünce Okulu’nun temsilcilerinden Herbert Marcuse’ün, ana akım Marksist sanat anlayışı -ortodoks Marksizm’in estetiği- karşısında eleştirel ve heterodoks bir anlayışı temsil eden, daha çok tekelci anamalcılığın çeşitli siyasal ve kültürel görünümüleriyle bireysel/öznel varlık alanını baskılama pratiklerine bir tür tepki olarak somutluk kazanan estetik algısı ışığında söz konusu hikâyenin gerçeklik karşısındaki bağımlılığı/özerkliği üzerine eleştirel bir okumada bulunulmuştur. Böyle bir okumada amaç, bir yandan Türk edebiyatında toplumcu anlatının ilk ürünlerinden olmakla birlikte edebiyat tarihlerinde ve eleştiri metinlerinde pek sözü edilmeyen “Ansiklopedideki Vahşi”yi araştırmacıların dikkatine sunmak diğer yandan da hikâyenin gerçeklikle ilişkisi üzerinden toplumcu gerçekçi bir anlatının Marcuse’ün penceresinden nasıl görüldüğüne dair örnek bir okuma pratiği ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Kerim Sadi, sanatın özerkliği, gerçeklik-sanat ilişkisi, toplumcu gerçekçilik, propagandist edebiyat.

Abstract

“Ansiklopedideki Vahşi” [Wild in the Encyclopedia] is a story published by Kerim Sadi in 1929, who is among the significant figures contributing to the development of socialist thought and critical literature during the first fifty years of the Republic with his original and translated works. In this story, the author constructs three important contradictions of the mercantilist period (nature-civilization, labor-capital, and colonial object-colonial subject) through specific symbolic and character oppositions in accordance with the paradigm offered by socialist realist aesthetics. Therefore, “Ansiklopedideki Vahşi” can be considered a work suitable for interpretation through the aesthetic relationship it establishes with the reality containing given social relations, in other words, the historical condition of the mercantilist order. This article engages in a critical analysis of the interplay between the narrative’s reliance on or divergence from reality, within the framework of aesthetic perception. This examination is contextualized within the broader discourse surrounding the suppression of individual and subjective existence, as perpetuated by various socio-political and cultural facets of monopolistic mercantilism. In doing so, it presents a heterodox perspective that challenges the prevailing Marxist understanding of art, particularly the orthodox Marxist aesthetics epitomized by figures such as Herbert Marcuse within the Frankfurt School of Thought. Central to this analysis is the text “Ansiklopedideki Vahşi”, one of the early works of socialist narrative in Turkish literature. Despite its significance, this text remains conspicuously absent from many literary histories and critical discourses. Through a close reading, the article aims to illuminate how this narrative embodies socialist realist principles

while also interrogating its relationship with reality through the lens of Marcuse’s theoretical framework. By examining “Ansiklopedideki Vahşi” through this dual lens of socialist realism and Marcuse’s perspective, the article also seeks to demonstrate the complexities inherent in the narrative’s engagement with reality.

Keywords: Kerim Sadi, autonomy of art, reality-art relationship, socialist realism, propagandist literature.

Giriş

“Ansiklopedideki Vahşi”; telif ve çeviri eserleriyle Türkiye’de toplumcu/Marksist literatürün gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş isimler arasında yer alan, bu katkılarında dolayı dönemin aydınları tarafından “Türk sosyalizminin Plehanov’u” (Cemil Meriç, 1969, s. 121), “memleketimizde Marksizm’in en salâhiyettar âlimi” (Kemal Tahir, 1969, s. 49) gibi yüceltici sözlerle anılan, daha çok düşünür kimliğiyle tanınmakla birlikte eleştirmenliğiyle de döneminde ilgi uyandıran, Namık Kemal ve Ahmet Haşim üzerine kaleme aldıklarıyla toplumcu eleştirinin Türk edebiyatındaki ilk sistemli örneklerini veren (Güngör, 2023, s. 24, 29-33) Kerim Sadi’nin¹ bir hikâyesidir. 1926’da kaleme alınan, 1929’da beş sayfalık bir broşür biçiminde yayımlanan bu hikâye, Erken Cumhuriyet yıllarının ilk toplumcu anlatı örnekleri arasındadır. Gelgelelim, Kerim Sadi’nin eleştiri metinleri gibi bu hikâyesi de edebiyat ve eleştiri tarihimizde çoğu kez ıskalanmış, söz konusu edilmemiş, eleştirel bir değerlendirmeye tabi tutulmamıştır. Halbuki “Ansiklopedideki Vahşi” -en azından yazıldığı dönemde- olumlu yankılar uyandırmış, dönemin yüksek entelijansiyasına mensup birtakım isimler tarafından övgülerle anılmıştır. Örneğin toplumcu Türk edebiyatının öncü şairlerinden Nâzım Hikmet, “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesi için “[b]u hikâye Türk edebiyatının ölmez eserleri arasına girecektir. Softa kafalıların riyasını bu hikâye kadar güzel ve derin tahlil etmiş bir eser daha henüz yoktur” (Ran, 1969a, s. 25) ve “[b]u esere hikâye demek de pek doğru olmaz zannındayım. Bu eser bir bestedir. Fakat esîrden bir beste değil; etli, kemikli, demir ve bakırdan bir beste. Bir beste ki en kuvvetli bir içtimaî bir meseleyi beş sayfanın içinde haykırıyor” (Ran, 1969b, s. 26) ifadelerini kullanmıştır. Yine örneğin Cumhuriyet dönemi eleştirisinin önemli temsilcilerinden Nurullah Ataç bu hikâyeyi “seve seve okuduğ[nu]” (Ataç, 1969, s. 29) belirtmiştir. “Ansiklopedideki Vahşi” sadece bu -ve benzeri- olumlu yankılardan ötürü değil, aynı zamanda Türkiye’de toplumcu gerçekçi ilk anlatı örnekleri arasında yer alması ve dolayısıyla toplumcu edebiyat çizgisinin Türk edebiyatında gelişimini anlamamıza dayanak olacak bir veri konumunda bulunmasından ötürü de göz önünde bulundurulması gereken bir hikâyedir.

¹ Asıl adı Ahmet Nevzat Cerrahlar olan Kerim Sadi’nin hayatına, düşüncelerine ve eserlerine dair bütüncül bir bakış için özellikle Zeki Anıt’ın Türk Düşünce Tarihinde Kerim Sadi (Anıt, 1991) başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezine ve Fikret Baha Berke’nin *Yazı Hayatının 50’nci Yılında Kerim Sadi* (Berke, 1969) adlı derleme çalışmasına gidilebilir.

“Ansiklopedideki Vahşi”, Nâzım Hikmet’in de saptadığı gibi sayfalarında “en kuvvetli bir içtimaî meseleyi” barındırmaktadır; hikâyede anamalcı düzenin tarihsel gerçekliğinin, temel ve önemli çelişkileri üzerinden ve toplumcu bir bakışla kurgulaştırıldığı görülmektedir. Bu durumda hikâyenin yorumlanışı veya eleştirel okunuşu, öncelikle ve temelde, kurgunun gerek içerik gerekse de biçim açısından gerçeklikle olan ilişkisinin - veya ilişki ağının- çözümlenmesinden geçmektedir. Şüphesiz gerçeklik ile edebî eser arasındaki estetik ilişki pek çok bakış açısından veya düşünce dizgesinden hareketle yorumlanabilir. Biz bu makalede, odaklanacağımız hikâye özelinde söz konusu ilişkiyi; edebiyatı ve genel olarak sanatı gerçeklik karşısında özerk bir alan olarak kabul eden ve bu çerçevede ana akım veya ortodoks Marksist sanat anlayışına karşı heterodoks bir anlayış ortaya koyan Herbert Marcuse’ün *Estetik Boyut* (Marcuse, 1997) adlı kitabında belirginleşen bakış açısından, düşünsel dizgesinden hareketle yorumlayacağız. Amacımız hem “Ansiklopedideki Vahşi”yi edebiyat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin gündemine getirmek, Yahya Kemal’in şiirinden ilhamla belirtirsek “tozlu zaman perdesi”nin² arkasından güncel taşımak hem de toplumcu gerçekçi bir metnin gerçeklikle yakın ilişkisi hususunda Marcuse’ün bireyci ve öznel olarak addedilebilecek sanat anlayışının/kuramının sunduğu bakış açısından nasıl görüldüğüne/görünebileceğine dair örnek bir okumaya yönelmektir (ki özellikle de toplumcu gerçekçi eserlere ilişkin eleştirel bir okumada bulunmak, bu eserlerin gerçeklikle olan ilişkisini yorumlamak bağlamında gerçekten dikkate değer bir bakış açıdır Marcuse’ünki). Bu çerçevede önce Marcuse’ün *Estetik Boyut* adlı kitabında ortaya koyduğu sanatsal düşüncelere/tezlere odaklanacağız, sonrasında da bu düşüncelerden/tezlerden hareketle “Ansiklopedideki Vahşi”yi yorumlayacağız.

1. Ortodoks Marksizm’e Karşı Heterodoks Marksizm yahut Marcuse’ün Eleştirel Sanat Kuramı

“Bu deneme Marxist estetiğe onun başat ortodoksluğunu sorgulama yoluyla katkıda bulunmaya çalışır” (Marcuse, 1997, s. 9). Frankfurt Düşünce Okulu’nun önde gelen isimlerinden Herbert Marcuse’ün 1977’de yayımlanan ve genelde modern düşünce, özelde modern estetik tarihine damga vuran *Estetik Boyut-Sanatın Sürekliliği: Marxist Estetiğin Bir Eleştirisine Doğru* (*Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik*) kitabının önsözü bu cümleyle başlamaktadır. Cümlede ilk bakışta dikkati çeken “başat ortodoksluk” kavramından kastedilenin ne olduğu, bu kavramla hangi ilkeler manzumesinin/bütününün anlaşılması gerektiği kitabın ilerleyen sayfalarında belirginleşmektedir ve kısaca şöyle özetlenebilir: Ana düşünceleri Georgi Plehanov, Vladimir İlyiç Lenin, György Lukacs, Gennady Pospelov gibi isimlerin ilgili eserlerinde somutluk kazanan veya sezilen, sanatı mutlak veya büyük ölçüde verili toplumsal ilişkiler çerçevesinde yorumlanabilir bir üstyapısal unsur olarak konumlandırılan ve modern zamanlarda estetik amacı tastamam bu toplumsal ilişkilerin devrimci dönüşümünü üstlenecek öznenin (bu, elbette proletaryadan başkası değildir)

² Burada söz konusu edilen, Yahya Kemal’in *Kendi Gök Kubbe* kitabının başında bulunan “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” adlı şiirindeki “Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan” (Beyathı, 2006, s. 11) dizesidir.

aydınlatılmasıyla eşleştiren ana akım Marksist sanat anlayışıdır. İşte Marcuse, *Estetik Boyut*'ta temel/genel olarak bu ana akım/ortodoks anlayışı ve onun temelini oluşturan veya içeren ortodoks Marksizm'i (sınıf savaşımına, ekonomizme, geleceğin toplumcu düzenine vurgu yapan ve çoğu kez Rus Marksistlerin yorumlarına dayanan Marksizm'dir bu) yapıbozuma uğratar -Marcuse, yine önsözde “[b]u ortodoksluğu eleştirim Marxist kuramda temellenir” (Marcuse, 1997, s. 9) ifadesiyle bu duruma işaret etmektedir- ve yeni, görece daha modernist, faşizmin ve tekelci anamalcılığın bütün gelişkin pratiklerine tanıklık eden dünya için daha ilgi çekici bir estetik tutum/eleştirel kuram inşasına girişir.

Marcuse'ün sanat üzerine düşüncelerinin merkezini (tabii *Estetik Boyut* özelinde sunulan düşüncelerin merkezidir kastettiğimiz) ortodoks Marksizm'in sanat kuramındaki “yansıtma/yansıma” (mimesis) mantığının negatifini temsil edecek şekilde özerkliğe tanınan imkân oluşturmaktadır. Ortodoks Marksizm, bilindiği üzere, sanatı gerçekliğin - en genel biçimde- yansıması, verili toplumsal ilişkilerin ideolojik planda bir süreği, toplumsal biçimlenmenin altyapısını oluşturan ekonomik süreçlerin (üretim ilişkilerindeki gerilimler/çatışmalar, sınıf mücadeleleri vb.) ideolojik üstyapıdaki estetik ifadesi olarak görmektedir (Marcuse, 1997, s. 15; Plehanov, 1967, s. 23; Pospelov, 1984, s. 49; Sinclair 1940, s. 9; Moran, 2002, s. 39-52). Bu anlayışa göre sanat, diğer ideolojik biçimlerden, sözcüğü bilimden sadece temel birimleri açısından ayrılmaktadır; bilim kavramlarla, sanat ise imgelerle gerçekliğin birer görüntüsünü sunmakta, gerçekliğe ulaşmanın farklı bilişsel yollarını açmaktadır (Pospelov, 1984, s. 49-64). Bu yansıtmacı sanat anlayışını reddeden Marcuse, sanatın (asıl, devrimci veya öz sanatın) varlıkbilimsel açıdan verili toplumsal ilişkilere bağlı olmakla birlikte bu ilişkileri öznelliğin³ gücü ve içselliği lehine fazlasıyla aşan, dışsal gerçekliği öznellik/içsellik adına eriten/dönüştüren, dolayısıyla büyük oranda özerk olarak konumlanan bir alan biçiminde görür. Bu durumda, kısmî bağımlılıklarının yanı sıra birbirlerinden hayli farklılaşan iki ayrı dünya söz konusudur: Gerçek veya sanatçının içerisinde bulunduğu, öznel varlığını ezdirdiği verili toplumsal ilişkileri ve bu ilişkilerin biçim kazandığı sömürü düzenini kapsayan “yerleşik olgusalılık” dünyası ile sanatçının öznelliğin gerektirdiği bir içselliğe dayanarak ortaya koyduğu “kurgusal olgusalılık” (Marcuse, 1997, s. 50), yani eserin dünyası. Sanat(çı) kurgusal olgusalılığı dış dünyada mevcut olan yerleşik olgusalılıktan ne kadar uzaklaştırabilirse, yani özerkliğin altını ne kadar keskin çizip alımlayıcıya öznelliğin özgür alanında yepyeni bir varoluş imkânını gösterebilirse o kadar devrimci ve kurtuluş yanlısı olur. Marcuse'ün sözleriyle belirtirsek; “[s]anatın köktenci nitelikleri, başka bir deyişle, yerleşik olgusalılığı suçlaması ve kurtuluşun güzel imgesini (schöner Schein) çağırması tam olarak sanatın toplumsal belirlenimi aştığı ve verili söylem ve davranış evreninin ezici bulunuşunu saklarken kendini ondan kurtardığı boyutta temellenmiştir” (Marcuse, 1997, s. 18).⁴

³ Belirtmek gerekir ki Marcuse, öznelliği evrensel, tarihsiz bir kavram olarak algılamaktadır. Bu kavramı “burjuva kavram” (Marcuse, 1997, s. 17) olarak gören ve sadece anamalcı dönemin, özel mülkiyetin yükselişiyle birlikte anlam kazandığını savunan Ortodoks Marksist anlayışa bir de bu açıdan karşı çıkar. Marcuse'e göre böyle bir Marksist yorum, “tarihsel olarak (...) sorgulanabilir” (Marcuse, 1997, s. 17) durumdadır.

⁴ Marcuse'ün *Estetik Boyut*'tan 13 yıl önce, 1964'te yayımladığı *Tek-Boyutlu İnsan (One-Dimensional Man)* adlı kitabında da benzer tezi bulmaktayız. Marcuse, bu kitabında da sanatın toplumsal gerçeklik karşısında yabancılaşmayı temsil ettiğini, gerçekliğe karşı “olumsuzlaşmanın ussallığını” içerdiğini ve “Büyük Reddediş”i

Yansıtmacı/mimesisçi söylemi öznellik/içsellik lehine böylesine ters yüz eden Marcuse, *Eстетik Boyut*'ta yer yer yaptığı vurgulardan da anlaşılacağı üzere, özellikle tekelci anamalcılığın ve onun siyasal biçimlerinden birini temsil eden faşizmin damgasını vurduğu kendi çağının yerleşik olgusalığını göz önünde bulundurur ki bu noktada Marcuse'ün ortodoks Marksizm'in toplumcu/devrimci anlayışına cepheden bir karşı koyuşu söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla Marcuse'ün inşa ettiği estetik tutumun içeriğini modern zamanlar bağlamında (ki özellikle bu bağlama oturduğu söylenebilir) daha doğru anlamak için onun ortodoks Marksizm'in verili toplumsal ilişkileri ortadan kaldırıp eşitlikçi/komünal bir dünyanın kapısını aralamakla yükümlü devrimci öznesine, proletaryaya dönük eleştirel yaklaşımına temas etmek gerekir. Marcuse, bu çerçevede, Lucien Goldmann'ın ileri, yani tekelci anamalcılık döneminde proletaryanın -önceki dönemlerinin aksine- devrimci durumda olmadığı, "varolan toplumun olumsuzlanması"nın (Marcuse, 1997, s. 33) bir aracı olmaktan çıktığı, verili toplumsal ilişkilere eklenildiği ve düzenle barışarak dinamizmini yitirdiği görüşünü paylaşır.⁵ Dolayısıyla Marcuse için mevcut tekelci anamalcılık düzeninden kurtuluşun kitlesel bir dayanağı yoktur, hâliyle ortodoks Marksizm'in öngördüğü, inşası için bütün kültürel varlıkları -bu arada da sanatı- birer araç kıldığı toplumcu düzen (en azından proletaryanın damgasını vuracağı toplumcu bir gelecek) (Marcuse, 1997, s. 11; Moran, 2002, s. 88) insanlığın ufkunda mutlak şekilde görünmemektedir. Öyleyse, tekelci anamalcılık düzeninin veya bu düzenin belli bir tarihsel dönemeçteki siyasal biçimini temsil eden faşizmin egemenliğini sürdürdüğü bir dünyada yapılması gereken, modernitenin öncüsü kentsoylu kültürün temel öğelerinden olan ve zamanla aşınmaya yüz tutan bireyin öznelliğini, içselliğini olumlamak ve verili toplumsal ilişkilerin zincirlerinin kırılışını veya bu ilişkilerden kurtuluşu, dolayısıyla da yeninin çağrışımsal gücünü iç dünyada aramak. Marcuse'e göre içselliğe yönelim "ve kişisel bir alan üzerinde direktme pekala bir topluma karşı siperler olarak hizmet edebilir. İçsellik ve öznellik pekala [toplumsal düzene ilişkin] deneyimin devrilmesi için, bir başka evrenin doğuşu için iç ve dış uzak olabilir" (Marcuse, 1997, s. 39). Anlaşılacağı üzere Marcuse'ün güncel veya modern zamanlara özgü kurtuluş metaforu ortodoks Marksizm'inkinden içsellik-dışsallık bağlamında anlam kazanan bir karşıtlık ilişkisi içerisinde farklılaşır: Mevcut gerçekliğin veya toplumsal ilişkilerin zincirlerini kırarak yegâne devrimci özneye yönelme, bu özneye bilinç aşılama ve rehberlik etme pratiğine karşılık özneliğin sağladığı içsel alana kaçma pratiği; yerleşik olgusalılığı (bunun Marcuse'ün verili toplumsal ilişkiler, tek kelimeyle gerçeklik için kullandığı bir ifade olduğunu bir kez daha hatırlatalım) dışsal/tarihsel planda eşitlikçi bir

temsil ettiğini belirtmektedir. Gelgelelim Marcuse'e göre böyle bir "reddediş" ileri anamalcı toplumlarda aşınmış, sınıfsal çatışmaların ve bunlara bağlı karşıtlıkçı düşünce yapılarının sönmülmeye başlamasıyla sanat düzenle, yerleşik olgusallıkla fazlasıyla uyumlu hâle gelmiştir (Marcuse, 1990, s. 50-74)

⁵ Bu tezi de yine *Tek-Boyutlu İnsan*'daki tezlerle paralel okumak mümkündür. Marcuse, sözü edilen kitabında, ileri anamalcı toplumlarda üretkenliğin artması ve halk kitlelerinin daha fazla ürüne erişebilir durumda olmasından ötürü sınıflar arası politik bir bütünleşmenin meydana geldiğini, bunun da çatışmacı ve anamalcı düzene karşıt düşüncelerin erimesine yol açtığını, böylelikle tarihin sahnesine tek tip düşünce ("tek-boyutlu düşünce"), tek tip insan ("tek-boyutlu insan") ve tek tip toplumun ("tek-boyutlu toplum") çıktığını belirtir (Marcuse, 1990; Abadan, 1968, s. 335-342).

düzenle sonlandırma girişimine karşılık bireysel varlığı yerleşik olgusalığın egemenliğinden kurtarma girişimi. Modernitenin ileri/tekelci anamalcılık çağı bağlamında Marcuse’ün çizdiği çerçevede devrimci, kurtuluş yanlısı sanat toplumsallık alanından -modern zamanlarda bu alanın fazlasıyla ve pervasızca ezdiği, düzenin yeniden üretimini sağlamak adına görmezden geldiği- bireysel alana kaçışın kurgusal bir araçtır fakat bu araç -bazen görünürde öyle olsa da- basit bireysel zevklerden, konformist tutumlardan ayrılan bambaşka bir deneyimin, “başkaldırıcı özelliğin yeniden doğuşu”nun (Marcuse, 1997, s. 19) temsilidir. Dolayısıyla denilebilir ki Marcuse, Marksizm’in ortodoks yorumu/yorumları üzerinde yükselen estetik algısından farklı olarak ve hatta onun tam karşısında yer alarak sanatı yarının eşitlikçi düzenini kuracak olan toplumsal özneyi (proletarya) siyasi görevlerini anımsatıp uyandırma, devrimci yolda bilinçlendirme amacından çok bireysel özneyi başkaldırıcı bir boyutta yeniden var etme amacı çerçevesinde değerlendirip olumlar. Tekelci anamalcılık ve faşizm dönemlerinde sanatın görevi işte bu noktada düğümlemektedir. Marcuse’e göre “[e]ğer insanların ve doğanın kurtuluşu herşeye karşın olanaklı olacaksa, o zaman toplumsal yoketme ve boyuneğme bağlantısı kırılmalıdır” (Marcuse, 1997, s. 23) ve bu bağlantıyı kırması beklenen herkese (sadece proletaryaya değil, bütün toplum bireyelerine) sanat düşünsel bir ufuk açmayı başarabilir. Elbette “[s]anat dünyayı değiştiremez, ama dünyayı değiştirebilecek erkeklerin ve kadınların bilinç ve itkilerini değiştirmeye katkıda bulunabilir” (Marcuse, 1997, s. 35). Bir başka deyişle çağımızda, sanatın yerleşik olgusalılık karşısında özerk konumda bulunan kurgusal olgusalığı, alımlayıcıya yerleşik olgusalılık içerisinde sıkışmakla birlikte bu olgusalığın özneyi tutsak eden zincirlerini kırabilme ve dolayısıyla insanlığı kurtuluşa götürebilme gücü olan özelliğini/içselliğini anımsatabilir ve bu çerçevede -eğer var olacaksa- yarının özgür dünyasının inşasına katkıda bulunabilir.

6

Marcuse’e göre sanatın aşkınlığını veya estetik düzlemdeki özerkliğini gör(e)meyen ve sanat eserlerini yalnızca belli bir sınıfın dünya görüşüne dayalı bir gerçek hayat temsili olarak değerlendiren ortodoks Marksist anlayış, böylelikle sadece sanatı sanat yapan özelliği değil, aynı zamanda sanatın (tabii asıl sanatın) tarihsel dönemleri aşarak evrenselliğe açılım sergileyebilme özelliğini de ıskalamış olur. “Bir yapıtın proletaryanın ya da burjuvazinin çıkarlarını ya da dünya görüşünü gerçekten temsil etmesi olgusu onu henüz asıllık gösteren bir sanat yapıtına çevirmez. Bu ‘özdeksel’ nitelik (...) hiçbir biçimde oluşturucu değildir” (Marcuse, 1997, s. 24) diyen Marcuse’e göre “sanat somut bir evrensel, insanlığı (Menschlichkeit) öngörür ki, hiçbir tikel sınıf, giderek proletarya, Marx’ın ‘evrensel sınıfı’ bile ona katılamaz” (Marcuse, 1997, s. 24). Marcuse’ün böyle bir evrensellik söylemine yönelmesinin altında, anlaşılacağı üzere, sanata özerkliğini

⁶ Belirtmek gerekir ki Marcuse için sanatın verili toplumsal ilişkiler karşısında özerkliği, toplumsal bağlamda bir tercihi değil bir zorunluluğu imler. Marcuse, “[s]anatın özerkliği özgürlüksüz toplumda bireylerin özgürlük yoksunluklarını yansıtır” (Marcuse, 1997, s. 62) der; “özgürlüksüz toplum”dan kastın, burada, insanı ekonomik ve siyasal açıdan baskı altında tutan her tür sınıflı toplum olduğu anlaşılmaktadır. Yine Marcuse, “[e]ğer insanlar özgür olsalardı, o zaman sanat özgürlüklerinin biçimi ve anlatımı olurdu” (Marcuse, 1997, s. 62) demektedir. Dolayısıyla Marcuse için sınıflı toplumdan çıkış, sanatın özerklikten çıkışı anlamına da gelmektedir.

kazandıran ve hiçbir toplumsal sınıfın, tabakanın ve grubun tekelinde olmayan öznellik yatar. Sevinç, üzüntü, kutlama, umutsuzluk gibi değişmez insanî durumlarla, insanî öz ile şekillenen öznellik estetik düzlemde somutluk kazanma imkânına sahip olduğuna göre sanat evrenseli temsil eder/edebilir. Elbette bu evrensellik de “sevinç ve üzüntünün, kutlama ve umutsuzluğun, Eros ve Thanatos’un birbirlerine kaçınılmaz dolaşmaları sınıf savaşımının sorunlarına çözümlenemez” (Marcuse, 1997, s. 24-25).⁷

Sanatın verili toplumsal ilişkiler karşısındaki özerkliğinin, bir başka ifadeyle yerleşik olgusalılığı estetik olarak aşan ve hatta onu reddeden devrimci niteliğinin varlıkbilimsel dayanağı Marcuse’e göre biçimdir (sanatsal biçim/estetik biçim anlamında). Aslında Marcuse’ün ortodoks Marksizm’in ana akım sanat anlayışı karşısında eleştirel bir tutum sergilediği, daha doğrusu retçi bir yaklaşıma yöneldiği noktalardan biri bu biçim konusu üzerinden belirginleşir. İlgili sanat anlayışı, ortodoks Marksizm’in altyapı-üstyapı diyalektiğini içeren toplumsal biçimlenme modeline benzer olarak -veya bu modelden pay alarak- sanatın varlıkbilimsel görünüşünde içerik ile biçim arasında bir hiyerarşinin varlığını öne sürer: Tıpkı toplumsal biçimlenmede üretim güçleri ile üretim ilişkilerini içeren altyapının, düşünsel olgulara ve bunlarla ilgili kurumlara denk düşen üstyapı karşısında egemen ve belirleyici oluşu gibi sanatın varlıkbilimsel görünüşünde gerçek hayatta kaynağını bulan, düşünceyi ve tematığı kapsayan içerik, sanat eserinin somut varlığını (kompozisyon, hammadde ve imgesel düzen bileşimi) temsil eden biçimin belirleyicisi, yönlendiricisi, hatta bir anlamda var edicisidir (Pospelov, 1985, s. 248-250). Marcuse, işte ana akım Marksist düşüncede içerik ile biçim arasında somutluk kazanan böyle bir hiyerarşiyi, ikili karşıtlığı biçimden yana yapıbozuma uğratar: Marcuse’e göre içerik biçim içerisinde çözünür, sanattaki öznel yaratıcı çabayı imleyen “estetik dönüşüm” (Marcuse, 1997, s. 10, 19) süreciyle biçime eklenir; dolayısıyla sanat eserinin iki temel varlıkbilimsel yönünü temsil eden içerik ile biçim arasında eytişimsel (diyalektik) bir karşıtlık söz konusu olamaz. Yani Marcuse’e göre biçim, içeriği de kapsamak ve onu estetik düzlemde dönüştürmekle varlıkbilimsel alanda sanatın temel dayanağı olarak konumlanmaktadır. Tabii daha da ötesi söz konusudur ki bu *ötede* özerkliğin varlıkbilimsel kaynağını bulmak mümkün: Marcuse’e göre sanatı verili toplumsal ilişkiler karşısında aşkın bir noktaya getiren; bir başka ifadeyle, sanatı sanat yapan özerklik olgusu biçimle somutluk kazanır. Yani “ortodoks Marksist estetik ile karşıtlık içerisinde, sanatın politik gizilgücünü sanatın kendi içinde, genel olarak estetik biçimde gör[en]” (Marcuse, 1997, s. 9) Marcuse, verili toplumsal ilişkiler karşısında sanatın özerkliğinin estetik biçimin bu “gizilgücü” sayesinde inşa edilebildiğini savunur.

Sanatı kendisine özgü kurgusal dünyasıyla verili toplumsal ilişkiler veya yerleşik olgusalılık karşısında özerk olarak algılamının, bu özerkliği de varlıkbilimsel düzlemde biçimle temellendirmenin biri sanatçıya, diğeri sanat eserinin eleştirisine (eleştirel okuma da

⁷ Aslında Marcuse’ün bu argümanı, güzelliğin evrensel doğasının ne olduğu ve eski zamanların birtakım sanatsal ürünlerinin bugünün, daha doğrusu modern zamanların insanının estetik algısında nasıl güzel olarak konumlanabildiğinin de bir gerekçesi olarak kabul edilebilir. Sanat, her dönemde verili toplumsal ilişkileri aşip bunlardan özerkleşerek özneliğin/içsellüğün özgür dünyasını sunar. Bu dünya, toplumsal baskıdan ve sömürden bunalan her dönemin insanı için de estetik bağlamda güzel olana işaret eder.

diyebiliriz) dönük iki sonucundan da söz etmek gerekir. Sanat eseri, biçim temelinde yerleşik olgusalılık karşısında özerkleştigiğine göre, yerleşik olgusalığa negatif açıdan da olsa bağlı politik bir sanat anlayışını, sözgelimi toplumcu gerçekçiliği savunan ve bu estetiğin ilkeleri çerçevesinde eser üreten sanatçının makbul olmaması gerekir. Şöyle de söylenebilir ki sanatın asıl gücü olan özerklik lehine bireysel/estet bir tutumla biçime odaklanan, doğrudan veya dolaylı şekillerde politik/toplumcu hareketlere dâhil olmayan, ortodoks Marksist estetikçiler/sanatçılar tarafından yozlaşmışlıkla ve kentsoylu bireyciliğiyle suçlanan, Lenin’in 1905 Devrimi’nin hemen ardından partisinin yayın organlarındaki politik tutumu yeni baştan belirlerken ifade ettiği “[k]ahrolsun taraf tutmayan edebiyatçılar!” (Lenin, 1968, s. 101) sloganına dayanılarak ötekileştirilen sanatçı tipi, Marcuse’ün bakış açısından politik -ve tabii toplumcu gerçekçi- sanatçılardan daha üst bir konumda görülür. Bundandır ki Marcuse, bireyci veya bir şekilde özneliği önceleyen yazarların eserlerinde toplumdularınkinden, “Baudelaire ve Rimbaud’nun şiirinde Brecht’in didaktik oyunlarından daha devirici bir gizilgüç olabil[ceğini]” (Marcuse, 1997, s. 11) düşünür. Eleştiriye veya eleştirel okumaya dönük sonuca gelirsek; Marcuse’ün çizdiği çerçeveye uygun bir eleştirel okumanın ilkeleri veya sınırları *Estetik Boyut*’ta açık ve sistemli bir şekilde sunulmamakla birlikte sanatın özüne ve varlıkbilimsel yönüne dair ortaya konulanlardan hareketle bir eleştiri yolu açılmaktadır ki bu yol, yine ortodoks Marksizm’e bir karşı çıkışı temsil etmektedir. Ortodoks Marksizm’in sanat ve estetik anlayışı, sanat eserini toplumsal biçimlenmedeki altyapının belirleyici egemenliği altında, toplumsal varlığın imgesel bir yansıması olarak gören ve eleştiriye bu çerçevede bir yansıma çözümlemesinde konumlandıran okuma biçimini önceler. Plehanov’un “tenkitçinin ilk vazifesi belli bir eserdeki fikri sanat dilinden sosyoloji diline çevirmek, belli bir edebî hâdisenin sosyolojik muadili diyebileceğimiz şeyi tâyin etmektir” (1967, s. 24) sözü,⁸ bu okuma biçiminin temel mantığını ele vermektedir. Ortodoks Marksizm’in öncelediği okuma biçimine göre eser, özellikle içerik bağlamında (çünkü ortodoks Marksizm’e göre varlıkbilimsel açıdan önemli olan içeriktir yukarıda da gördüğümüz üzere) ve verili toplumsal ilişkilerin (özellikle de ekonomik ilişkiler) yürüngesinde bir çözümlemenin; bir başka ifadeyle, Marksist sosyolojinin verileri ışığında çoğunlukla içerik odaklı bir değerlendirmenin nesnesidir. Bu türden bir çözümleme/değerlendirme, eserin sadece toplumsal temeline ve bu temelini ekonomi-politik ilişkilerine ışık tutmakla kalmaz, ayrıca -zaman zaman- eseri ve onun müellifini sınıfsal çatışmaları gerçekçi betimleme derecesi ve bu çatışmalar karşısında konumlanışına göre (modern zamanlarda devrimci özneyi temsil eden proletaryanın değerini kabul edip etmemesine göre) *ilerici* veya *gerici* addetmenin bir aracına dönüşür (Marcuse, 1997, s. 15; Moran, 2002, s. 87-88). Marcuse’ün öznelilik/içsellik lehine şekillenen özerkçi ve biçimci sanat anlayışının çerçevesi içerisinde elbette böyle bir çözümleme/değerlendirme mantığının yeri olamaz. Mademki sanat yerleşik olgusalılık karşısında kendisine özgü kurgusal bir dünya

⁸ Plehanov, bu sözünde beliren mantığı, yukarıda da ifade ettiğimiz yansıtmacı anlayış temelinde, “sosyal psikoloji”ye atıfla şöyle gerekçelendirmektedir: “Her devrin artistik yaratış tarzına ait hususiyetler, bu yaratışın ifade ettiği sosyal psikolojiye daima sıkıca bağlı bulunur. Her devrin sosyal psikolojisi daima o devrin sosyal münasebetleri tarafından şartlandırılır. Bu, bütün sanat ve edebiyat tarihinin açıkça ispat ettiği bir vakadır” (Plehanov, 1967, s. 25).

yaratabilecek, kurgusal olgusalılığı önceleyerek estetik bir özerkleşme alanını temsil edebilecek güçtedir ve bu özerkleşmenin varlıkbilimsel temelini biçimde bulmaktadır, öyleyse eleştirel okumada olması gereken *biçim merkezinde estetik özerkliğin imkânını/imkânsızlığını sorgulamak* olmalıdır. Bu imkânın/imkânsızlığın sorgulanması, ister istemez eleştirmeni -veya eleştirel okumada bulunan herhangi bir kimseyi- eserin ortaya çıktığı toplumsal zamana ve koşullara -Hippolyte Taine'in "ırk-çevre-zaman" şeklinde formüle ettiği sosyolojik temele (Moran, 2002, s. 84-85)- kısmen de olsa götüreceği şüphesizdir fakat bu noktada toplumsal zaman ve koşullar, eserin ekonomi-politiğinin saptanmasından çok özerkliğin/bağımlılığın saptanması için birer veri konumunda olabilirler. Ayrıca sınıfsal çatışmaları, bu çatışmalarda devrimci ruhu temsil eden öznelerin (modern zamanlarda proletaryanın) ideolojik argümanlarını, mücadele biçimlerini estetik düzleme taşımak veya taşımamak eserin estetik değerini, *ilerici* veya *gerici* konumunu belirleme noktasında göz önünde bulundurulacak mutlak birer veri olamaz. Burada belirleyici olan, bütün çatışma dinamikleriyle birlikte yerleşik olgusalıktan uzaklaşmanın veya bu olgusalığa yaklaşmanın boyutudur; bir başka deyişle, kurgusal olgusalığın yerleşik olgusalık karşısında hangi özelliklerle ve nasıl şekillendiği sorundur. Elbette bunun sanatsal pratik bağlamında sonucu, bireysel sanatın toplumsal sanattan -Marcuse'ün *Estetik Boyut*'u kaleme aldığı dönemde iki kutuplu dünyanın politik atmosferi çerçevesinde şekillenen sanatsal karşıtlık bağlamında söylesek; bireyseli, özneli ve biçimi önceleyen modernist sanatın verili toplumsal ilişkilere proletarya ideolojisi çerçevesinde bağlı olan ve içeriğe yaslanan toplumcu gerçekçilikten- üstünlüğü vurgusudur. Marcuse'e göre "[s]anatın ilerici ırası için ölçütler yalnızca bir bütün olarak yapıtın kendisinde verilirler: neyi söylediğinde ve bunu nasıl söylediğinde. Bu anlamda sanat 'sanat uğruna sanat'tır -estetik biçimin olgusallığın tabulaştırılmış ve bastırılmış boyutlarını, kurtuluş görünüşlerini ortaya sermesi ölçüsünde" (Marcuse, 1997, s. 26).

Bir bütün olarak değerlendirildiğinde, Marcuse, temelde, ortodoks Marksist sanat anlayışının negatifi olarak değerlendirilebilecek heterodoks Marksist bir sanat düşüncesi ortaya koyar. İkili karşıtlıklar biçiminde belirtmek gerekirse mimesisçi/yansıtmacı bakışa karşı özerkçi bakış, toplumsallığa karşı öznellik/bireysellik, devrimci özneye politik bilinç aşılama karşı insanlığı içsel kaçışa yöneltme, dönemselliğe karşı evrensellik, içeriğe karşı biçim. İşte Marcuse'ün heterodoks Marksist sanat düşüncesi bu karşıtlıklar temelinde sadece ortodoks Marksist sanat anlayışının değil, aynı zamanda bu anlayışın dayandığı *büyük anlatımın* da bir anlamda yadsınısını (yukarıda da değindiğimiz noktayı, bir devrimci özne olarak proletaryanın düzene eklenip tarihsel görevinden uzaklaşması konusunu burada özellikle düşünmeli) temsil etmektedir.⁹

⁹ Marcuse'ün *Estetik Boyut*'taki düşüncelerinin eleştirisi olarak World Socialist Web Site Editörü David Walsh'ın öne sürdüklerini gözden kaçırmamalıyız. Marcuse'ün biçim merkezinde verili toplumsal ilişkiler karşısında özerkliği temsil eden sanat anlayışını düşünsel düzlemde "çürüme"yle ilişkilendiren Walsh, ortodoks Marksistler gibi sanatı gerçekliğin bir ifadesi veya görünümü olarak kabul eder. Ona göre "[s]anat, yaşamın enine boyuna değerlendirilmesi, insanlara gerçekliğin farklı yönlerini, kendi yönlerini, gerçekliğin bilimin ve politikanın ve felsefenin ulaşamadığı ya da daha az hissedilebilir şekilde ulaşabildiği yönlerine daha önce dikkat etmediklerini göstererek onları yüceltmenin ve dönüştürmenin özel bir yoludur." Dolayısıyla "[b]içimin

2. Bağımlılık ve Özerklik Arasında “Ansiklopedideki Vahşi”

2.1. Yerleşik Olgusalılıktan Kurgusal Olgusalılığa

Kerim Sadi'nin “Ansiklopedideki Vahşi” (Kerim Sadi, 1929) hikâyesine Marcuse'ün estetik düşünceleri, daha doğrusu bu düşüncelerde beliren eleştirel yönelim ışığında bakıldığında, en başta, yerleşik olgusalılığın anamalcı düzenin birtakım önemli çelişkileri etrafında kurguya taşındığı söylenebilir. Dolayısıyla Marcuse'ün verili toplumsal ilişkiler karşısında öncelediği estetik özerkliğin hikâyesinin kurgusal olgusalılığında belirginleşmediği belirtilebilir hemen. Bu durumu göstermek adına “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesinin kurgusal ilerleyişini adım adım takip etmek gerekir.

Hikâyesinin kurgusu, bir şehrin limanına yanaşmış 50.000 tonilatoluk bir yolcu vapurunun denizle oluşturduğu karşıtlıkla başlar. Bu vapur, “şeytani gözlerle gül[er]” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) gibidir ve deniz anlatıcının gözünde adeta “döğüne döğüne” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) vapura bir “masal” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) anlatmaktadır. Denizin geçmiş dönemlerdeki hükümlanlığını ve buna karşılık modern zamanlarda yükselen anamalcı medeniyet karşısındaki acizliğini yansıtan bu “masal”ı anlatıcı, şöyle dile getirmektedir:

“1000-2000 sene evvel, granit göğüslü kahramanlarla dolu oyuk tekneleri, tıpkı çürük bir ceviz kabuğu gibi, yutardım. Şimdi, çöp kadar mumyalar için okyanuslarım lacivert birer bahçe. Buhar-Elektrik-Makine-Çelik, Zaman ve Mesafeyle, teneke oyuncak diye eğleniyor. Zekânın karşısında, Tabiat, gittikçe dizleri bükülen, gövdesi kanlı bir gladyatör! Ben, artık, öfkesini yatıştırarak için kurbanlar kesilen mavi saçlı mabut değilim!..” (Kerim Sadi, 1929, s. 1).

Anlatıcı ifşa ettiği bu “masal”dan sonra, “masal”da dile getirilenleri adeta teyit edercesine, yolcu vapurunun bir medeniyet harikası olarak addedilebilecek konforuna ve ihtişamına değinir: “Nuyorktan telsiz-telefon konserini dinleyen” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) lüks kamaraların “[e]n mükellef apartmanlarda” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) dahi kolay kolay bulunmayacak olan rahatlığı, en zor beğenicilerin dahi hoşuna gidecek olan ve “bir prensin kabul salonu” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) kadar itinayla süslenen yemek salonu. Vapurun lüks kamaralar ve yemek salonunda belirginleşen medeni konfor ve ihtişamını böyle ortaya koyduktan sonra anlatıcı, bakışını güverteye çevirir; daha doğrusu bu konfor ve ihtişamın dayandığı zemini tablolaştırır. Bu tablo esasında medeniyetin görünmeyen,

üstünlüğüne yönelik iddialar, düşünsel çürümenin belirtileridir.” Marcuse'ün böyle biçimci ve özerkçi sanat anlayışının semantiğinde yatan düşünce ise “[y]aşam çok acı vericidir, ona bakılamaz, ya da ona bakarsak, en cesaret kırıcı sonuçlara ulaşırız” şeklindedir. Walsh, ayrıca, Marcuse'ün özneliliğin/içselliliğin, daha doğrusu bireyin verili toplumsal ilişkiler karşısında içsel kaçışla yeni ve özgür bir varoluşa yönelme çabasının “pozitif karakteri” üzerine yaptığı vurguyu da olumsuzlar. Walsh'a göre “Marcuse, Marx ve Engels'in ilk 1840'lı yıllarda açıklığa kavuşturduğu, özgürleşmenin zihinsel değil tarihsel bir eylem olduğunu göremez. İnsanın kendi hayal dünyasında bir 'karşılıklı ilişkiler ve karşılıklı değerler ağından' çıkması yerine gerekli olan, böyle bir 'içselliliği' talep eden durumu sona erdirecek pratik eylemdir. Bu kadar kesin bir şekilde kaçılması gereken dünya, değiştirilmesi gereken bir dünyadır.” Belirtmeden geçmek olmaz: Walsh, belki de argümanlarını daha ikna edici kılmak adına ilgili eleştirileri sunarken Marcuse'ün 1942-1951 yılları arasında Birleşik Devletler'in istihbarat kurumlarıyla çalıştığını, 1949 yılında *Dünya Komünizminin Gizli Güçleri* adlı 500 sayfalık gizli bir istihbarat raporu hazırladığını not düşer (Walsh, 2021, s. 21-33).

sömürü ilişkileri çerçevesinde şekillenen, eşitliksiz toplum gerçekliğinin damgasını vurduğu yüzüne işaret eder. “Viraaa!... Viraaa!...” (Kerim Sadi, 1929, s. 2) sesleriyle inleyen güverte “ağır denklere bir avuç pamuk gibi ambarlara boşaltan vinçin gürültüsü”nün (Kerim Sadi, 1929, s. 2), “kemikleri testereliyen soğuk”un (Kerim Sadi, 1929, s.2), zor işlerin, zincirlerin, halatların ve hâsılı bir bütün olarak sefaletin uzamıdır. Söz konusu vincin başında, bir işçiyi (ki hikâyeye adını veren, onun merkezî imgesi olan “ansiklopedideki vahşi”dir kendisi) bütün gücüyle adeta insanüstü bir çaba içerisine girmiş hâlde buluruz: Elleriyle valfi ve aşağı tornistan manivelasını, ayaklarıyla kastanyola ve bilodra tahliye musluklarını kontrol etmekte; ayrıca gözleri telle, kulakları da makineden gelen vuruntularla meşgul olmaktadır. Tabiri caizse işçi, *dört koldan* emeğini sergilemektedir. Fakat asıl trajik olan, bu dört koldan sergilenen -daha doğrusu sergilenmek zorunda olan- emek değil, bu emeğin hırpaladığı bedendir. Anlatıcı, sömürü düzeninin insan bedeni üzerindeki korkunç yıkımını gösterircesine söz konusu işçiyi -medeniyetin yükünü omuzlarında taşıyan yüz milyonlarca emekçiye de atıfta bulunarak ve böylelikle ortak bir kader paydası belirleyerek- şu şekilde betimlemektedir:

“Bu adamın gözleri, derinde, maden kuyularındaki lambalar gibi yanıyor; saçları siyah çalılık; yüzü, ateşe düşmüş ve uzun müddet ateşte kalmış bir et parçası. İki gündenberi gözleri-kulakları çivilenmiş, ellerinden-ayaklarından çarmıha gerilmiş yarı-aç çalışan bu adam kimdi? Nasırlı yumruklarla kızgın demirleri yuğuran yüz milyonlarca kardeşi gibi, medeniyeti omuzlarında taşıyan bu insanın çıplak boynunu, açık göğsünün taş kesilen kollarını yumuşak kürklerle örtmüyor! Bu adam kimdi?” (Kerim Sadi, 1929, s. 4).

Anlatıcı, sömürü ilişkilerinin harap ettiği işçinin bedenini betimlerken iki kere sorduğu “Bu adam kimdi?” sorusunun yanıtını kendisi vermez; başkasına, bir kız çocuğuna bırakır. Bu kız çocuğu, sömürü ilişkileri üzerinde yükselen medeniyetin konfor ve ihtişamını tadan, “mahfazasından yeni düşmüş bir inci kadar temiz” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) görünümlü bir vapur yolcusudur. Kibar kadınlardan olan annesiyle birlikte kamara kapısının önüne çıktığında vincin başındaki işçiyi görüp dehşete düşer. “Korkudan mavi gözleri büyüyen” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) kız çocuğu, annesine sokularak ve elindeki beyaz yün eldivenli eliyle “her yerine kazma yemiş bir kömür damarına benzeyen” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) işçiyi işaret eder ve (belli ki görmüş/okumuş olduğu bir ansiklopedideki vahşi resmini anımsayarak) annesine İngilizce “Bak anne (...) Ansiklopedideki Vahşi!” (Kerim Sadi, 1929, s. 5) diye seslenir.

Yapmış olduğumuz betimlemeden anlaşılacağı üzere, hikâye, modern zamanların veya anamalcılığın üç önemli çelişkinin kurgusal düzleminde barındırır; bir başka ifadeyle, anamalcılık döneminin yerleşik olgusalılığı, üç önemli çelişki üzerinden kurgusal olgusalığa taşınır. Bu çelişkilerden biri, esasında ilk sınıflı toplumdaki (ilkel köleci toplum) modern topluma (anamalci toplum) kadar gelen, fakat zaman içerisinde gitgide keskinleşen doğa-medeniyet çelişkisidir. Hikâyenin başında karşımıza çıkan deniz imgesi doğanın, ihtişamı ve konforuyla kibar sınıfa hizmet eden yolcu vapuru ise anamalci medeniyetin simgesidir. Denizin “döğüne döğüne” vapura anlattığı ve anlatıcının *işfa ettiği* “masal”, bu simgesel karşıtlığın yerleşik olgusalılıktaki karşılığının bir tür açılması olarak görülebilir: İnsan zekâsının ürünü olan ve buhar, elektrik, makine ve

çelikle özdeşleşen medeniyet, doğayı “gittikçe dizleri bükülen, kanlı bir gladyatör”e çevirmiş; bir zamanlar yıkıcılığı ve korkunçluğuyla kendisini gösteren, kendisine adaklar adanan deniz, artık medeniyetin boyunduruğu altında kalmıştır. İşte doğa ile (anamalıcı) medeniyetin gitgide ikincisinin lehine keskinleşen çelişkisi kurguda bu şekilde kendisini göstermektedir. Fakat anamalıcı medeniyet hatta genel olarak medeniyet kavramı söz konusu olduğunda anılacak, daha doğrusu asıl anılması gereken çelişki bu değildir; bu noktada bizzat söz konusu medeniyetin kendi özündeki çelişmesine yönelmek gerekir. Bu, anamalıcı düzenin temel çelişkisi olmakla birlikte geçmiş dönemlerin bütün sınıflı toplumlarında benzeri/dengi bulunan emek-sermaye çelişkisidir. İşte hikâyenin kurgusal olgusalığında yer alan ve vapurun kibarları ile işçi (vincin başında insanüstü bir çaba sarf eden işçi) arasındaki simgesel karşıtlığa dayanan ikinci çelişki de budur. Doğayı egemenliği altına alan, sınırlı sayıda varsıla lüks, konforlu yolcu vapuru gibi nimetler sunan anamalıcı medeniyetin bütün yükü, vincin başında büyük bir çaba sarf eden ve bu yolda bedenini çürüten “ansiklopedideki vahşi” gibi yüz milyonlarca emekçinin sırtına binmiştir. Nitekim anamalıcı medeniyetin dayandığı sömürü düzeninin zaman ve uzam tanımayan, hemen her coğrafyada geçerli olan bir gereğidir bu. Böyle bir düzen çerçevesinde, Marx’ın 1844 *El Yazmaları*’ndaki ifadeleriyle söylersek, “[e]mek, zenginler için gerçekten çok güzel şeyler yaratır – ama işçi için ürettiği yalnız yoksunluktur. Emek saraylar üretir – ama işçi için ürettiği izbelerdir. Güzellik üretir – ama işçi için, çirkinlik. İnsan emeğinin yerine makinaları koyar – ama işçilerden bazılarını barbarca bir çeşit çalışmaya iteler ve başka işçileri de makinalaştırır.” (Marx, 2014, s. 77). Bu ifadelerden hareketle kurguya yöneldiğimizde -veya kurguyu bu ifadelerle bir arada okuduğumuzda- karşımıza şöyle bir görüntü çıkmaktadır: Emek, zenginler ve kibarlar için konforlu, güzel kamaraları ve bir yemek salonu olan, doğaya dönük ihtişamlı bir egemenliği simgeleyen yolcu vapurunu yaratmıştır ama “ansiklopedideki vahşi” -medeniyetin yükünü sırtında taşıyan yüz milyonlarca emekçiyle ortak kaderi paylaştığı için- bundan yoksundur; onun yeri vincin başıdır ve insanüstü çaba göstermeye, barbarca çalışmaya ve makineleşmeye mahkûmdur. Kurgudaki üçüncü çelişkiye gelirsek; bu, tarihsel kökeni anamalıcı dönemden fazlasıyla gerilere kadar gidebilen fakat yükselişi anamalıcı düzenin yükselişine denk düşen kolonyalist dünya düzeninin çelişkisidir: Kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkisi. Tabii diğer iki çelişkinin görece belirtik konumda bulunmalarına karşılık bu çelişki kurguda daha çok örtük ve çağrışımsal bir nitelik arz etmektedir. Bu çerçevede kurgudaki iki noktaya, vincin başındaki işçinin “ansiklopedideki vahşi” olarak tanımlanmasına ve bu tanımlamanın İngilizce konuşan bir kız çocuğu tarafından -ve tabii çocukça bir bakışla- gerçekleştirilmesine yönelmek gerekir. *Vahşi* tanımlaması, anamalıcı düzenin ufuklarda belirmediği tarihlerden (15-16. yüzyıllar) itibaren Batı ülkeleri tarafından kolonize edilen farklı coğrafyaların insan ve doğa algısını sunmaktadır; bir başka ifadeyle, edebî metinlerden bilimsel metinlere kadar hemen her yerde belirginleşmiş kolonyalist/şarkiyatçı söylemin laytmotifleri arasında yer alan bu kavram, kolonyal öznenin (Batı) kolonyal nesneyi (Batı dışı coğrafya ve topluluklar) algılama biçimine işaret etmektedir. Temel işlevi de -kolonyalist/şarkiyatçı söylemin tamamında olduğu gibimesne üzerindeki egemenliğin kitlesel/tarihsel meşrulaştırımını sağlamaktan ötesi değildir (kolonyalist/şarkiyatçı söylemde her türlü *vahşi*, medeniyetten payını almamış fakat

alması gerektir. Anamalcı medeniyette *vahşilerin* konumlandığı yer elbette emekçi kitlelerinkinden farklı değildir; mutlu azınlığa geniş imkânlar sunan anamalcı medeniyet bu iki geniş ve ezilen grubun sırtında yükselmiştir. Hikâyenin kurgusuna gelirsek; insanüstü bir çaba gösteren ve -tam da bu nedenle- medeniyetin kibar insanlarından çok *vahşileri* andıran işçinin “ansiklopedideki vahşi”ye benzetilmesi, onun bu görünümünün altını çizmenin yanı sıra anamalcı düzende *vahşi* coğrafyaların insanıyla aynı konumu paylaştığı -belki de bizzat *vahşi* olduğu- gerçeğini çağrışımsal düzlemde belirginleştirir. Öte yandan, bu ifadenin kibar sınıfından -ve muhtemelen İngiliz olan- bir kız çocuğunun ağzından İngilizce olarak işitilmesi (tabii anlatıcı bunu Türkçe olarak hikâyede sunmaktadır) gerçeği göz önünde bulundurulduğunda ve bu noktada da İngilizlerin kolonyalist yapının tarihsel geçmişinde en büyük kolonyal özne olarak öne çıktığı aklı getirildiğinde hikâyenin üçüncü çelişmesine dair tablo tamamlanmış sayılabilir: Hikâyenin kurgusunda, anamalcı dönemin yerleşik olgusalığında yer edinen kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkesinin (bu, bir başka ifadeyle *vahşi-medeni* çelişkesidir), çağrışımsal düzlemde ve işçi ile onu “ansiklopedideki vahşi”ye benzeten vapur yolcusu kız özelinde (simgesel karşıtlığında) inşa edildiği söylenebilir. Shakespeare’in *Fırtına* (*The Tempest*) piyesinin karakter kadrosuna atıfla, “Ansiklopedideki Vahşi”de işçi Caliban, kız çocuğu ise bir Prospero görünümündedir, denilebilir.¹⁰

Buraya kadar yazdıklarımızla göstermeye çalıştığımız üzere; hikâyenin kurgusal olgusalığı anamalcı dönemin yerleşik olgusalığını biri temel olmak üzere üç önemli çelişkisi (doğa-medeniyet, emek-sermaye, kolonyal nesne-kolonyal özne) üzerinden içermektedir. Bir başka ifadeyle; verili toplumsal ilişkilerden gelen ve bu ilişkileri temsil eden içerik, estetik bir dönüşüm işlemine (tabii özerklik lehine bir işlemdir sözünü ettiğimiz) tabi tutulmadan biçimsellik kazanmaktadır. Bu, verili toplumsal ilişkileri aşan ve düşünsel planda yok eden öznelliğin/içsellikğin kurgu çerçevesinde belirginleşmediğine işaret eder. Peki, kurgu bağlamında öznellik hiç mi söz konusu edilemez? “Ansiklopedideki Vahşi”nin öznellik adına okura vadettiği hiçbir şey yok mudur? Bu soruların yanıtını vermek için kurgudaki anlatıcı hakkında bazı açıklamalarda bulunmak gerekecektir; tabii bu, özel ama önemli bir noktadan hikâyenin *özerksizliğinin* teyidinde imkân tanımaktan öteye geçmeyecektir.

2.2. “Yerleşik Olgusalık”ı Pekiştiren Öznellik yahut Anlatıcının Konumu

Yukarıda da belirtildiği üzere, Marcuse için öznellik/içsellik estetik düzlemde sanatın özerkliğinin temel belirleyicisi olarak konumlanmaktadır. Fakat öznelliğin de -sanat eserleri düşünüldüğünde- bir temel belirleyicisinin olduğu söylenebilir ki bu, öznenin bizzat kendisidir. Bu özne bir kurgu karakteri veya anlatıcı görünümünde bulunabilir. “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesine baktığımızda, karakterlerden hiçbirinin öznelliğinin/içsellikğinin söz konusu edilmediğini görürüz. Ne vincin başındaki işçi ne onu

¹⁰ Piyenin başkarakteri konumundaki Milano Dükü Prospero, kölesi olan *vahşi*, yarı hayvan yarı insan görünümündeki Caliban’ı eğiterek ona *medeni* özellikler katmaya çalışır. Bu çerçevede Caliban ile Prospero arasındaki ilişki, *vahşi-medeni* ilişkisinin, başka deyişle kolonyal nesne-kolonyal özne ilişkisinin bir temsili olarak piyesin kurgusunda belirginleşir (Shakespeare, 2000).

“ansiklopedideki vahşi”ye benzeten kız çocuğu ne de bu kız çocuğunun annesi (ki bunlar hikâyenin karakter kadrosunu oluştururlar) yerleşik olgusalılık karşısında bir direnci veya başkaldırı gücünü temsil etmesi ihtimal dâhilinde olan iç dünyalarıyla kurguda belirginleşmezler; sadece dış görünüşleriyle, fizikî varlıklarıyla ve tabii sınıfsal konumlarıyla görünürlük kazanırlar. Fakat yine de kurguda öznelliği/içsellığı sırtlayan bir özne vardır ki bu, anlatıcıdan başkası değildir.

Üçüncü tekil kişi seviyesindeki anlatıcı, tanrısal konumundan kaynaklı olarak karakterlerde göremediğimiz bir iç dünyayla belirginleşir.¹¹ Tabii ki bunu söylerken anlatıcının bir karakter olarak hikâye içerisinde yer aldığı iddia etmemekteyiz, nitekim onun tanrısal konumunun böyle bir duruma imkân tanınması beklenemez. Bununla birlikte, kurguda yer alanlar (karakterler, deniz, vapur vb.) üzerine okurla her fırsatta paylaştığı düşünceler bağlamında hikâyede bir öznellik, bir iç dünya penceresi açtığını söyleyebiliriz. Bir başka ifadeyle; kurguda, görünenin arkasına bakan, bunu düşünsel düzlemde yorumlayan bir anlatıcı vardır. Denizin vapura “döğüne döğüne” anlattığı “masal”ı kurgulayan, vincin başındaki işçinin kaderini kendisi gibi medeniyetin yükünü sırtlayan “yüz milyonlarca kardeşi”ninkiyle ortaklaştıran, hatta çağrışımsal açıdan “ansiklopedideki vahşi” tabiri üzerinden kolonyal ilişkileri belirginleştiren, hâsılı bir bütün olarak hikâyenin “anlambilimsel görünüş”ünün¹² belirleyiciliğini üstlenen bizzat anlatıcının kendisidir. Fakat, bütün bunlardan yola çıkarak anlatıcının öznelliğinin, içsellığının veya iç dünyasının yerleşik olgusalılıktan kopmak bir yana dursun, bu olgusalılığı, yani anamalcı düzenin temel ve önemli çelişkilerini alımlayıcı karşısında daha da belirginleştirme işlevi gördüğünü söylemek mümkün. Anlatıcı kurguda görünür olanlara dair düşünceler sunarak okurun bu görünür olanları nasıl yorumlaması gerektiğini; bir başka deyişle, metnin anlamının okur tarafından ne şekilde inşa edilmesi gerektiğini belirlemektedir. Dolayısıyla anlatıcının öznelliği yerleşik olgusalılıktan kaçışı değil, tersine, bu olgusalığa negatif veya toplumcu açıdan da olsa daha iç görülü bir biçimde yaklaşımı temsil etmektedir.

Anlatıcının öznelliği bağlamında düşünsellik dışında belki bir de dilin kullanım biçimine, bir başka deyişle hikâyenin söylemine bakılabilir (nitekim kurguda kız çocuğu dışında -ki o da bir cümleden ibarettir- neredeyse tek konuşan, söylem üreten özne, anlatıcıdır). “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesinin söylemi, yer yer edebiyata özgü sanatsal, metaforik betimlemelerle somutluk kazanmaktadır. Özellikle de söylemi yer yer şiir söylemine yaklaştıran benzetmecî tutum, hikâyenin dilinin sanatsal boyutuna damgasını vurmaktadır. “Denizin kuduran dişleri tepelere oturmuş beyaz sakallı şehrin buruşuk ayaklarını ısıırıyordu.” (Kerim Sadi, 1929, s. 1), “Zekânın karşısında, tabiat, gittikçe dizleri bükülen, gövdesi kanlı bir gladyatör!” (Kerim Sadi, 1929, s. 1) gibi cümleler bu tutumun

¹¹ Tabii burada anlatıcının iç dünyasından -yani öznelliğinden/içselliklerinden- söz ederken anlatsal metinlerdeki kurgu karakterlerinin iç dünyalarından farklı bir düzleme göndermede bulunmaktayız. Bu, anlatıcının olguları veya olayları -gözlemci bir birey gibi- değerlendirişini, yorumlayışını, duygusal veya düşünsel duyarlık gösterme imkânlarını içermektedir.

¹² Bu ifadeyle, Tzvetan Todorov’un özgün yapısalcı kuramından hareket ederek bir eserin tematik ve düşünsel özelliklerini işaret eden görünüşünü (Todorov, 2008, s. 45-47) kastetmekteyiz.

örnek niteliğindeki göstergeleri olarak kabul edilebilir. Elbette böyle sanatsallığa/şiirselliğe açılım sergileyen dil yerleşik olgusallık çerçevesinde beliren dilden, bir başka deyişle -ve Rus Biçimcilerine atıfla¹³- alışlageldik söylem biçimlerinden uzaklaşıp özgün bir söyleme ulaşmak bağlamında özneliği temsil etmektedir. ¹⁴ Dolayısıyla anlatıcının, düşünsel açıdan değil fakat dilsel açıdan yerleşik olgusallıktan yer yer uzaklaşan bir özneliğe zemin oluşturduğu söylenebilir. Bununla birlikte, buradaki özneliğin, hikâyeyi, *Marcusecü* bakış açısından bakıldığında özerkleştirdiği söylenemez: Öncelikle, bu dil, bütün sanatsal/şiirsel yüküne karşılık yerleşik olgusallığa dair öznel algının kırılmasına -yani estetik düzlemde bir özerklik çıkışına kaynak sağlamaya- hizmet etmez, sadece bu olgusallığın anlatımının süslenmesi işlevini görür. Sonra, bir anlatsal metni sırtlayan, onun temelini oluşturan özellik şüphesiz olay ve durumların kendisine özgü bileşimini içeren kurgunun ta kendisidir. Dolayısıyla bir hikâye metni için estetik anlamda -veya Marcuse'ün düşünceleri doğrultusunda- özerklikten söz edilecekse, bu özerklik öncelikle kurgudan kaynağını bulmalıdır.

2.3. Anlatının Propagandası, Propagandanın Anlatısı

Buraya kadar dile getirdiklerimizle, Marcuse'ün heterodoks Marksist sanat/estetik anlayışından hareketle, “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesinin kurgu ve anlatım özellikleriyle yerleşik olgusallığa ne derece bağlı olduğunu ortaya koymuş bulunmaktayız; fakat eserin, kurgu ve anlatım dışında olmakla birlikte bunlarla doğrudan bağlantılı olarak yerleşik olgusallığa temas eden bir boyutu daha söz konusudur: Propagandist boyut. İşte şimdi de bu boyuta temas ederek “Ansiklopedideki Vahşi”nin bağımlılığını netleştirmeye çalışacağız. Yani, *anlatılan* (kurgu) ve *anlatandan* (anlatıcı) sonra hikâyenin *alımlayanla* (okur) ilişkili çerçevesine temas ederek yerleşik olgusallık ile metnin bir başka keşişim noktasını irdeleyeceğiz.

“Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesi, yukarıda da belirtildiği gibi, Erken Cumhuriyet yıllarında ortaya konulmuş bir toplumcu gerçekçi eser/anlatı örneğidir. Edebiyatta toplumcu gerçekçilik, bilindiği üzere, ortodoks Marksizm’in evreniyle uyumlu olarak (ki bu hemen hemen bütün sanat dallarındaki toplumcu gerçekçi yönelim için geçerlidir) on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin (kentsoylu gerçekçiliği) yeniden fakat toplumcu bir ideolojik artalanla somutlaşmasıdır. Edebî açıdan kökleri Heinrich Heine, Eugene Pottier gibi sanatçıların eserlerinde görülmele birlikte dallanıp budaklanma, gelişme imkânına

¹³ Bilindiği üzere, Rusya’da Ekim Devrimi sürecinde ortaya çıkan Rus Biçimcileri, edebiyat metinlerini edebî kılan özelliğe odaklanmış ve bu bağlamda “ostranenie” (yabancılaştırma, alışkanlığı kırma) kavramını öne sürmüşlerdir. Rus Biçimcileri’ne göre bir edebî metni “edebî metin” yapan, onun gerçek yaşamın görüngülerini estetik bağlamda yabancılaştırması, alışkanlıkları kırması, alışlageldiği ortadan kaldırmasıdır. Bu özellik, yani ostranenie, şiir özelinde gündelik ve alışlageldik dilden farklılaşıp şiirsel dile ulaşmakla, anlatı özelindeyse konuyu olayörgüleştirmekle somutluk kazanmaktadır (Todorov, 2010: 31-90; Moran, 2002: 177-184).

¹⁴ “Ansiklopedideki Vahşi”de görülen, daha çok benzetmelerle sanatsal/metaforik bir nitelik elde eden dile, Kerim Sadi’nin özellikle eleştiri metinlerinde de rastlarız. *Namuk Kemal: Tarihin Materyalist Telakkisine Göre* (Kerim Sadi, 1932), *Ahmet Haşim* (1933), *Bir İslâm Reformatörü Mehmet Âkif* (Kerim Sadi, 1964) adlı eserlerine bu bağlamda bakılabilir. Denilebilir ki şiirsel/sanatsal dil veya söylem biçimi, Kerim Sadi’nin “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesiyle sınırlı kalmayan bir özelliğidir.

20. yüzyıl Rusya’sında Maksim Gorki, Vladimir Mayakovski, Aleksey Tolstoy, Aleksandr Fadayev, Aleksandr Tvardovski, Andrey Voznesenski, Cengiz Aytmatov, Mihail Şolohov gibi isimlerle kavuşan, Türkiye’de II. Meşrutiyet’i izleyen yıllarda Rasim Haşmet, Yaşar Nezihe Bükülmez ve daha sonraki süreçlerde Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Yaşar Kemal, Attilâ İlhan gibi şair ve yazarlarla temsil edilen toplumcu gerçekçilik, özellikle sınıf çatışmaları, anamalcı çelişkiler veya bunlardan kaynaklı politik ve kültürel çatışmalara odaklanır. Temel amaç olarak belirlenirse, elbette, alımlayıcı kitlesine toplumcu bir duyarlılık kazandırmak, devrimci bir bilinç aşılacaktır; Maksim Gorki’nin deyişiyle, “sosyalist, devrimci bir dünya anlayışı ve görüşü uyandırmaktır.” (Gorki, 2021, s. 90).¹⁵ Dolayısıyla toplumcu gerçekçi edebiyat, aynı estetiği içeren diğer sanat dallarında olduğu gibi, kitleleri toplumculuk noktasında örgütleyen propagandist bir atılımdır;¹⁶ “Ansiklopedideki Vahşi” de bu açıdan değerlendirildiğinde edebî bir propaganda örneğidir. Bu hikâyedeki olay ve durumlar (ana çizgilerle belirtirsek vapur ile denizin karşılaşması, vincin başındaki işçinin insanüstü çabası, bu işçiyi kibar sınıftan ve vapur yolcularından bir kız çocuğunun “ansiklopedideki vahşi” sanması) üzerinden alımlayıcıya/okura sunulan, yukarıda da gösterdiğimiz üzere, anamalcı düzen çerçevesinde önemli kabul edilecek çelişkilerdir (doğa-medeniyet çelişkisi, emek-sermaye çelişkisi ve kolonyal özne-kolonyal nesne çelişkisi). Kurgusal düzlemde işaret ettiği bu çelişkilerle yazar, toplumcu paradigma doğrultusunda alımlayıcıya/okura yaşanılan hayatın, gerçekliğin, yerleşik olgusalılığın nasıl bir dizge çerçevesinde belirginleştiğini; anamalcı medeniyetin doğayla, sınıfsal bölünmeyle ve kolonyalist egemenlikle ilişkilerinin ne olduğunu anlatmak/göstermek ister. Bir başka ifadeyle, anamalcı düzenin ve bu düzen temelinde yükselen medeniyetin; anamalcılık ve kolonyalizm karşıtı, emekten yana bir bakışla resmini çizer. Böyle bir resmin işlevi, anlaşılacağı üzere, alımlayıcıyı/okuru anamalcılığın toplumcu tarzda kavranışına yöneltmek ve ona bu yolda savaşımı (anamalcılığa karşı savaşım) gerekli kılacak bir duyarlılık kazandırmaktır. Sonuç olarak, kurgusal düzlemde anamalcı dönemi hayati çelişkileriyle birlikte kurgusuna taşıyan hikâyenin anamalcılığın yadsınışını içeren bir bilinç uyandırmak amacıyla kitlelere yönelim sergileyerek yerleşik olgusalılıktan aldığı yıkıcı bir amaçla yine yerleşik olgusalılığa sunduğu söylenebilir. Peki bu yıkıcı/devrimci propagandistliğiyle

¹⁵ Toplumcu gerçekçi edebiyatın temel nitelikleri, yabancı ülkelerdeki ve Türkiye’deki gelişimine dair verdiğimiz bu kısa bilgiler şu kaynaklardan hareketle ortaya konulmuştur: *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Lukacs, 1975, s. 107-156), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (Oktay, 1986), *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi* (Moran, 2002, s. 52-64), “Edebiyat Üzerine” (Gorki 2021, s. 63-90), “Proleter Sanatın İlk Tomurcukları” (Kagan 2021, s. 115-141).

¹⁶ Belirtmek gerekir ki propagandistlik, sadece toplumcu veya benzer (ideolojik bildirimleri açıkça somutluk kazanan) akımlara özgü bir nitelik değildir. Upton Sinclair’in de vurguladığı üzere, özünde “[h]er sanat aynı zamanda bir propagandadır. Umumiyetle ve sakınılmaz bir surette propaganda; bazan bilmeden, amma çok kere bilerekten” (Sinclair, 1940, s. 8). Her sanat eseri, bireysel sınırları dışına çıksın veya çıkmasın belli bir dünya görüşüne -ideolojiye- yaslanır ve yaslandığı ölçüde de propagandist bir nitelik kazanır. Nitekim bireysel sınırları dışına çıkmamak, toplum ve sorunları karşısında estetik düzlemde bireyci bir yol izlemek özünde bir ideolojik ve propagandist bir tutumdur: Toplumun içinde bulunduğu gerçekliği bilinçli veya bilinçsizce, açık veya gizlice onaylamayı içeren ve öneren bir ideolojik tutum. Fakat burada -genel algıya uygun olarak- ideolojik bildirimlerinin açık olması dolayısıyla toplumcu edebiyatın propagandistliğini vurgulamaktayız.

“Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesine Marcuse’ün sanat anlayışı bağlamında bir değer atfedilebilir mi?

Yukarıda sanat üzerine görüşlerine ilişkin yaptığımız açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, Marcuse de kitlelerin bilincini toplumsal düzene karşı devrimci bir biçimde aydınlatmaktan yanadır ve bu bağlamda propagandist bir tutumun izleyicisi/destekçisidir. Fakat onun propagandistliğinin özü, kitlelerin devrimci bir dönüşüm için örgütlenmesine hizmet etmekten çok yerleşik olgusallığın öznel/içsel düzlemde eritilmesinin estetik anlamda yolunu açarak -yani öznellik/içsellik adına özerkliğe imkân tanıyarak- alımlayıcı öznelerin gerçekliğe dair algısının değiştirilmesini öncelemektir. “Sanat yapıtı ne denli dolaysızca politik olursa, yabancılaşmanın gücünü ve köktenci, aşkın değişim hedeflerini o denli azaltır” (Marcuse, 1997, s. 11) diyen Marcuse’ün düşünce dizgesinden hareketle bakıldığında “Ansiklopedideki Vahşi” gibi toplumcu gerçekçi eserler, verili toplumsal ilişkilere dair negatif bir bakışı somutlaştırmalarına rağmen yine bu ilişkilere odaklandığı ve çözümü de yine bu ilişkiler çerçevesinde gördüğü için öznenin algısında radikal bir kopuş sağlamaya yeterli değildir. Yerleşik olgusalıktan radikal kopuş, her zaman ve her yerde bu olgusallığın baskısı ve atmosferi içerisinde tutsak bulunan öznenin, öznelliğe/içsellığe sevk edilerek algısını kırmakla mümkündür.

Sonuç

Daha çok düşünür ve çevirmen kimlikleriyle bilinen/tanınan Kerim Sadi’nin 1929’da yayımlanan ve toplumcu gerçekçi olarak addedebileceğimiz “Ansiklopedideki Vahşi” hikâyesini Frankfurt Düşünce Okulu’nun önde gelen isimlerinden Herbert Marcuse’ün ortodoks Marksizm’in toplumbilimsel çıkarımları çerçevesinde şekillenen sanat anlayışına karşı heterodoks bir çıkışı temsil eden sanat düşüncesi/kuramı bağlamında ele aldığımızda; hikâyede önde gelen çelişkileri (doğa-medeniyet, emek-sermaye, kolonyal nesne-kolonyal özne çelişkileri) üzerinden yerleşik olgusallığın/anamalcı düzenin kurgusal olgusalığa taşındığı, verili toplumsal ilişkiler içerisinde şekillenen içeriğin öznellik/içsellik lehine estetik dönüşüme tabi tutulmadığı, öznelliğe/içsellığe zemin oluşturması muhtemel noktaların başında gelen iç dünyanın sadece anlatıcı üzerinden somutlaştığı fakat bunun da yerleşik olgusalığa dair özne algısının kırılması için değil, tersine, yerleşik olgusallığın kurguda daha da belirgin kılınmasına hizmet ettiği, anamalcı düzene dair yıkıcı bir propagandanın kendisini göstermekle birlikte yerleşik olgusalıktan radikal bir kopuşu doğuracak olan öznelliğin/içsellığın lehine görünürlük kazanmadığı, dolayısıyla hikâyenin bir bütün olarak estetik özerkleşmeye imkân tanımadığı ve makul veya asıl sanat olarak tanımlanabilecek eser kategorisinde yer edinmeyeceği söylenebilir.

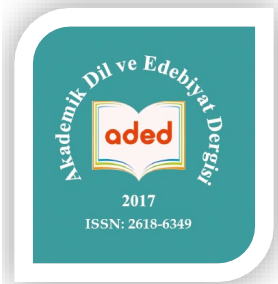
Elbette böyle bir sonuç, Kerim Sadi’nin temsil ettiği düşünsel çizginin Marcuse’ünkiyle karşıtlığını göstermektedir. Kerim Sadi’nin düşüncesi, eserlerinden (sözgelimi *Plehanovcu* bir bakışla kaleme aldığı ve yukarıda andığımız eleştiri metinlerinden) de anlaşılacağı üzere ortodoks Marksizm’in sınırları içerisindedir; “Ansiklopedideki Vahşi”de belirginleşen toplumcu gerçekçi estetik de böyle bir Marksist anlayışın sanatsal alanda bir uzantısı olarak konumlanmaktadır. Nitekim bu akım, ortodoks Marksizm’in devrimci özne olarak

konumlandığı işçi sınıfına bilinç aşılama amacına dönük olarak gerçeğe sıkı sıkıya bağlanmayı önceleyen bir estetik algıyı içermektedir. Marcuse’ün düşünsel dizgesi ise daha çok ileri/tekelci toplumun sınıfsal çatışmaları eriten ve öznelliği baskılayan görüngülerinden kaynaklı olarak toplumsal kurtuluşun bir tek özneliğin/içselliğin yerleşik olgusalılık (toplumsal gerçeklik) karşısında başkaldırıcı bir boyutta kurgulanışında olduğunu savunan heterodoks bir Marksist çizgiyi oluşturmaktadır. Bu çizgiye uygun olarak da toplumsal gerçeklikten ayrı ve hatta onu aşan, öznelliği/içselliği onaylayan ve bireylerin yerleşik olgusalılık karşısındaki algısında radikal bir kopuşu önceleyen özerk bir sanatı (ki modern zamanlardaki modernist sanat tastamam böyledir) -sadece ileri/tekelci anamalcı dönem için değil- tüm dönemler için en geçerli sanat biçimi olarak kabul etmektedir. Dolayısıyla “Ansiklopedideki Vahşi”ye Marcuse’ü bakışın, ortodoks bir kurgunun heterodoks bir düzlemden olumsuzlanması anlamına gelişi şaşırtıcı değildir.

Kaynaklar | References

- Abadan, N. (1968). Kitap tahlili [Herbert Marcuse: One-Dimensional Man]. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 23 (2), 335-342.
- Anıt, Z. (1991). Türk düşünce tarihinde Kerim Sadi. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü.
- Ataç, N. (1969). Gençlere dair. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 29-30). Hilâl Basımevi.
- Berke, F. B. (hzl.) (1969). *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi*. Hilâl Basımevi.
- [Beyatlı], Y. K. (2006). *Kendi gök kubbemiz* (10. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Gorki, M. (2021). Edebiyat üzerine. Gülseçgin, İ. (Hzl.), *Sanatta sosyalist gerçekçilik* içinde (s. 63-90). Sarmal Kitabevi.
- Güngör, B. (2023). Eleştirmen yönüyle Kerim Sadi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 62, 15-51.
- Kagan, M. (2021). Proleter sanatın ilk tomurcukları. Gülseçgin, İ. (Hzl.), *Sanatta sosyalist gerçekçilik* içinde (s. 115-141). Sarmal Kitabevi.
- Kemal Tahir (1969). Kerim Sadi. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 49). Hilâl Basımevi.
- Kerim Sadi (1929). *Ansiklopedideki vahşi*. Selamet Matbaası.
- Kerim Sadi (1932). *Namık Kemal: Tarihin materyalist telâkkisine göre yahut tarihî Namık Kemal'in keşfine doğru ilk adım*. İnsaniyet Kütüphanesi.
- Kerim Sadi (1933). *Ahmet Haşim*. İnsaniyet Kütüphanesi.
- [Kerim Sadi] A. Cerrahoğlu (1964). Bir İslâm reformatörü *Mehmet Âkif*. İstanbul Matbaası.
- Lenin, V. İ. (1968). *Sanat ve edebiyat*. (Şerif Hulûsi Çev.). Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (1975). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (Cevat Çapan Çev.). Payel Yayınevi.
- Marcuse, H. (1990). *Tek-boyutlu insan: İleri işleyim toplumunun ideolojisi üzerine incelemeler* (2. Baskı). (Aziz Yardımlı Çev.). İdea Yayınevi.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik boyut – sanatın sürekliliği: Marxist estetiğin bir eleştirisine doğru*. (Aziz Yardımlı Çev.) İdea Yayınevi.
- Marx, K. (2014). *1844 el yazmaları* (9. Baskı). (Murat Belge Çev.). İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (1969). *Kerim Sadi*. Berke, F. B. (Hzl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 121). Hilâl Basımevi.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri* (7. Baskı). İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (1986). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*. Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

- Plehanov, G. V. (1967). *Sanat ve sosyalizm* (2. Baskı). (Selim Mımoğlu Çev.). Sosyal Yayınlar.
- Pospelov, G. (1984). *Edebiyat bilimi I.* (Yılmaz Onay Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Pospelov, G. (1985). *Edebiyat bilimi II.* (Yılmaz Onay Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- [Ran], N. H. (1969a). Ansiklopedideki vahşi. Berke, F. B. (Hızl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 25-26). Hilâl Basımevi.
- [Ran], N. H. (1969b). İmanı bütün. Berke, F. B. (Hızl.), *Yazı hayatının 50'nci yılında Kerim Sadi* içinde (s. 26). Hilâl Basımevi.
- Shakespeare, W. (2000). *Fırtına*. (Bülent Bozkurt Çev.). Remzi Kitabevi.
- Sinclair, U. (1940). *Altın zincir: Sanat tarihi*. (Emin Türk Eliçin Çev.). Nümune Matbaası.
- Todorov, T. (2008). *Poetikaya giriş* (2. Baskı). (Kaya Şahin Çev.). Metis Yayınları.
- Todorov, T. (2010). *Yazın kuramı: Rus biçimcilerinin metinleri* (3. Baskı). Mehmet Rifat-Sema Rifat Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Walsh, D. (2021). Sanat ve sosyalizm: Gerçek öncüller. Gülseçgin, İ. (Hızl.), *Sanatta sosyalist gerçekçilik* içinde (s. 7-33). Sarmal Kitabevi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Burcu UŞAKLI SANDAL

<https://orcid.org/0000-0002-4066-339X>

Dr.

b.usaklisandal@gmail.com

Milli Eğitim Bakanlığı

<https://ror.org/00jga9g46>

Sessiz Ev'in Çok-sesliliğinde Groteskin Sesini Duymak

Hearing The Voice of The Grotesque In The Polyphony of Silent House

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 22.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 28.03.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Uşaklı Sandal, B. (2024). Sessiz Ev'in Çok-sesliliğinde Groteskin Sesini Duymak. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 60-75. <https://doi.org/10.34083/akaded.1441200>

Uşaklı Sandal, B. (2024). Hearing The Voice Of The Grotesque In The Polyphony Of Silent House. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 60-75. <https://doi.org/10.34083/akaded.1441200>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright&License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Burcu UŞAKLI SANDAL | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Postmodern teknikleri eserlerinin temeline yerleştiren Orhan Pamuk, 1983'te yayımlanan ikinci romanı *Sessiz Ev*'de de bu tekniklerden sıkça yararlanmışır. Bu bağlamda, romanda anlatımın tek bir kaynaktan ziyade çeşitli kaynaklar üzerinden yapıldığı çok-seslilik tekniği öne çıkmaktadır. Metnin çok katmanlı bir niteliğe kavuşmasını sağlayan bu teknikle anlatıcı, metin içinde sürekli değişmekte böylece roman Bahtin'in karnaval kavramında olduğu gibi mülevven bir yapıya bürünmektedir. Üstelik bu karnavalesk yapı, metnin ana mekânını oluşturan evin tasvirleri ve bu evde bir araya gelen üç kuşağın yaşadıkları olaylar çerçevesinde de desteklenmektedir. Öte yandan Pamuk, karnavalı çeşitlendirmek adına onun ayrılmaz bir parçası olan grotesk bedeni de işin içine katmıştır. Toplumun dışına itilmiş, şekil bozukluğunun yarattığı bir talihsizlikle yaşamaya mahkûm bırakılmış grotesk beden, yüce olanın hemen yanında durmasıyla söz konusu metni bir karnaval alanına çevirmiştir. Bu anlamda metinde yer alan mekânlar, karnavalesk yapının bir tezahürü olarak zaman zaman korkuyla ilintili bir görünüm de sergilemektedir. Buradan hareketle, bu çalışmada *Sessiz Ev* romanındaki grotesk bedenin konumu, metin içindeki işlevi ve mekânla ilişkisi irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, Orhan Pamuk, çok-seslilik, grotesk, karnavalesk.

Abstract

Having placed postmodern techniques at the basis of his works, Orhan Pamuk frequently benefited from these techniques in his second novel, Silent House, published in 1983. In this sense, the concept of polyphony, in which the narration is made through various sources rather than a single source, stands out in the novel. Polyphony enables the text to have a multi-layered quality; the narrator constantly changes within the text, thus the novel takes on a varied structure, as in Mikhail Bahtin's concept of carnival. Moreover, this carnivalesque structure is supported by the descriptions of the summer house, which forms the main place of the text, and the events experienced by the three generations who came together in this house. On the other hand, in order to diversify the carnival, Pamuk also included the grotesque body, which is an integral part of it. The grotesque body, pushed out of society and condemned to live with the misfortune of its deformity, stands right next to the sublime, turning the text inquestion into a carnival venue. In this sense, the places in the text sometimes display a fear-related appearance as a manifestation of the carnivalesque structure. Based on this, this study will examine the position of the grotesque body in Silent House, its function within the text and its relationship with place.

Keywords: Modern Turkish literature, Orhan Pamuk, polyphony, grotesque, carnivalesque.

Giriş

“Güzellik ve ucubelik gibi, iyilik ve kötülük de bilinmeyen kavramlardı: Hayat bunları ona yavaş yavaş öğretecekti ve her zaman olduğu gibi ona sormadan.”

Carl- Johan Vallgren

Orhan Pamuk’un 1983’te yayımlanan *Sessiz Ev* adlı eserinde, Darvinoğlu ailesinin Cennethisar’daki evlerinde bir araya gelişi farklı izlekler çerçevesinde ele alınır. Kuşak çatışmaları ile toplumsal çatışmaların birlikte verildiği romanda, geriye dönüşler sayesinde Osmanlı’dan 1980’lere kadar uzanan geniş bir zaman dilimi göze çarpmaktadır. Pamuk, böylesi uzun bir dönemi, üç farklı kuşağın gözünden okura aktarırken yalnızca söz konusu aileyi değil, onlarla ilişkili toplumsal meseleleri de derin bir şekilde irdeler; böylece bireysel maziyle toplumsal geçmişi birlikte işlemiştir. Pozitivist görüşleri minvalinde bir ansiklopedi yazma gayretindeki Selahattin Bey, onun geleneksel kalıplar arasına sıkışmış eşi Fatma Hanım, farklı dünyalara sahip çocukları ve toplumun uç kesimlerini temsil eden torunları metin boyunca karşılıklı ilişkileri bağlamında anlatılır. Yazar söz konusu roman kişilerini toplumun belli kesimlerini temsil eder bir şekilde kurgulamıştır. Böylece romanda, Türk toplumunun belli başlı dönemlerini kapsayan bir panoraması çizilmiştir. Bu sebeple farklı kesimlerin birer izdüşümü olan şahıslar, metin içinde kalabalık bir kadro oluşturur. Muhafazakâr Fatma Hanım’dan aydınlanmacı fikirleri olan Selahattin Bey’e, hizmetkârın oğulları Recep ve İsmail’den, yazma edimini kendine temel gaye edinmiş Faruk’a, sol örgütlerin içinde yer alan Nilgün’den çevresince dışlanmış Hasan’a kadar pek çok roman kişisi farklı bir ideolojinin temsili olarak öne çıkar.

Birden fazla izleğin göze çarptığı eserde, geleneksel anlatı kalıplarının aksine yine birden fazla anlatıcı yer alır. Anlatı kişilerinin sürekli değişimiyle metinde çok-sesliliğin öne çıktığı ifade edilebilir. Nitekim Kara da, metnin “çoğul sesleri, bilinçleri ve bakış açıları” barındıran yapısına dikkat çekmiştir (2023: 116). Yazarın daha sonra kaleme aldığı eserlerde de sıkça kullandığı bu teknik sayesinde metin çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Otuz iki bölümden oluşan romanda olaylar; Selahattin Bey ile evin hizmetçisinin yasak aşkından doğan oğlu Recep, evin hanımı Fatma, Recep’in yeğeni Hasan ve Fatma Hanım’ın torunları Faruk’un ve Metin’in ağzından aktarılmıştır. Böylece aynı olay ve durumlar farklı bakış açılarıyla okura yansıtılmıştır. Elbette romanın adında geçen “sessiz” ifadesiyle romanın geneline hâkim olan çok-sesliliğin yarattığı karşıtlık da dikkat çekicidir. *Sessiz Ev*’de öne çıkan bir diğer unsur, anlatıcıların birbirinden çok farklı özelliklere sahip olmalarıdır. Pamuk’un eserlerinde sıkça kullandığı bu teknik, Ecevit’in deyimiyile “karşıtlıkların çoğulluğunu bir kokteyl gibi sunan” postmodern edebiyatın ana biçim öğelerinden biridir (2023: 33). Bu karşıtlıklar çerçevesinden bakıldığında romanın merkezindeki ev, içinde barındırdıkları ile karnavalesk bir mekân olarak düşünülebilir. Yazarın bilinçli bir şekilde kurguladığı bu mekân; Orta Çağ metinlerinde sıkça rastlanan güldürünün ve groteskin otoriteyle aynı

anda, aynı yerde bulunduğu karnaval alanlarının bir benzeridir. Fatma Hanım'la Recep'in bir arada olması ve metnin anlatıcılarının çoğunlukla bu iki isim olarak belirlenmesi karnaval kültürünün bir tür yansıması olarak düşünülebilir. Toplumsal değerlerin ve otoritenin ters yüz edildiği karnaval kültüründe olduğu gibi burada da yazar, Recep ve Fatma'nın anlatımlarıyla Türk toplumunun hemen her dönemine sirayet etmiş temel ikilemlere yönelik yüceliği bir anlamda alaşağı eder; bu ikilemleri sıradan meseleler hâlinde okura yansıtır. Bu durumu özellikle Fatma'nın anlatıcı olduğu kısımlardaki ifadeler üzerinden okumak mümkündür. Selahattin Bey'in pozitivist görüşleri, bu görüşlerinin ironik bir yansıması olarak Darvinoğlu soyadını alması, yazacağı kitaplarla ilgili eşinin yorumları ve Selahattin Bey'in eşine yönelik eril söyleme dayalı indirgemeci tavrı metinde sık sık Fatma Hanım'ın bakışıyla verilmiştir. Fatma, yaşlılığının da verdiği bir tür huysuzlukla Selahattin Bey'in yüce olarak değerlendirdiği pek çok şeyi değersiz ve önemsiz meseleler olarak okura aktarır. Onun Batılı bir nazarla şekillenmiş fikrî yapısı, metinde pek çok kez eşi Fatma Hanım tarafından eleştirilir. Bunun yanı sıra Fatma Hanım'ın muhafazakâr yaşamına uygun olmayan bir şekilde evin hizmetçisinden iki çocuk sahibi olan Selahattin Bey de Fatma Hanım'ın kutsal değerlerini ayaklar altına almış ve onu fazla Doğulu olmakla suçlamıştır. Dolayısıyla metin, Fatma Hanım ile Selahattin Bey karşıtlığı bağlamında Doğu-Batı ikileminin açmazları üzerine de pek çok şey ifade eder. Ancak söz konusu meseleyle ilgili buradaki tavır, geleneksel anlatılardan oldukça farklı bir niteliktedir. Pamuk, Doğu-Batı dikotomisini öncülü olan yazarların aksine ciddi bir tezat olmaktan çok -Fatma Hanım'ın eşine göre sığ görüşleri çerçevesinde- alelade bir konuymuş gibi irdeler. Bu anlamda yeniden postmodern unsurların metnin temel yapısını teşkil ettiği hatırlanmalıdır. Zira bu metinler, pek çok kez geleneksel olanın ciddiyetle uğraştığı meseleleri tıpkı Orta Çağ'ın otoriteyi sarsan karnavalesk metinlerinde olduğu gibi ele almıştır. Orhan Pamuk da burada Tanzimat'tan itibaren Türk romanının hiç vazgeçemediği Doğu-Batı meselesini Fatma Hanım'ın müstehzi bakışı üzerinden ele alır.

Sessiz Ev yayımlandığı 1983'ten günümüze, romanın temelini teşkil eden tezatlar, toplumsal dönüşümün birey özelindeki tesirleri, Selahattin Bey'in fikirleri ve metnin çok-sesli yapısı bağlamında pek çok araştırmacının dikkatini çekmiş ve farklı çalışmalara konu olmuştur. Bu noktada metindeki çok-sesliliği irdeleyen Engin Kılıç'ın "Sessiz Ev'in Sesleri" adlı makalesine bu çalışmayla olan ilişkisi sebebiyle burada değinmek yerinde olacaktır. Kılıç, söz konusu çalışmasında romanın çok-sesli yapısını daha çok Selahattin Bey, Fatma Hanım ve Faruk çerçevesinde irdeler (2023:125). Ancak romanın çok-sesli yapısı içerisinde groteskin de sesi baskındır ve tespit edebildiğimiz kadarıyla metinde öne çıkan bu kavram üzerine bir okuma yapılmamıştır. Türk romanının başlangıcından itibaren pek çok eserde kendine yer bulmuş olan ikilemlerin yarattığı karmaşa Pamuk'un bu eserinde Gebze yakınlarında yer alan evin karnavalesk yapısı içinde sorgulanmıştır. *Sessiz Ev*'de karnavalın en önemli tamamlayıcısı ise grotesktir. Bu noktada özellikle Fatma Hanım ve en az onun kadar metnin merkezi figürü olan Recep, bu karnaval ortamında grotesk özellikleriyle dikkat çeker. Fakat metnin grotesk figürleri Fatma ve Recep'le sınırlı değildir, İsmail ve Faruk da grotesk özellikler gösterir. Buradan

hareketle bu çalışmada *Sessiz Ev*'de dikkat çeken grotesk figürler, bu kişilerin karnavalesk yapıya etkisi ve groteskin içinde bulunduğu mekânlar irdelenecektir.

Karnavalın Ayrılmaz Parçası Grotesk ve Onun Yarattığı Çok-Seslilik

Günümüzde edebiyattan mimariye resimden tiyatroya pek çok sanat dalında önemli bir kavram olarak öne çıkan grotesk, Orta Çağ'ın karanlık dünyası içinde doğmuştur. Ancak bu karanlık dünyanın ötesine taşınmış, modernden postmoderne farklı kimlik ve anlamlarla sanatın dahası çağdaş sanatın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Söz konusu kavram üzerine *The Grotesque Art and Literature* başlıklı bir çalışma kaleme alan Wolfgang Kayser, kelimenin İtalyanca mağara anlamına gelen “grotto”dan türediğine vurgu yapar ve önce İtalya'da daha sonra ise bütün bir Avrupa sanatında bir ifade biçimi olarak kullanıldığından bahseder (1963: 19-22). Önceleri bitki, hayvan ve insan bedenlerindeki çirkin ve gülünç tarafların mağara duvarları üzerindeki yansımalarına isim olan grotesk, zamanla kazandığı yeni anlamlarla sanatın her dalında kendine sağlam bir yer bulmuştur.

En genel anlamda groteski Antik Yunan'dan beri süregelen bir güzellik anlayışını savunan klasik görüşün çizdiği orantılı, göz alıcı, kusursuz bedenlerin tam karşısında duran; şekilsiz, orantsız, olması gerekenin dışında yani çirkinliği içinde barındıran yeni bir ifade biçimi olarak tanımlamak mümkündür. Aynı zamanda geleneksel olana, kabul gören estetik değerlere, güzelliğe bir başkaldırı şeklinde de düşünülebilir. Groteskte yer alan deformasyona uğramış şekilsiz bedenler, kusursuz bedenlerin sergilendiği sanat anlayışlarının tam karşısında durmaktadır. Alışılmışın aksine bir manzara sunan groteskte göze çarpan ilk şey biçimsizlik ve bundan doğan normun dışında kalma hâlidir. J. Edwards ve R.Grauland da grotesk beden “tamamlanmamış oluşuna, mutasyona uğramış görüntüsüne, bir hayvan bedeniyle oluşturduğu kombinasyona, beden bir parçasının çok büyük ya da çok küçük olduğuna kısacası normdan saptığına vurgu yapar (2013: 2). Bahtin ise grotesk bedeni biçim bozuklukları, sarkık göbekler, kocaman burunlar, kamburlar şeklinde örneklendirmiştir (2020: 107).

Groteskin daha çok resim ve mimari gibi sanat dallarında etkili olduğu düşünülse de edebiyatta da örneklerine rastlanır. Edebî metinlerdeki ilk örneklerinden biri Montaigne'in denemelerinde özellikle de “Dostluk Üzerine” başlıklı yazısında dikkat çeker (Nurdan, 2020: 11). Bunun yanı sıra edebiyatta groteskin kullanımı başlarda daha çok tiyatro alanında gözlemlenir. Pek tabii bu durum, tiyatronun bir sahne sanatı olması ve bu özelliğiyle groteskin somut bir şekilde sunulmasına olanak sağlamasıyla alakalı olarak düşünülebilir. Elbette zamanla farklı edebiyat türleri içinde de grotesk unsurlara rastlanır. Edebî eserlerde grotesk daha çok karikatürle ilintilidir ancak zaman içinde farklı kuramcıların grotesk konusundaki fikirlerinin tesiriyle anlamı çeşitlenir ve artık korku, yabancılaşma, tekensizlik gibi anlamlarla da ilişkili bir nitelik kazanır.

Kavramı gülünç olanla ve Rabelais'nin *Gargantua* (1534) adlı eseri bağlamında tanımlayan Bahtin'e göre grotesk bir tür metamorfoz hâlini yansıtır. O hâlde grotesk olanın kendi içinde bir başkalaşım geçirerek sanat eserlerine bir tür zenginlik kattığı

söylenbilir. Bütün bu değişimle birlikte bu kavram, hayatın “çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü” de sergilemektedir (Bahtin, 2020: 80). Bu noktada grotesk, karnavalın ayrılmaz bir parçası olarak nitelendirilebilir. Zira karnavalda ast ile üst olanın bir bütün oluşturduğu ve bir arada bulunduğu görülür. Karnaval, dünyaya farklı bir bakış açısıyla bakmanın yanı sıra, sıradan ve kutsal fark etmeksizin var olan her şeyin doğasını anlamayı da sağlamaktadır (Danow, 1995: 33).

Edebiyatta özellikle karnavalesk nitelik taşıyan romanlarda groteski görmek mümkündür. Zaman zaman şekilsiz bir bedenle zaman zaman da gülünç özelliklerle çevrili bir dış görünümle karşımıza çıkan grotesk, anlatımın zenginleşmesini sağlamaktadır. Türk edebiyatında henüz Batılılaşmanın başlarında bile grotesk bedenlerin örnekleri göze çarpar. Söz gelimi Ahmet Mithat Efendi'nin *Karı Koca Masalı* (1875) adlı eserinde, yaşlı ve son derece çirkin olarak tasvir edilen kadın, yenileşme dönemi Türk edebiyatında groteskin ilk örneklerinden biridir. Bunun yanı sıra mizahî bir üsluba sahip olan Hüseyin Rahmi'nin romanlarındaki şahıs tasvirlerinde -özellikle kadınların tasvirinde- groteskin karikatürle ilişkilendirilebilecek başarılı örnekleri öne çıkmaktadır (Uşaklı Sandal, 2021: 231). Bu ilk örnekleri takip eden grotesk betimlemelerinde yazarların bir anlamda çirkinin estetiğini yaptığı ve bu durumun komikle, karikatürle ilişkili olduğu ifade edilebilir. Modern sonrası edebiyatta ise grotesk daha zengin anlamlara ulaşarak hem ucube, şekilsiz, sıra dışı olan bir form bozukluğunu hem de anlatımda çok-seslilikle birlikte karnavalın yapısını tamamlayan bir ifade biçimini yansıtmaktadır. Öte yandan yeni örneklerle grotesk artık korkutucu ve gotik olanın da bir parçası hâline gelir. Postmodern tekniklerin kullanıldığı metinler ise yazara sunduğu sınırsız yaratma olanağıyla groteski hemen bütün anlamlarını içinde barındırabilecek bir şekilde anlamlandırmamıza olanak sağlar. İşte bu noktada *Sessiz Ev*'in baştan beri ifade etmeye çalışılan grotesk kavramının farklı anlamlarına örnek teşkil ettiği söylenebilir.

Yazar, bu romanında yazlık evi bir karnavalesk mekân olarak kurgulayıp sıradan olanla yüce olanı bir araya getirerek çok-sesliliğe ulaşmıştır. Burada kısaca yüce kavramından da bahsetmek yerinde olacaktır. Antik çağlardan günümüze sanat alanında önemli bir meseleyi işaret eden yüce, 18. yüzyılda Burke ve Kant'ın fikirleriyle sistemli bir şekilde inşa edilmiş bir kavram hâlini alır. Koşar, her iki düşünürün kavram hakkındaki görüşlerinin birbirinden farklı olduğunu belirterek; yücenin temelde “güç, kudret, korku” gibi duygulanımların sağlayıcısı olarak yorumlandığını vurgular (2021: 151). Bu çerçeveden bakıldığında romanda kimi zaman Selahattin Bey'in ve savunduğu fikirlerin kimi zaman da -özellikle Recep'le ilişkisinde- Fatma Hanım'ın yüce olarak konumlandırıldığı ifade edilebilir. Metinde yücenin karşısındaki sıradan/bayağı/grotesk olan da öne çıkmaktadır hatta burada sesi ilk duyululardan biridir grotesk, öyle ki roman Recep'in anlatıcı olduğu bölümle başlar. Yaşadığı evin içinde ötekileştirilen bir hizmetkâr olan Recep, cüce olması sebebiyle grotesk bir figürdür. Çünkü kamburlar, cüceler, biçim bozukluğu olanlar ve toplumsal normlarca biçilmiş ölçünün dışında kalanlar sanatta groteskin örnekleridir (Henderson, 2016: 79). Recep hem bu fiziksel kusuru hem de yasak bir ilişkiden doğmuş olması sebebiyle yaşadığı evde ve toplum

içinde dışlanmıştı. Toplumun kendisini bir ucube olarak görmesi çocuk yaşlardan itibaren onu derinden etkiler. Buna yönelik bir örneğe romanın henüz başında Recep'in kahveye gittiği kısımda rastlanır. Mahallenin gençleri ellerindeki gazeteye ve Recep'e bakarak gülüşürler. Recep mevzunun cücelikle ilgili olduğunu anlar ve sinirlenir.

İşte, ok yaydan çıktı. Artık fark etmemişim gibi yapamam. Çoktan kalkıp gitmeliydim buradan. Gençler kakhaha atıyorlar.

“Ne var Cemil?” dedim. “Ne var o gazetede?”

“Hiç” dedi. “Tuhaf!”

Merak dayanılır gibi değil. Kendimi tutmaya çalıştım, ama gücüm yok. Büyülenmiş gibi sandalyeden indim, sessizleşen gençlerin yanından geçerek Cemil'e doğru ağır ağır yürüdüm.

“Versene o gazeteyi!”

Gazeteyi saklamak ister gibi bir hareket yaptı. Sonra suçlu suçlu:

“Tuhaf!” dedi. Böyle bir şey olabilir mi? Bunun aslı var mıdır?” Sonra gençlere dönerek “Arsızlar!” dedi ve sonunda, çok şükür gazeteyi uzattı.

Gazeteyi aç kurt gibi elinden kaptım, açtım; yüreğim hızla atıyor. Boğulur gibi, heyecanla, gösterdiği yere bakıyorum ama hayır, yok bir resim.

“Nerede?”

“Şurada” dedi Cemil, merakla parmağının ucuyla dokundu. Gösterdiği yeri hızlı hızlı okudum:

Tarih köşesi... Üsküdar'ın tarihi hazineleri... Şair Yahya Kemal ve Üsküdar... Daha altta küçük başlıklar: Rum Mehmet Paşa Camii... Ahmediye Camii ve Çeşmesi... Şemsi Paşa Camii ve Kütüphanesi... Sonra Cemil'in parmağı çekine çekine aşağı indi ve gördüm:

“Üsküdar'daki Cüceler Evi!”

Yüzüme kan bastı (2022: 11).

Recep'in elindeki gazetede yer alan haber iki açıdan önemlidir: İlki cami, kütüphane gibi yüce değerleri yansıtan tarihi mekânlarla “Cüceler Evi”nin aynı kısımda verilmiş olmasıdır ki bu son derece bilinçli bir tavrı da yansıtmaktadır, daha bu ilk bölümde yer alan gazete haberiyle karnaval alanına adeta bir giriş yapılır. İkincisi ise bu kısım, Recep'in toplum nazarında nasıl bir konumda olduğunu ve bundan doğan hislerini son derece net bir şekilde okura yansıtır. Recep buradan sonra aslında cüce olduğu için üzülmeyi çevresindekilerin “elli beş yaşındaki bir cüceyle alay edebilecek kadar kötü oldukları için” üzüldüğünü vurgular (2022: 12). Pamuk, karnaval meydanında sözü ilk cüce Recep'e verir, ardındansa romanın bir diğer grotesk figürü Fatma Hanım'ın sesi işitilir. Sık sık değişen anlatıcıya rağmen Recep'in ve Fatma Hanım'ın konuştuğu kısımlar romanın bir anlamda belkemiğini oluşturur.

Esasında Recep, Fatma Hanım'la olan ilişkisinde hem groteski hem de Hegel'in Efendi-Köle diyalektiğindeki köleyi temsil eder. Öte yandan Fatma Hanım, metnin kimi kısımlarında hem bir efendi ve yüce olan hem de bir köle ve yaşlılığa bağlı olarak değişen bedeni çerçevesinde grotesktir. Söz gelimi Fatma Hanım, evliliğinin ilk yıllarında Selahattin Bey için romanın genelinin aksine yüce olarak konumlandırılır.

Selahattin Bey, ilk çocuklarına hamile olan Fatma'ya oldukça iyimser bir bakış açısıyla yaklaşır. Çünkü o yıllarda Fatma Hanım, Selahattin Bey'in tasavvurunda filizlenen toplumsal dönüşümün odak noktalarından biridir. Batılı bir şekilde yetişecek olan Doğan'a ve onun temsil ettiği nesillere annelik yapacaktır. Bu sebeple henüz Selahattin Bey'in nazarında ötekileştirilmemiş ve yüceliğini kaybetmemiştir. Metinde bu durum Fatma'nın geçmişi anımsadığı bir bölümde şöyle anlatılır:

Biz burada, taptaze, basit, özgür, neşeli, yepyeni şeyler düşünerek, yaşayarak yeni bir dünya kuracağız; Doğu'nun daha hiç görmediği bir özgürlük dünyası, yeryüzüne inmiş akıl cenneti, yemin ediyorum Fatma, olacak bu, hem de Batı'dakilerden de iyi yapacağız, onların hatalarını gördük, kusurlarını almayacağız, biz, hatta oğullarımız görmese bile bu akıl cennetini burada torunlarımız, bu toprağın üzerinde yemin ederim yaşatacaklar! Sonra bu karnındaki çocuğa mutlaka iyi bir eğitim vermeliyiz, onu bir kere olsun ağlatmayacağım, korku denen şeyi, o Doğulu hüznü, ağlayışları, kötümserliği, yenilgiyi ve korkunç Şark boyun eğişini bu çocuğa asla öğretmeyeceğim; onun eğitimiyle birlikte uğraşacağız, onu özgür bir insan olarak yetiştireceğiz, bu ne demek anlıyorsun değil mi, aferin, zaten seninle iftihar ediyorum Fatma, sana saygı duyuyorum, seni de özgür bağımsız bir insan olarak görüyorum; ötekilerin karılarını gördükleri gibi bir cariye, bir odalık, bir köle gibi görmüyorum seni: Benim eşitimsin canım anlıyor musun? (2022: 83)

Selahattin Bey'in eşitlik vurgusu, Fatma Hanım'a duyduğu saygıyı dile getirmesi dikkat çekicidir. Zira bu durum karşıtlıkların temel bir mesele olarak yinelenip durduğu romanda, Fatma Hanım ve Selahattin Bey'in ilk kez aynı konumda olduğunu gösterir ancak metnin ilerleyen kısımlarında Selahattin Bey, Doğulu olanın bir sembolü olarak gördüğü Fatma'dan adeta nefret eder. Fatma Hanım özelinde örneklendirilen bu değişkenlik metinde karnavalesk unsurların güçlenmesine olanak sağlar. Fatma Hanım, zaman zaman yüceyi zaman da zaman da onun karşısındakini sıradanı/değersiz olanı ifade etmektedir. Yazar bunu son derece ciddi bir farkındalıkla metne yansıtır ve bu durumu romanın sonunda Robinson-Cuma ilişkisine bir gönderme yaparak vurgular. Recep'le ilişkisinde Cuma'nın efendisi olan Robinson'dur Fatma Hanım, eşiyile ilişkisinde ise -çoğu kez- Doğulu bir köle gibi kurgulanmıştır. Fatma'nın metin içinde değişen bu özellikleri groteskin değişken yapısıyla uyumlu bir görünüm çizer. Groteskte, dönüşümün iki kutbunu bir arada görürüz: eskiyle yeniyi, ölmekte olanla döllemekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu.” (Bahtin, 2000: 52).

Grotesk bir yandan değişim ve dönüşümle koştur giden bir kavramken bir yandan da ben ve öteki ilişkisinin bir tarafı olarak öne çıkar. Grotesk genellikle ötekini ifade eder ancak zaman zaman bu durum değişir. Romanda kimi kısımlarda Recep öteki iken kimi kısımlarda Fatma Hanım'ın öteki olduğu göze çarpar. Bu durum daha çok ikili ilişkide tarafların kim olduğuyla alakalıdır. O hâlde ötekinin de değişebilir bir özellikte olduğu ifade edilebilir. Pamuk, bu durumu bazen Recep ve Fatma Hanım'ın ilişkisi üzerinden bazen de Hasan ve diğerleri üzerinden irdelemiştir. Söz gelimi evin sakinleri tarafından bir öteki olan Hasan, kimi zaman konum değiştirir ve evdekileri özellikle de Recep'i ötekileştirir. Metinde baştan beri sorgulanan Doğu-Batı dikotomisi de yine ben/öteki

köle/efendi grotesk/yüce karşıtlıkları ve bunların dönüşümleri bağlamında düşünülebilir. Meseleyi Doğu-Batı karşıtlığındaki yer değiştirme bağlamında aldığımızda Faruk'un anlatıcı olduğu kısımdaki şu paragraf son derece çarpıcıdır:

Ayağa kalkmışım. Garson ikinci kadehi getirdi. Dansöz, Doğulu nesne-kadın gibi görünmeyi oynuyor. Işık konisi masalar arasında gezindikçe, Alman kadınların yüzlerine bakıyordum: Şaşkın değillerdi ama belki de şaşırarak istiyorlar, gülümsüyorlardı, bekledikleri şey yavaş yavaş gerçekleşiyordu, dansöze bakarken, kendilerinin “öyle” olmadığını düşünüyorlardı; bu yüzden huzur duyduklarını, kendilerini erkekleriyle bir hissettiklerini seziyordum; bizleri, hepimizi “öyle” gördüklerini de seziyordum: Tıpkı hizmetçisine hükmederken kocalarıyla eşit olduklarına inanan ev kadınları gibi aşağılıyorlardı bizleri!

Canım bu oyunu bozmak istedi, ama biliyorum bir şey yapacağım yok; yenilginin ve akıl karşıtlığının tadını çıkarıyorum.

...

İşte: Dansöz onlara meydan okuyor şimdi; arada bir yutkunan turist kadınların bakışlarını, o bilimsel gözlemciliği de boşa çıkarıyor. Başlı fesli turist erkeklerin çoğu zaten kendilerini koyuvermişler: Bir nesne-kadına yönelir gibi değiller artık, gevşemişler, saygıdeğer bir kadın karşısında küçülür gibi kendilerini unutmuşlar. Tuhaf bir mutluluk duydum: Dansözün hantal ama hareket dolu gövdesi beni heyecanlandırdı. Hepimiz sanki bir uykudan uyanıyor gibiydik (2022: 235-236).

Faruk'un anlatıcı olduğu bu kısımlarda Batılı olanı ifade eden yücelik bir şekilde alaşağı edilmek istenir. Söz konusu arzu Faruk'un bir dansözü izlediği bu kısımda açıkça verilmiştir. Bu satırlar, Doğulu nesne kadın imajının dönüşerek değiştiğini buna karşılık bu sefer Batılı olanın sahnede bir seyredilen konumuna geçtiğini ve yüceyle sıradanın yer değiştirdiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Ben ve öteki ilişkisinin tarafları sık sık değişse de groteske yönelik olumsuz bakış açısı sabittir. Esasında bu durum yani groteskin kötücül olduğuna dair kanı, hemen bütün metinde daha çok Recep'in üzerinde yoğunlaşır. Recep sadece Fatma Hanım ve evin bireyleri için değil yaşadığı çevre hatta yeğeni Hasan için bile bir grotesktir. Söz gelimi Hasan, amcasından bahsederken onun bedensel kusurlarına sıkça vurgu yapar bunun yanı sıra daha önce bahsedildiği gibi kahvedeki gençler küçüklüğü sebebiyle Recep'le dalga geçerler. Ancak Fatma'nın anlatıcı olduğu kısımlarda bu durum yani Recep'in grotesk oluşu daha net bir şekilde anlatılır. Fatma'nın Recep'le ilgili monologlarında ondan nefret ettiği, onu kötücül bulduğu ifadeler dikkat çeker. Recep'in ayak seslerini duyduğu bir gece söyledikleri bunun en net ifadelerinden biridir.

Merdivenleri birer birer indiğini duyuyorum. Bu saatlere kadar sokaklarda ne yapıyor acaba? Düşünme Fatma iğrenirsin. Ama gene de merak ederim. Kapıları iyi kapadı mı acaba sinsi cüce? Umurunda değildir ki. Hemen yatağına yatacak ve hizmetçinin soyundan geldiğini kanıtlamak için bütün gece horul horul uyuyacak. Dertsiz, tasasız uşak uykusuyla uyu bakalım cüce, uyu da bana kalsın gece. (Pamuk, 2022: 17).

Fatma'nın Recep'ten bahsettiği pek çok yerde "sinsi" ifadesini kullanması grotesk bedenün kötülükle bağlantılı olduğuna dair yanlış bir toplumsal algının sonucu olarak düşünülebilir. Antik kültürlerden beri grotesk beden, daima kötülükle bir arada düşünülmüştür (Eco, 2009: 27). Fatma'nın Recep'i ötekileştirmesinin esas sebebi Recep'in fiziksel kusurlarından ziyade Selahattin Bey'in ihanetinin bir kanıtı olmasıyla alakalıdır. Selahattin Bey ile evin hizmetçisinin oğlu olan Recep ve yine onun gibi grotesk bir bedenün taşıyıcısı olan kardeşi İsmail, Fatma Hanım tarafından sürekli dışlanmış ve ötekileştirilmiştir. Recep'i anarken vurgulanan "cüce" ifadesi İsmail'i anarken "topal"a dönüşür (2022: 57). Fatma Hanım bu ifadeleri yinelerken bir anlamda kendisini senelerce hor görmüş ve aldatmış olan eşinden de intikam almaktadır. Eşinin mezarına gittikleri bir gün Recep'e yönelik hıncını yeniden dile getirir. Öte yandan Recep'e yönelik benzer bir bakışı İsmail'in oğlu Hasan'ın gözünden yapılan tasvirlerde de okuruz. Hasan hem amcasından hem de babasından nefretle bahseder. Onun gözünden Recep ve evin diğer üyelerinin tasviri grotesk bedenlerle dolu bir tablodaki kadar çarpıcıdır. Selahattin Bey'in mezarı başında bir araya gelen aile bireyleri Hasan'ın gözünden şöyle tasvir edilmiştir:

Tam gidiyorlardı ki, babaanneleri bir kere daha dua etmek istedi ve o zaman onunla birlikte bir tek Nilgün açtı ellerini Allah'a. Faruk çarşaf gibi bir mendil çıkarmış terini siliyordu, Recep Amca Büyük Hanım'ını tutuyordu ve Metin de ellerini blucininin arka ceplerine sokmuş artık dua eder gibi yapmaya bile üşeniyordu. Sonra yarım yamalak okudukları o duayı da çabucak bitirdiler ve babaanneleri gene sağına soluna sallandı ve iki yanından kollarına girdiler ve götürüyorlar. Bana arkalarını dönünce duvarın ve çalılarının arkasından kafamı iyice çıkarıp rahat rahat baktım: Gülünç manzara. Faruk denen o şişko dev bir yanında ve amcam olacak cüce öteki yanında giderlerken, babaanneleri kara çarşafa benzeyen o tuhaf korkutucu paltonun içinde elbiseleri bol gelmiş bir korkunç kuklaya benziyor. Gene de gülmedim ve belki de mezarlıkta olduğumuz için ürperdim ben Nilgün ve sana ve başına yakışan başörtüsüne baktım, sonra ince bacaklarına baktım. Ne tuhaf büyümüş kocaman bir kız olmuşsun ama bacakların hâlâ çöp gibi (2022: 66).

Hasan'ın mezarlıktaki aileyi tasvir ettiği kısım, bir karnavalın orta yerindeki kutsalla sıradan olanın birlikteliğini andırır. Üstelik bu manzaraya karnaval ruhunun içinde aynı anda bulunan gülme, dehşet ve iğrenme unsurları da eşlik etmektedir. Bu tasvir tam anlamıyla karnaval alanının özelliklerini yansıtmaktadır. Karnaval alanlarında da, merkeze aynı anda pek çok girişin olduğu bir çoğulculuk hâkimdir (Harpham, 1982: 3). Recep, Fatma Hanım ve Faruk'un bedenlerindeki deformasyonun karşısında, gençliği ve güzelliğiyle Nilgün'ün bedeni yer alır. Bütün bu karşıtlıklara mekânın alışılmışın dışında olması da eklenir. Pamuk'un zaman zaman tasvir ettiği mekânların gotik bir hava yarattığı böylece groteskin bir tamamlayıcısı olduğu da söylenebilir. Burada da çirkin ve güzel, ast ve üst, yüce ve değersiz mezarlık âleminin içinde betimlenmiştir. Hasan'ın anlatıcı olduğu kısımlarda bu tarz mekân anlatımlarının yineleniği görülür. Hasan kimi zaman Selahattin Bey'in evini kimi zamansa onun gayrimeşru çocuğu olan babasının

evini gotik bir hâlde betimler, onun için groteskin yuvası “içinde lamba yanan mezar gibi”dir (2022: 92).

Mezarlık, ölümler, çürümüşlük romandaki mekânların tasvirlerinde tekrar eden ifadeler olarak dikkat çeker. Yine fiziksel özellikleri ve aşırı şişmanlığıyla okurun karşısına bir grotesk olarak geçen Faruk’un anlatıcı olduğu kısımlardaki betimlemeler de bu duruma örnek verilebilir. Tarihçi Faruk’un çalışmaları için kervansaray kalıntıları içinde dolaştığı sırada betimlenen mekân, tam anlamıyla groteski tamamlayan tekinsiz bir atmosfer yaratır. Yıkıntılar, gecekondular ve darmadağın bir görünüm sergileyen bu alan Faruk’un gözünden şöyle anlatılmıştır:

Sonunda dereyi buldum. Pis ve çürük bir kokuyu ağır ağır bırakıyor, ama kurbağaları da hâlâ barındırabiliyor. Vraklamıyorlar; zehirden ve pislikten uyuşmuş gibiler, otların, yaprakların üstüne bulaşmış zift parçaları gibi öylece duruyorlar. Daha canlı olanları, ayak seslerimi duyduca kendilerini küstah bir tembellikle suya atıveriyorlar.

...

Vebahıları düşünerek dere boyunca, fabrikaların, küçük imalathanelerin, tren yolcuları okusun diye üzerlerine iri harflerle siyasal sloganlar yazılmış arka duvarları boyunca yürüyorum. Dere demiryolundan uzaklaştığına göre, iyi hatırlıyorum, taşları ve duvar kalıntılarını şuralarda bir yerlerde bulmalıyım. Cennethisar’a giden yolun bu yanındaki Çingene çadırlarından önce, şu gecekonduların, çöp yığınlarının, teneke bidonların ve incir ağaçlarının arasında bir yerlerde olmalı tarih.

...

Kervansaray yıkıntısından sökülme taşlarla yapılmış olabileceklerini düşünerek gecekondulardan birine yaklaşıyorum. Arka bahçe: Soğanlar ve çamaşırlar ve bir fidan, ama duvarları zayıf, fabrika görmüş bir çağın çürük, ölü briketleriyle örülmüşler, aradığım sert, yontulmuş taşlarla değil. Gecekondu duvarına boş boş bakarak ve aradığım şeyin ve zamanın gizlendiğini hissederek orada durdum, bir sigara yaktım, kibritin bomboş yere düşüşüne baktım, ayağımın dibine, ölü otların, kuru dalların ve ikiye ayrılmış biri plastik mandalın yanına. Yürüyorum. Şişe kırıkları, anasının peşinden koşan köpek yavruları, çürümüş ip parçaları, gazoz kapakları, bezgin, bitkin otlar yapraklar (2022: 138-141).

“Faruk Hikâye Ararken” başlıklı bölümde geçen “çürümüş, ölü, çürük” ifadeleri grotesk kavramı bağlamında son derece anlamlıdır. Bütün bunlar Faruk’un aradığı tarihle bir karşıtlık içindedir, Faruk değersizlik ve çürümüşlük dolu bu alanda değerli olanın peşine düşmüştür. Bu durum Faruk’un esasında karnaval alanındaki grotesk unsurların arasında bir yerlerde saklanan yüceyi/tarihi aradığına bir işarettir. Faruk aradığını zamanla, farklı bir yerde bulur; Pamuk bunu metinlerarası bir düzlemde daha sonra yazacağı *Beyaz Kale*’de işlemiştir. 17. yüzyılda esir bir Venedikli ile onu satın alan bir Türk’ün kesişen yazgılarının anlatıldığı roman, Faruk’un el yazmaları içinde bulunduğu eser olarak okura tanıtılır. Birbirine ikiz gibi benzeyen efendi ve köle *Beyaz Kale*’de sık sık yer değiştirir böylece aynada seyredilen imgenin bulanıklaşıp kutsalla değersiz olanın bir arada bulunduğu bir kurgusal metin ortaya çıkar. Pamuk bu romanında da grotesk

anlatıma devam etmektedir, bu anlatımın bir tamamlayıcısı olarak mekân tasvirleri de buna uygun bir şekilde yapılmıştır (2023: 89). Vebanın kol gezdiği sokaklar, padişaha anlatılan ve ilgisine mazhar olan grotesk hayvan hikâyeleri, şehrin semalarında yankılanan top sesleri ile *Beyaz Kale*, *Sessiz Ev*'deki grotesk yapının farklı bir zaman düzlemi içerisindeki devamı gibidir. Ancak *Sessiz Ev*'de groteski tamamlayan mekâna ait unsurların daha belirgin olduğu ifade edilebilir. Özellikle Fatma Hanım'ın anlatıcı olduğu kısımlarda yapılan oda tasvirleri için bunu söylemek mümkündür.

Fatma Hanım'ın odası, evin en üst katındadır bu hâliyle Gaston Bachelard'ın bilinçdışıyla ilişkilendirdiği bellek mekân olarak ifade edilebilir. Edebiyatta sık kullanılan bir mekân olarak tavan arası, anıların belirginleştiği bir sığınaktır (Bachelard, 2018: 38). Burada da Fatma zaman zaman maziye döner, geçmişle bir hesaplaşma içerisindedir. Ayrıca bu oda, yaşlı kadının yalnızlığını da vurgular niteliktedir. Bir yanılla da groteske uyumlu bir yapıdadır çünkü kadının düşünceleri arasında gizlenen mazide onu bekleyen tekinsiz görünüm, bu odada adeta yeniden can bulur. Bu anlamda Fatma'nın Selahattin Bey'in yaşam-ölüm, Doğu-Batı karşıtlıkları üzerine fikirlerini hatırladığı bölümde oda ürkütücü bir havada şöyle anlatılır:

Korkuyor musun Fatma? Cesetlerimiz toprağın iğrenç ve buz gibi sessizliğinde çürürken ve savaş kurbanlarının, içinde yumruğum kadar delikler açılmış gövdeleri ve paramparça olmuş kafatasları ve toprağa dağılan beyinleri, akan gözleri ve kan içindeki yırtık ağızları beton yıkıntıları arasında kokarken, bilinçleri, bilinçlerimiz ah, hiçliğin bu başsız sonsuz karanlığına gömülüyor; dipsiz bir uçuruma başı üstü devrilip, sonsuza kadar sırtüstü düşerken başından geçenlerin farkında olmayan bir kör gibi, hayır, bundan da öte: Hiçbir şey gibi (...)

Korktum! Başımı yastığımdan korkuyla kaldırdım ve odaya baktım. Eski dünya, şimdiki dünya: Ama odam ve eşyalarım uyuyor. Terlemişim. Birilerini görmek istedim, birileriyle konuşmak, dokunmak. Sonra aşağıdaki tıkrıtlarını duydum ve meraklandım. Saat üç olmuş. Hemen kalktım, pencereye koştum. Recep'in ışığı hâlâ yanıyor. Düşündüm: Sinsi cüce, hizmetçinin piçidir! (2022: 240-241).

Fatma Hanım, Selahattin Bey'in ölümle ilgili fikirlerini hatırlarken korkar ve ardından Recep'i düşünür pencereden baktığında onun ışığının açık olduğunu görür. Bütün bu tekinsizliğin içinde grotesk figür ayaktadır; okura adeta "ben buradayım, böyle bir manzaranın içinde" der gibidir. Orhan Pamuk'un diğer romanlarında da mekânlar, manzaralar çilehaneye benzer görünüm, sergileyen, tekinsizlikle koşut giden bir mahiyettedir. Parla'nın deyimiyle kendisi Cennethisar'da olan ama içindekiler ve yaşanan olaylarla bir cehennem alegorisi yaratan bu ev, karşıtlıkları içinde barındırmaktadır (2023: 131). Bu durum yazarın karnavalesk bir yapıyı inşa etme gayretiyle ilişkili olarak düşünülebilir. Ölümle yaşamın, güzelle çirkinin, gençle yaşlının bir arada olduğu bu renksiz, tekinsiz evde bütün bu karşıtlıklar karnavalın yapısını destekleyen durumlardır. Karnavalın başrolü grotesk "güzel ve çirkin, gülünç ve acıklı, korkunç ve çekici gibi karşıtlıkları bir araya getirerek doğanın diyalektik karakterine uyumu ve benzerliği sağlayabilen biricik üsluptur" (Saraçlı, 2009: 17). Öte yandan Fatma Hanım'ın sık sık geçmişe döndüğü bu odanın en üst katta, Recep'in kulübesinin ise

bahçede olması bu ikili arasında mekânsal düzlemde de bir alt-üst ilişkisinin varlığını hatırlatır. Recep'in efendisi olan Fatma, en üst katta yaşarken evlilik dışı bir ilişkiden doğan ve annesi gibi evin hizmetkârı konumunda olan Recep bahçedeki kulübede yaşamaktadır. Söz konusu kulübe Fatma için kötücül olanın mekânı olarak nitelendirilir. Fatma'nın Recep ve İsmail çocukken kulübeye gittiğini hatırladığı kısımlardaki mekân tasvirleri buranın tam anlamıyla gotik bir nitelikte olduğunu gösterir. Fatma o günü şöyle dile getirir:

Evde tek başıyım. Ne kadar uzaktaydı mezarında çürümeyen ölümler! Düşündüğüm gibi, bastonumu aldım, merdivenleri inip karlı bahçeye çıktım. Eriyen karda ayak izlerimi bırakarak şeytanın kulübe dediği günah yuvasına hızlı hızlı yürüdüm. Ne kadar uzakta yarasalar, çingiraklı yılanlar, cesetler! Kulübeye vardım, kapısını çaldım, biraz bekledim, sefil basit kadın, aptal hizmetçi, hemen açtı. Onu itip içeri girdim, demek piçlerin bunlar, elimi tutmaya kalktı! Lağım boruları, hamamböcekleri, ölüm korkuları! Yapmayın hanımefendi, yapmayın çocukların ne günahı var? Çocuklara vuracağınıza bana vurun hanımefendi, ne günahı var onların. Aman Allahım, kaçın çocuklar, kaçın! Çürükler, leşler, piçler! (2022: 186).

Geriye dönüşlerle anlatılan bu kısımda Fatma, kocasıyla yasak aşk yaşayan ve ondan iki çocuk sahibi olan hizmetçinin kulübesine gider. Grotesk bedene ait mekân bu sefer ölümlerle, şeytanla, yarasalarla dolu bir görünüm çizer. Bu hâliyle kulübe, grotesk resimleriyle ünlü ressam Francisco Goya'nın tablolarını andırır. Goya'nın tablolarında da benzer şekilde karanlığın ve groteskin ön planda olduğu ürkütücü bir atmosfer öne çıkar ve izleyicisinde bir yandan korku bir yandan da iğrençlikle koşut giden hisler uyandırır. Recep'in yaşadığı ev, gerçekte böyle bir görüntüden uzak olsa da Fatma için kasvetli ve tekinsiz bir mahiyete bürünmüştür. Öte yandan hem Recep hem de kulübesinin anlatıldığı kısımlarda Fatma Hanım "iğrenç" kelimesini sık sık tekrarlar. Söz gelimi torunu Nilgün'le konuşurken Recep'i "iğrenç, çirkin" varlığıyla çevresindekileri kandıran biri olarak tanımlar (2022: 84). Bu noktada groteskle Julia Kristeva'nın *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme* adlı çalışmasında geçen "iğrençlik" teriminin birbiriyle ilişki olduğu da düşünülebilir. Kristeva'ya göre bir şeyin iğrenç algılanması onun kirli ya da hastalıklı olmasıyla ilgili değildir; esasen iğrenç "bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir" (2014: 16). Recep'in annesi Selahattin'den iki çocuk sahibi olarak düzeni ve Fatma'nın sahip olduğunu düşündüğü aile kimliğini yıkıma uğratmıştır, dolayısıyla hem anneleri hem de Recep ve İsmail Fatma'nın zihninde "iğrenç" olarak şekillenir. Bu noktada Fatma Hanım kendince iğrenç olanı darp ederek metinde groteski yaratan unsurlardan biri hâline gelir, çünkü Recep ve İsmail'in yaşadıkları mağduriyete o sebep olmuştur. Recep'in anlatıcı olduğu kısımda bu durum şöyle anlatılır:

Annemin ve köydeki babamın benle İsmail'i doktora götürdüğü zamanı hatırladım. Doktor, küçük yaşta dayaktan ileri gelen cücelik demişti, sonra güneşe çıkarın bunları, dedi. Küçüğün bacağı güneş görsün, belki düzelir. Peki, ya ağabeyi, demişti annem. Ben dikkatle dinliyordum: O artık düzelmez, demişti doktor, o hep böyle küçük kalacak, am bu hapları alsın, belki bir yararı olur. Hapları yuttum, ama bir yararı

olmadı. Biraz Büyükhانım'ı ve bastonunu ve hainliğini düşündüm, ama düşünme Recep! (2022: 147).

Burada Fatma Hanım'ın eril bir özellik kazandığı da aşikârdır, çünkü toplum kurallarını hiçe sayan Selahattin Bey'in gayrimeşru çocukları o gece Fatma Hanım tarafından âdeta hadım edilmiştir. Yani Fatma Hanım, tıpkı bir baba gibi gayrimeşru oğullar üzerinde tahakküm kurmuş, bedenleri üzerinde tahribata sebep olmuştur. Bunun sonucunda yazarın sessiz olarak nitelendirdiği fakat gerçekte her köşesinden farklı bir sesin yükseldiği ev, grotesk bedenleri barındıran bir mekân hâline gelmiştir. Parla'ya göre de burası "bastırılmış bir şiddetin, mutsuzluğun, kinin, düş kırıklıklarının iç sesinin kimsenin kimseye duyuramadığı haykırışlarını hapsetmiş bir evdir" (2023: 14). Fatma Hanım, aslında bu davranışıyla onu sürekli eleştirmiş ve beğenmemiş olan eşi Selahattin Bey'den de intikam almıştır. Batılı bir nazara sahip olan Selahattin Bey içinse karısı daha önce de ifade edildiği gibi çizdiği Doğulu imajıyla hep geride kalan, eleştirilmeyi hak eden, fikren kısırlaşmış bir kadındır. Batıl inançları ve söylemleri sık sık Selahattin Bey için eleştiri konusu olur bu yüzden onu "budala, ahmak" gibi sıfatlarla niteler (2022: 60). Selahattin Bey, Fatma Hanım'ın kişiliğinde hep bir tembellik ve korkaklığın bulunduğunu vurgular, oysa hizmetçi kadın çalışkanlığı ile onda yeninin ve Batılı olanın temsili gibidir (2022: 183). Buna karşın Fatma'yı özellikle de hayat görüşü bağlamında sakatlıkla, eksiklikle suçlar. Fatma Hanım, eşi için fiziksel anlamda olmasa da ruhen bir tarafı korkunç bir tarafı alay edilecek kadar gülünç bir yapıdadır.

Elbette Fatma Hanım, romanın diğer kişileri tarafından da zaman zaman grotesk özellikleriyle anılmıştır. Söz gelişi romanın çok-sesliliğine katkı sunan Hasan'ın gözünden grotesk bir figür şeklinde okura yansıtılmıştır. Hasan'ın Nilgün'e ait eşyaları vermek amacıyla Fatma Hanım'ın evine girdiği gün onu betimlediği kısım bu anlamda dikkat çekicidir. Burada kadın, "buruş buruş çarşafar arasına gömülmüş buruş buruş suratu ve iri kulakları"yla korkunç bir görünüm sergiler (2022: 220). Yaşlı bir kadına ait beden, patriarkal sistemde grotesk ve çirkin olanla özdeşleştirilmiştir. Nitekim yaşlı bir kadının buruşmuş teni, orantısız bir hâle bürünen çehresi özellikle Orta Çağ'ın eril söyleminde cadılıkla ilişkilendirilen bir özelliktir (Sagaert, 2017: 59). Tıpkı Batı kültüründe olduğu gibi Türk sanatında da kadının özellikle de yaşlı kadının tasvirlerinde benzer yönelimler hâkimdir. Romanın en çarpıcı grotesk figürü Recep de hem kişisel mazisinin hem de kültürel kodların tesiriyle Fatma Hanım'ı benzer bir şekilde görmektedir. Recep'e göre homurdanan, yüzünü ekşiten bu kadının elleri "ihtiyar, hain örümcekler gibi"dir (2022: 143). Elbette Fatma'nın metnin başından sonuna bir grotesk figür olmadığını, sıkça yer değiştirdiğini ve bakış açısına göre görünümün de başkalaştığını da yeniden vurgulamak gerekir.

Romanda Recep'in kardeşi İsmail de topallığı noktasında grotesk bir figür olarak kurgulanmıştır, ancak metinde onunla ilgili tasvirlerle fazla yer verilmez. İsmail'in yerine oğlu Hasan metinde sık sık anlatıcı rolünü üstlenir. Her ne kadar grotesk bir figür olmasa da Hasan da çevresi -özellikle de Nilgün- tarafından ötekileştirilmesiyle babasının ve amcasının kaderini yaşamaktadır. Ancak o, babası ve amcası Recep gibi

değildir, bu yüzden duygularına karşılık vermeyen Nilgün'ün ölümüne sebep olur. Bu durum, groteskin mirasçısının normun sınırlarında ve güzel olanı katlettiği anlamına da gelir. Böylece metin, yeniden tekinsizliğin kol gezdiği bir karnaval alanına dönüşür.

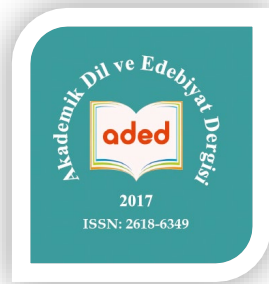
Sonuç

Sessiz Ev'de romanın adıyla başlayan oksimoron metnin ilerleyen kısımlarında da göze çarpmaktadır. Özellikle Fatma Hanım ve Selahattin Bey çerçevesinde irdelenen Doğu-Batı karşıtlığı ve bunun hem aile özelinde hem de toplum genelinde sebep olduğu sonuçlar metni dikkat çekici kılmıştır. Öte yandan romanın olay örgüsünde ve işlenen temalarda öne çıkan karşıtlıklar ve bütün bunların farklı anlatıcılar üzerinden verilmiş olması metni bir karnaval alanına çevirmiştir. Bu anlamda *Sessiz Ev*, karnavalın gürültücü yapısını içinde barındırır. Bu gürültücü yapı içinde yüce ile sıradan olan zaman zaman yer değiştirmektedir. Bunun yanı sıra bu karnavalesk yapıya kurgulanan karakterlerin birtakım özellikleri sayesinde grotesk de eşlik etmektedir. Recep'ten İsmail'e Fatma Hanım'dan Faruk'a giden çizgide değişen ve dönüşen grotesk bedenler ve onlardan yükselen ses, romanı çok-sesli olarak anmamızın temel sebebi olarak ifade edilebilir. Böylece tam anlamıyla postmodern bir roman çıkar okurun karşısına, tıpkı groteskin klasik güzelliğin karşısında duran, onu yıkıma uğratan tavrı gibi postmodern edebiyat da geleneksel olana bir anlamda başkaldırmıştır. Bu başkaldırıya yer yer gotik bir tekinsizlikle sarmalanmış mekân tasvirleri de eklenmiştir. Üstelik mekânın anlatımı bir yandan korkunç bir yandan da bilhassa Hasan'ın bakışından verilen kimi tasvirlerle gülünç özellikler gösterir. Böylelikle roman, karnavalın yapısında bulunan bütün durumları karşılar niteliktedir.

Neticede Orhan Pamuk'un daha sonra başka romanlarında da izlenebilecek bir özellik olan çok-seslilik, geleneksel roman yapısını yıkıma uğratmıştır. Yazar, bunu yaparken toplumda sesi çıkmayan ama karnavalda gür sesiyle var olan groteski ön plana çıkarmıştır. Bu bağlamda metin çok kez toplum dışına itilmiş cüce Recep'in, kocası tarafından sürekli eleştirilen ve böylelikle bir şiddetin mağduru olan yaşlı Fatma Hanım'ın, bir arayış içinde olan Faruk'un ve kendisi grotesk bir figür olmasa da söylemleriyle metinde grotesk ifade biçimini yaratan Hasan'ın ağzından anlatılır. Doğulu olana karşı duran ve Batı'ya tam bir yönelişi savunan, hem erkin hem de yaşadığı dönemde evin sahibi olan Selahattin Bey ise tüm bu grotesk figürlerin karşısında yüce olanın temsili olarak düşünülebilir. Ancak yazar doğrudan yüceye/Selahattin Bey'e söz hakkı vermez, zira burası artık yücenin değil groteskin sesinin duyulduğu karnaval alanıdır.

Kaynaklar | References

- Bachelard, G. (2018). *Mekânın poetikası*. (Tümertekin A. Çev.). İthaki Yayınları.
- Bahtin, M. (2020). *Karnavaldan romana: edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (Soydemir C. Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Danow, D. (1995). *The spirit of carnival: magical realism and the grotesk*. The University Press of Kentucky.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin tarihi*. (Uysal A. E. vd. Çev.). Doğan Kitap.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2023). *Orhan Pamuk'u okumak: kafası karışmış okur ve modern roman*. Everest Yayınları.
- Edwards J.- Grauland R. (2013). *The grotesque*. Routledge Press.
- Harpham, G. Galt. (1982). *On The grotesque: strategies of contradiction in art and literature*. Princeton University Press.
- Henderson, E. Gretchen. (2016). *Çirkinliğin kültürel tarihi*. (Çavdar M. A. Çev.). Sel Yayıncılık.
- Kara, Halim. (2023). Şeffaf bilinçler ve müphemiyetin inşası: Sessiz ev'de bilinç akışı tekniği. (Esen N. ve Kılıç E. Hzl.). *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. (111-125). Yapı Kredi Yayınları.
- Kayser, W. (1963). *The grotesque in art and literature*. (Weisstein U. Trans.). University of Indiana Press.
- Kılıç, Engin. (2023). Sessiz ev'in sesleri. (Esen N. ve Kılıç E. Hzl.) *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. (125-136). Yapı Kredi Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: iğrençlik üzerine bir deneme*. (Tutal N. Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Koşar, Özüm. (2021). Sanatta yücenin neliği üzerine güncel bir okuma. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 6 (13), 151-163.
- Nurdan, G. T. (2020). *Postmodern Türk romanında grotesk*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Pamuk, O. (2022). *Sessiz ev*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2023). *Beyaz kale*. Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2023). *Orhan Pamuk'ta yazıyla kefarete*. Yapı Kredi Yayınları.
- Saraçlı, S. (2009). *Dönüşüm ve grotesk*. Ege Üniversitesi Yayınları.
- Uşaklı Sandal, B. (2021). *Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarında kadın tasvirleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir.
- Vallgren, C. J. (2023). *Bir garip aşk öyküsü*. (Arda A. Çev.). Metis Yayınları.
- Yaşkın D. B. (2022). *Grotesk beden*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: Ankara.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Deva ÖZDER

<https://orcid.org/0000-0003-3089-4984>

Dr. Öğr. Üyesi

devaozder@karabuk.edu.tr

Karabük Üniversitesi

<https://ror.org/04wy7gp54>

Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu

İbn Sîrîn'den Tercüme Edilen Bir Rüya Tabirnamesi: "Hacı Muhammed Mostârî'nin Tabirnamesi"

A Dream Interpretation Book Translated from İbn Sirin: Haji Muhammed Mostari's Book of Dream Interpretation

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 27.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 01.04.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Özder, D. (2024). İbn Sîrîn'den Tercüme Edilen Bir Rüya Tabirnamesi: "Hacı Muhammed Mostârî'nin Tabirnamesi". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 76-96. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444029>

Özder, D. (2024). A Dream Interpretation Book Translated from İbn Sirin: Haji Muhammed Mostari's Book of Dream Interpretation. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 76-96. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444029>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Deva ÖZDER | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Öz

İnsanların müşterek tutkuları arasında yer alan geleceği bilme arzusu çok eski zamanlardan itibaren insanları, rüyalar ile yaşanan ve yaşanacak olan hadiseler arasında ilgi kurmaya yöneltmiştir. Bu durum rüyaların tabirinin yapılmasına ve rüyalarda görülen kavramların neyi sembolize ettiğini izah eden pek çok eserin kaleme alınmasına vesile olmuştur. Edebiyatımızda bu türden eserlere "tabirname" adı verilmiştir. Mensur şekilde yazılmakla birlikte manzum örneklerine de rastlanan tabirnameler, genellikle bab sistemi ile tasnif edilmiştir. Türk edebiyatında bir tür olarak 14. asırdan itibaren görülmeye başlanan tabirnamelerin birçoğu Arapçadan tercüme edilmiş eserlerdir. Rüya tabirciliği ile bilinen Basralı İbn Sîrîn'in (ö. 110/729) tabirnamesi, Türk edebiyatında tercümesi en çok yapılan eserlerdendir. Bu çalışma Mostar Hersek Devlet Arşivi 631 numarada kayıtlı tabirname üzerinedir. Daha önce herhangi bir akademik çalışmaya konu olmayan tabirname, Hacı Muhammed Mostârî tarafından İbn Sîrîn'den tercüme edilmiştir.

Çalışmada rüya, rüya tabiri, tabirnameler ve İbn Sîrîn'in Türk edebiyatındaki tercümeleri hakkında genel bilgiler verildikten sonra söz konusu eserin şekil ve muhteva özelliklerine değinilmiştir. 67 varaktan müteşekkil tabirnamenin çeviriyazılı metninin tamamına yer vermek makale sınırlarını aşacağı için tabirname içerisinden seçilen bölümlerin Latin harflerine aktarımı yapılmıştır. Bu çalışmayla hem tabirname türüne hem de Türk edebiyatında İbn Sîrîn'den yapılan tercümelere katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rüya, tabir, tabirname, tercüme, İbn Sîrîn, Muhammed Mostârî

Abstract

It is a common desire that people want to know about the future, thus this has led people to make a connection between dreams and future events since ancient times. Therefore, there have been lots of work which are about the interpretation of dreams and lots of piece has been written about what are the images symbolize. These pieces are called "book of dream interpretation" in our literature. They may have been written in different forms such as prose and poetry, and, they generally categorized in the partition system. The books of dream interpretation which were usually translated from Arabic, have been started to be considered as a genre in the literature since 14th century. The book of dream interpretation of Basralı İbn Sin who was famous for his dream interpretations, was the most translated work in the Turkish literature. This study focuses on the book of dream interpretation which is recorded in the State Archive of Mostar Herzegovina on number of 631. This piece of dream interpretation book, which was translated by Hacı Muhammed Mostari from İbn Sirin, has never been an issue of a study before.

The study informs about dream, dream interpretation, the book of dream interpretation and the translation of İbn Sirin in Turkish literature and after that the aforementioned work is investigated in the light of its form and content. That book of dream interpretation includes 67 parts, so the study is not able to involve all of the parts, therefore, specific parts are chosen and converted into Latin alphabet. It is aimed to contribute both the genre of dream interpretation book and translation from İbn Sirin into Turkish literature with this study.

Keywords: Dream, interpretation, book of dream interpretation, Ibn Sirin, Muhammed Mostari

Giriş

İnsanın kendi ile ilgili düşünce üretmeye başladığı eski dönemlerden bu yana rüya, keşfedilmek ve anlamlandırılmak istenen bir olgu olmuştur. İnsanlık tarihi boyunca bilinmeyenin anahtarı, geleceğin ve Tanrı'nın varlığının habercisi olarak görülen ve hemen hemen bütün toplum, kültür ve dinlerde mühim bir yere sahip olan rüyaya, İslam medeniyetinde de büyük önem atfedilmiştir. İslami gelenekte, rüyaların hem ruhani hem de gerçek dünyanın hakikatlerini yansıttığı ve gerçek hayatla gayb âlemi arasında bağlantı kurduğu düşünülmüştür (Hermansen, 2008, s. 73). Rüyanın gaybı bilme hususunda bazı veriler ve gelecekte olacaklara ilişkin birtakım iletiler içerdiğine dair inançla birlikte, Kur'an-ı Kerim'de Hz. Muhammed'in, Hz. Yusuf'un ve Hz. İbrahim'in rüyalarıyla ilgili ayetlerin bulunması; Hz. Peygamber'e ilk vahyin salih rüyâ şeklinde gelmesi; Hz. Peygamber'in sözlerinde rüyaların gerçekliğine işaret eden kısımların olması (Apaydın, 1997, s. 270) gibi birtakım hususların İslam kültüründe rüyaların yorumlanmasında etkili olduğu ve bu durumun rüya yorumlarından oluşan eserlerin ortaya çıkmasına kaynaklık ettiği söylenebilir (Elbir ve Uludüz, 2019, s. 462).

Rüya yorumu dinî literatürde “tabir” kelimesi ile karşılık bulmuştur. Arapça bir kelime olan “tabir”, “Nehrin ve yolun bir kenarından diğer kenarına geçmek” anlamındaki “a-be-re” fiil kökünden türemiştir. “Tef'il”den mastar olan “tabir” kelimesi “geçmek, geçirmek, rüyayı tefsir etmek ve onun için en uygun izahı yapmak” manasına gelmektedir (İbn Manzur, 1990, s. 529). İsmail Hakkı Bursevî, tabiri “Uykuda görülen hayalî şekillerden dışta meydana gelen ‘enfüsî’ ve ‘âfâkî’ durumlardan örneklere sahip şekillere geçmek” şeklinde tanımlamıştır. Rüyalarda görülen ‘şey’lerin neleri sembolize ettiğini izah eden ilme tabir, rüya tabircilerine muabbir denilmekte, en eski rüya tabircisi Hz. Yakup, rüya tabirciliğinin piri ise Hz. Yusuf kabul edilmektedir (Gökyay ve Coşkun, 2010, s. 331).

Rüya tabiri konusunda yazılan eserlere tabirname denilmekle birlikte bu eserler, “tabirât, tabirât-ı vukuât, tabirât-ı rüya, rüyaname, vâkıaname, segirname, düşname, hâbname” olarak da isimlendirilmiştir. İslam dünyasında rüya tabiri ile ilgili pek çok eser yazılmıştır. İbn Arabî'ye (ö. 638/1240) ait olduğu ifade edilen rüya tabirnamesi bu konuda yazılmış eserlerin en eskisi kabul edilmektedir. Ancak bu kitabın İbn Arabî'ye ait olduğu hususu şüphelidir. Arap edebiyatının en bilinen tabirname türündeki eseri ise İbn Sîrin'e ait olan *Tabîrü'r-rüya*'dır. Bunun dışında İmam Nablusî'nin (ö. 1143/1731) *Ta'tîrû'l-enâm fi ta'bîrî'l-menâm* adlı eseri de ilk kaynaklardan sayılmaktadır (Balaban, 2014, s. 114-116).

Tabirnamelerin Türk edebiyatına bir tür olarak 14. yüzyılda girdiğine dair genel bir kanı bulunmakla birlikte rüya ile ilgili kavramların edebiyatımızdaki varlığı çok daha öncelere uzanmaktadır. Rüya ve rüya tabiri hem İslamiyet'ten önce hem de sonraki dönemlerde Türk kültüründe büyük önem taşımıştır. Rüya; Uygur Türeyiş, Oğuz Kağan ve Dede Korkut destanlarında bir motif olarak yer almıştır (Gökyay ve Coşkun, 2010, s. 332). *Divânu Lügâti't-Türk ve Kutadgu Bilig*'de rüya “düş” şeklinde geçmiş ve bu eserlerde rüyalardan bahsedilmiştir. Rüyalara müstakil bir bölümün ayrıldığı *Kutadgu Bilig*'de yer alan Odgurmuş'un gördüğü rüya ise edebiyatımızdaki ilk edebî rüya örneği olarak kabul görmüştür (Sarıkaya, 2016, s. 356).

Türk edebiyatındaki tabirnamelerin birçoğu Arapçadan tercüme edilmiş eserlerdir. Özellikle Caferî mezhebinin kurucusu Cafer es-Sâdık'ın (ö. 148/765) *Kitâb fi ta'bîrü'r-rüyâ* ve Basralı İbn Sîrîn'in *Tabîrü'r-rüyâ* adlı eserleri, Türkçeye ilk çevrilen ve tercümesi en çok yapılan eserlerdir. Tabirnamelerin çoğu mensur olmakla birlikte manzum olarak yazılanlar tabirnameler de bulunmaktadır. Umumiyetle müstakil eser mahiyetinde olan tabirnameler; cönk, mecmua, risale, tasavvufi bir eser ve kıyafetnameler içerisinde bir bölüm olarak da yer alabilmektedir. Sanat gayesi güdülmeksizin halk diliyle ve oldukça sarıh bir Türkçe ile yazılan bu eserler bir "halk dili sözlüğü" vasfı taşımaktadır (Balaban, 2011, s. 9). Genellikle iki bölüm hâlinde yazılan tabirnamelerde, rüya yorumlarının yapıldığı bölüme geçilmeden önce rüyanın mahiyeti, keyfiyeti, had ve mizacı, kuvveti ve zaafı, rüya meleği, rüya tabircisinin ve rüyası tabir edilen kişinin adabı, rüyanın görüldüğü yer ile tabir edileceği zamanların önemi üzerinde durulmakta; bu hususlarda kısa bilgiler verilmektedir (Gökyay, 1992, s. 107).

Tabirnameler "bab" sistemi esas alınarak oluşturulan eserlerdir. Söz konusu yapı üç türdür. Birinci tür bab sisteminde rüyada görülen şeyin ismi alfabetik sıraya göre dizilmiş kelimelerde aranılır. Arap harflerine göre dizilmiş bu yapıda "hece" sistemi kullanılmıştır. İkinci tür bab sisteminde rüyada görülen madde veya varlık tür ve cinsine göre sınıflandırılmıştır. Görülen madde/varlık ilgili bir babda, onunla ilgisi bulunan diğer varlıklar ise o bab altındaki fasıllarda tabir edilmiştir. Üçüncü tür bab sisteminde ise sadece bablar vardır ancak altında fasıllar yoktur. Bu sistemin kullanıldığı tabirnamelerde görülen madde ilgili babda bulunmaktadır. Tabirnameler giriş bölümleri itibarıyla da birbirlerinden farklılık göstermektedir. Bazı tabirnamelerin giriş bölümünde eser içerisinde yer alan konular bablar ve fasıllarla verilirken, bazılarında cetveli tablo şeklinde yahut cetvelsiz alt alta sıralanarak verilmiştir (Balaban, 2014, s. 117-118).

Türkiye'deki yazma eser kütüphanelerinde tabirname türündeki eserlerin sayısı oldukça fazladır. Kataloglara göre yazım tarihi belli olan en eski tabirname Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi Antalya Tekelioğlu Bölümü 508'de kayıtlı *Müşkil Güşâ* (Müşkil Küşâ)'dır.¹ *Müşkil Güşâ*'dan sonra yazım ve istinsah tarihi belli olmamakla birlikte sunulduğu bey ya da hükümdar göz önüne alındığında en eski eser, Muhammed İbni Hasan İbni Aliyyî'l-Hüseyn'in (ö. ?) *Kitâbu't-ta'bîrât*'ıdır. Eserde, müellif I. Murad döneminde yaşadığını ve eserini Orhan oğlu Murad Bey'e takdim ettiğini bildirmiştir (Balaban, 2011, s. 8). Ahmed-i Dâî'nin (ö. 824/1421) *Tercüme-i kitâbü't-ta'bîr*'i ve Niyâzî-i Mısırî'nin (ö. 1105/1694) *Ta'bîrâtü'l-vâkı'ât* isimli eserleri ise edebiyatımızda tabirname türündeki müellifi bilinen en meşhur eserlerdir (Kayaokay, 2023, s. 491).

Türk edebiyatında tabirname türüne dikkat çeken ve yazma eser kütüphanelerinde bulunan tabirnamelerin sayısı ve mahiyeti hususunda bilgi veren çalışmaların başında Arzu Erdoğan'ın "Türkçe Rüya Tabirnameleri ve İbni Sîrîn'den Tercüme Edilen Bir Tabirname" adlı yüksek lisans tezi gelmektedir. Adem Balaban'ın 106 yazma tabirname nüshasını içeren makalesi ise bu konuda yapılan çalışmaların en kapsamlısıdır. Kayaokay

¹ Katalogda belirtilen istinsah tarihi H. 1081/M. 1669'dur. Ancak eser üzerine doktora tezi hazırlayan Hatice Eminoglu istinsah tarihini H. 891/M. 1496 olarak tespit ettiğini belirtmiştir. (bk. Eminoglu, 2003, s. 12-13).

(2023), “Klasik Türk Edebiyatında Tabirnameler” başlığı altında bilinmeyen pek çok tabirname nüshasının dâhil edildiği kapsamlı bir doktora çalışmasının Ece Ceylan tarafından yapıldığı bilgisini vermektedir.

Makalemizin konusunu Mostar Hersek Devlet Arşivinde bulunan ve İbn Sîrîn'den tercüme edildiği anlaşılan bir tabirname oluşturmaktadır.² Çalışmamız “Giriş” ve “Sonuç” bölümleri hariç “İbn Sîrîn'in Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatında İbn Sîrîn Tercümelere”, “Hacı Muhammed Mostârî Tabirnamesi'nin Tanıtımı” ve “Hacı Muhammed Mostârî Tabirnamesi'nden Bölümler” olmak üzere üç kısımdan meydana gelmektedir.

1. İbn Sîrîn Hayatı, Eserleri ve Türk Edebiyatında İbn Sîrîn Tercümelere

Asıl adı Muhammed b. Sîrîn el-Basrî olan İbn Sîrîn, Hz. Osman'ın halifeliğinin son iki senesinde Basra yakınlarında Aynü't-temr'de H. 31/M. 651 veya H. 33/M. 653 yılında dünyaya gelmiştir. Tabiinden olan ve “imam”, “hafız” gibi ünvanlarla anılan İbn Sîrîn tefsir, şiir ve hesap bilgisiyle de meşhur olmakla birlikte ilmî şahsiyetinde hadisçilik ve fıkıh ağır basmaktadır. Hâlli zor meselelerde kendisine başvuru İbn Sîrîn için kendi döneminden olan âlimlerden Osman el-Bettî (ö. 143/760) “Basra'da kaza işlerini Muhammed b. Sîrîn'den daha iyi bilen birisi yoktur.”, Muhammed b. Sa'd (ö. 230/845) ise “İbn Sîrîn sika, güvenilir bir âlim ve fakih ve vera' yönünden de çok bilgili bir imam idi.” ifadelerini kullanmıştır. Hadis alanında zamanın otoritesi olarak görülen İbn Sîrîn, hadisleri özellikle mana olarak değil aynen rivayet etmesi ile tanınmıştır. Hadislerin güvenilir râvilerden alınması hususunda titiz davranan İbn Sîrîn'in güvenilir bir muhaddis olduğuna ittifak edilmiş, rivayetleri *Kütüb-i Sitte*'de yer almıştır (Yücel, 1999, s. 358; Şentürk, 1969, s. 371).

İbn Sîrîn, önceleri muhaddis ve fakih olarak tanınırken daha sonra rüya tabirinde büyük şöhret sahibi olmuş, muasırı olan âlimler de İbn Sîrîn'in rüya tabirindeki ehliyetini kabul etmişlerdir. Sonraki yüzyıllarda da ilk rüya tabircilerinden biri olarak anılmaya başlamıştır. İbn Haldûn (ö. 808/1406), İbn Sîrîn'in rüya tabiri hususunda en meşhur âlimlerden biri olduğunu, tabircilikle ilgili kurallarının nesilden nesle nakledildiğini söylemektedir. İbn Sîrîn'in kaynaklarda ismi geçen eserleri şunlardır: *Ta'birü'r-rü'yâ*, *Müntehabü'l-keâm fi tefsîri'l-ahlâm*, *Tefsîrü'l-ahlâmi'l-kebîr*, *Kitâbü'l-keâm fi tefsîri'l-ahlâm*, *Tefsîrü ahlâmi't-tefâ'ül*, *Tefsîrü ahlâmi't-teşâ'üm*, *Kâmûsü'l-ahlâm* (Yücel, 1999, s. 359; Tabak, 1999, s. 5).

Türk edebiyatında İbn Sîrîn'in *Ta'birü'r-rü'yâ* adlı eserinden tercüme edilmiş birçok rüya tabirnamesi bulunmaktadır. Bu tabirnameler her ne kadar aynı kaynak eserden tercüme edilmiş olsalar da dil hususiyetleri ve muhtevaları bakımından birbirinden farklı birtakım özellikler göstermektedir (Elbir ve Uludüz, 2019, s. 462). Yapılan araştırmalar neticesinde bu farklılıkların bilhassa tercümelere giriş bölümlerinde olduğu; bazı tercümelere rüya,

² Tabirnamenin yazma nüshasının temini hususundaki destekleri için Düzce Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Sayın Doç. Dr. Eda Tok'a şükranlarımı sunarım.

tabir, rüya çeşitleri, rüya meleği, muabbir vb. konularda izahların yapıldığı, bazılarında ise bu konulara değinilmeden bir dua ile rüya tabirine başlandıği görülmektedir.

Tercümeleler arasındaki bir diğer fark eserlerdeki bab sayılarıyla alakalıdır. İbn Sîrîn tercümeleleri içinde bab sayısının 60'a kadar çıktığı görülmektedir. Bab sayılarındaki bu farklılığın sebebi, bazı tabirnamelerde ana kaynağın tamamının tercümesinin yapılması, bazılarında ise ana kaynağın muhtasar bir şekilde düzenlenmesidir. Bütün bunlar göz önüne alındığında bu eserlerin her birinin müstakil olarak değerlendirilmesi gerekmektedir (Bahadır, 2021, s. 65).

Balaban (2014), Türkçe yazma tabirnameler hakkında bilgi verdiği çalışmasında kütüphanelerde bulunan İbn Sîrîn'den tercüme edilmiş yedi nüshadan bahsetmektedir. Ancak yeni metinlerin kataloglanma süreçlerinin tamamlanarak kütüphanelere dâhil edilmesiyle İbn Sîrîn'den tercüme edilmiş tabirnamelerin sayısının arttığı görülmektedir. Elbir ve Uludüz (2019) Balaban'ın çalışmasında yer alan tercümelere ek olarak İbn Sîrîn tabirnamelerine dair on yeni nüsha tespit ettiklerini ifade etmiştir.³

2. Hacı Muhammed Mostârî Tabirnamesi'nin Tanıtımı

Çalışmaya kaynaklık eden yazma nüsha Hersek-Neretova Kantonuna (HNK) bağlı olan Mostar Hersek Devlet Arşivi 631 numarada kayıtlı olup harekeli nesih hattıyla yazılmıştır.⁴ Kahverengi deri cilt içerisinde olan eser 67 varaktan müteşekkildir. Eserin 1b sayfasında 10, diğer sayfalarında ise 13 satır bulunmaktadır. Nüshada başlıklarla birlikte "eger, ve eger, ve dahı" türünden bazı ifadeler kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Metin içerisinde geçen ayet ve hadisler, üzeri kırmızı mürekkep ile çizilerek belirtilmiştir. Sayfa numaralarının sol üst köşede Arapça ve Latince rakamlarla verildiği eserde bir varak (10a ve 10b) eksiktir.




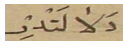
Tabirnamenin ilk sayfasında eserin Hacı Muhammed Mostârî'ye⁵ ait olduğunu belirten bir ibare bulunmaktadır. Eser içerisinde telif tarihine dair kayıt bulunmamaktadır ancak bildirme eklerinin metin içerisinde Eski Anadolu Türkçesi devrinde olduğu gibi daima yuvarlak ünlülü hâliyle değil, bazı örneklerde düz tabandan sonra dudak uyumuna bağlı

³ Söz konusu nüshalar için bk. Elbir ve Uludüz, 2019, s. 464. İbn Sîrîn'den tercüme edilen tabirnamelere iki yeni nüsha daha eklemek mümkündür. Nüshalar üzerine akademik çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalardan ilki İlyas Kayaokay'a aittir. Kayaokay, Süleymaniye Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu, 06241-001'de kayıtlı tabirname nüshasını tanıtarak çeviri yazılı metnini yayımlamıştır (bk. Kayaokay, 2023). Yapılan bir diğer çalışma ise Özgür Arsu ve Mustafa Sefa Çakır'a aittir. Araştırmacılar, tanıtımını yaptıkları ve çeviri yazılı metnini yayımladıkları İBB Atatürk Kitaplığı, Melih Cevdet Osmanlıca Kitaplar Koleksiyonu 406'da kayıtlı yazma eserde "İbni Sîrîn Tercümesi ve diğer ta'bir-nâmelerden seçilmiş olmasıdır." ibaresinin yer aldığını ifade etmişlerdir (bk. Arsu ve Çakır, 2023).


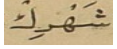
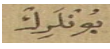
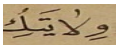
⁴ Ömer Aksoy, "Mostar Hersek Devlet Arşivinde Bulunan Türkçe El Yazmaları" adlı çalışmasında eserle ilgili şu bilgileri vermektedir: "631 numaralı yazma ise Ta'bir-nâme adıyla bir rüya tabirleri kitabıdır. Harekesiz, başlıklar kırmızı olarak kaleme alınmış ve toplam 66 varaktan oluşmaktadır. 66a varağında yazmanın sahibinin Hacı Muhammed Spahiç olduğu belirtilmiştir." (bk. Aksoy, 2019, s. 598).

⁵ Yapılan araştırmalar neticesinde biyografik kaynaklarda Hacı Muhammed Mostârî'ye ait herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır.

kalınarak yazılması tabirnamenin 17. yüzyıl ve sonrasına ait bir metin olduğu kanaatini oluşturmaktadır:

 gerçektir (1b),  vâcibdir (2a),  bâbdır (2a),  delâletdir (15b)

Ayrıca, Eski Anadolu Türkçesi devrinde daima yuvarlak ünlülü olan ilgi ekinin metin içerisinde düz tabandan sonra dudak uyumuna bağlı olarak yazılması da bu kanaati destekler mahiyettedir:

 anıñ (6b),  şehriñ (13a),  bunlarıñ (23a),  vilâyetiñ (50b)

Eserin kırmızı mürekkeple yazılmış başlık kısmında tabirnamenin İbn Sîrîn'den tercüme edildiği “Hâzâ kitâbu ta‘bîrnâme te‘lîfu İbn Sîrîn rahmetu’llâhi ‘aleyh” ifadesi ile belirtilmiştir. Besmele-i şerif ve dua ile başlanan eserde öncelikle iyi ve kötü rüya görüldüğünde ne yapılması gerektiğine, rüyanın peygamberliğin kırk altı cüzünden biri ve rüya tabiri ilmini bilmenin vacip olduğuna dair bir izahta bulunulmuştur:

“Ammâ ba‘dü bir kimse düş görse eger eyü görse şâz olup hâmd ü genâ ider. Eger fenâ görse tevbe kıılır ve kendüni şaşınur. Ammâ bu düş didikleri gerçektir peygamberliğin kırk altı cüz’iniñ biridür ve dağı peygambere nübüvvet kırk yaşında gelüp altmış üç yaşında vefât eyledi. Yigirmi üç yıl peygamberlik eyledi. Ammâ düş ‘ilmin bilmek vâcibdir.” (1b-2a)

Tabirnamelerin büyük çoğunluğunda olduğu gibi bu tabirnamede de rüyalar ve yorumları bab sistemiyle tasnif edilmiştir. Bablar içerisindeki geçişler “eger” ifadesi ile birbirinden ayrılmıştır. Rüyaların 53 baba ayrılarak yorumlandığı eserde rüya tabirlerine geçilmeden önce hangi babda neyin/nelerin tabir edileceği eserin giriş kısmında şu şekilde belirtilmiştir:

Evvvelki bâb: Düşün aşlın ve fer‘in bildürür.

İkinci bâb: Meşûr kişilerin düşün fark itmektür.

Üçüncü bâb: Teñri Te‘âlâ ve Cebrâ’il ve Mîkâ’il ve İsrâfil ve ‘Azrâ’il ve feriştelere ve Rızvânı ve peygamberleri ve ‘arşı ve kürsî ve gökleri ve cennet ve cehennemi ve şırâti ve terâzi ve mizânı ve hisâbı ve kıyâmet bildirir.

Dördüncü bâb: Levh-i maḥfûzî ve güneşi ve ayı ve yıldızı ve yağmuru ve çarı ve tolu ve buz ve yıldırım ve bulut ve tuman bildirir.

Beşinci bâb: Deñiz ve akarşu ve kuru çay ve ḥavûz ve ırmağ ve gemi ve gezer şey ve hendek ve kuyu görmek bildirir.

Altıncı bâb: Aydınlik ve şem‘ ve çirâğ ve karanlık ve âteş ve kandil bunları bildirir.

Yedinci bâb: Tağ ve yüce yerler, taşlar ve kumlar ve toprak ve dîvâr ve ev yapmak ve tam görmek bildirir.

Sekizinci bâb: Mescid ve muşallâ ve mescidgâh [ve] çirâğ yaqmaq ve minber ve minâre görmek bildirir.

Çokuzuncu bâb: Bûstân ve sarây ve nerdübân ve bâzâr ve dükkân ve hamâm ve degirmen ve şûfa ve şu dolâbı ve şehri h'âceleri⁶ ve kal'a ve hişâr ve köşk ve kerpiç ve kiremit görmek bildirir.

Onuncu bâb: Şandal ve kâfûr [ve] gül şuyı [ve] müşg ve 'anber ve hoş koşular ve yağlar ve za'ferân ve 'üd (3a) ve gül ve sünbül ve kıranfil ve ceviz ve zeytûn görmek.

On birinci bâb: Koca ve yigit kul ve kıravaş ve oğlan ve kız ve kıarı ve 'avrat ve çirkin şüretlü görmek.

On ikinci bâb: Ğusul ve abdest ve teyemmüm ve rükû' ve sücûd ve namâz ve Ka'be ve du'â kılamak ve tesbîh ve tehlîl ve tekbîr ve oruc tutmaq ve beklemek ve istiğfâr ve ezân ve kâmet ve hac ve haremde görmek ve Merve ile ve Şafâda vaqfeye tırmaq ve hacerü'l-esvede yüz sürmek ve zekât ve ta'am ve şadaqa virmek.

On üçüncü bâb: Kağı ve halîfe ve 'âlim ve haţib ve mü'ezzîn ve tabîb ve terâzû görmek.

On dördüncü bâb: Kalem ve kalemtrâş ve divîd ve muşhaf ve mürekkebe ve menşûr görmek.

On beşinci bâb: Âdem ve âdemleri başsuz ve a'zâların ve balğam ve misvâk ve hilâl görmek.

On altıncı bâb: Kuyu ve kilî[d] ve kürsî ve şanduk ve şadırvân [ve] yaşduğ ve döşek ve kese ve beşik ve çadır ve çardağ [görmek].

On yedinci bâb: Çölmek ve tennûr ve ocağ ve kömür ve tütün ve çanağ ve tabağlar görmek.

On sekizinci bâb: Yer deprenmek.

On çokuzuncu bâb: Kan aldırmaq ve hacâmat itmek ve kitâb yazmaq ve yazdırmaq.

Yigirminci bâb: Bevl ve gâ'iz ve necis üstünde oturmaq.

Yigirmi birinci bâb: Ağaçlar ve yemişler görmek.

Yigirmi ikinci bâb: Ve şoğan ve şarımşak ve tuz ve şamanlık ve ağız ve od biçmek [ve] süd ve peynir görmek.

Yigirmi üçüncü bâb: Etmek ve tatlular ve kand ve nebât ve tuzluk görmek.

Yigirmi dördüncü bâb: Şarâblar ve esiriklenmek.

Yigirmi beşinci bâb: Cevâhir ve incü ve yâkût ve mercân ve halhâl ve bilezik ve dirhem akçe ve gümüş ve altun ve havân ve legen ve yüzük ve zümürüd görmek.

⁶ Bablarda nelerin anlatıldığına kısaca izah edildiği bu bölümde kelime جوخارى şeklinde yazılmıştır. Ancak babın detaylandırıldığı metin içerisindeki bölümde kelime حوالجری olarak geçmektedir ve tabir bu ifade etrafında şekillenmiştir. Bu nedenle kelimenin "h'âceleri" okunuşu tercih edilmiştir.

Yigirmi altıncı bāb: Kürk ve geysi ve ‘imāme ve üsküf ve tāt ve cübbe ve destār ve edik ve corāb ve şalvar ve başmağ ve taylesān ve yağmurlik görmek.

Yigirmi yedinci bāb: Nikāh ve öpmek ve cimā’ itmek.

Yigirmi sekizinci bāb: İp ve penbe [ve] igne ve ilik ve meflūc görmek.

Yigirmi tokuzuncu bāb: Silāh ve süñgi ve kalkan ve oğ [ve] hançer [ve] bıçağ ve ustura [ve] bilegi [ve] kūs ve tavul ve şāzlar ve şavaş ve ceng ve bağlamak ve boğmak [ve] seller akmak [ve] çevgen ve ‘amūd ve kıliç ve igne ve talağa and içmek bildirir.

Otuzuncu bāb: İbrişüm ve yūñ panbuğ görmek.

Otuz birinci bāb: ‘Azā görmek.

Otuz ikinci bāb: Zindān ve kafes ve ölüler ve kabirler ve evinde cenāze görmek.

Otuz üçüncü bāb: Ādem belemek ve ādem öldürmek ve ağac ile ve kamçıyla dögmek.

Otuz dördüncü bāb: Dūdük ve def ve kānūn ve çengile kopoluz ve nāy ve şantranc.

Otuz beşinci bāb: Yola buğday dānesi dökülmek ve un çuvalı koymak ve şatun almak ve şatmak.

Otuz altıncı bāb: Havāda uçmak ve kōnmak ve havāda sarāy yapmak.

Otuz yedinci bāb: Yırtıcı canavarlar ve hayvānlar söylemek.

Otuz sekizinci bāb: Geysi yırtmak ve kōrkmak⁷.

Otuz tokuzuncu bāb: Elini şoğanla yumak.

Kırkıncı bāb: At ve katar ve deve ve eşek görmek.

Kırk birinci bāb: Koçlar ve koyunlar ve kuzı ve o[ğ]lak ve keçi ve kaşşāb görmek.

Kırk ikinci [bāb]: Tağlarda eti yenür hayvānlar, geyik ve tavşan gibi şeyler görmek.

Kırk üçüncü bāb: Şıgır ve buzağı ve inek şağmak.

Kırk dördüncü bāb: Fīl ve kañlu görmek.

Kırk beşinci bāb: Toñuz ve sıçan ve porşuk ve ejderhā ve yılan ve örümcek ve ‘akreb görmek.

Kırk altıncı bāb: Arslan ve kablan ve ayu ve kurt görmek.

Kırk yedinci bāb: Hōrūs, tavuk, yumurta ve kuşlar görmek.

Kırk sekizinci bāb: Aru ve çekirge ve kalan ufacığ canavār pire ve bit görmek.

⁷ Bablarda nelerin anlatıldığının kısaca izah edildiği bu bölümde kelime قورۇمق şeklinde yazılmıştır. Ancak babın detaylandırıldığı metin içerisindeki bölümde kelime قورۇمق olarak geçmektedir ve tabir bu ifade etrafında şekillenmiştir. Bu nedenle kelimenin “korkmak” okunuşu tercih edilmiştir.

Kırk tokuzuncu bâb: Balık ve kırbaga ve kıblanbağa ve yengeç ve şu canavârları görmek.

Ellinci bâb: Dîv ve şeytân ve perî ve deccâl ve put görmek.

Elli birinci bâb: Şan'at ehâlin görmek.

Elli ikinci bâb: Dügün ve konuk [görmek].

Elli üçüncü bâb: Kıur'ân okumağ.

Bablarda nelerin anlatıldığına dair yapılan açıklamadan sonra hangi durumlarda görülen rüyaların gerçekleşmeyeceğine, Allah'ın rüya için bir melek vekil kıldığına, melekü'r-rüya isimli bu meleğin insanlara dünya işlerinde nazil olacak hayır ve şer işleri bildirdiğine, hastalık hâlinde ve endişeli iken görülen rüyalardan sonra ne yapılması gerektiğine, rüya çeşitlerine ve rüyaların kimlere anlatılmaması gerektiğine dair izahta bulunulmuştur:

“Ammâ kaçan şafra gâlib olsa veya kıan gâlib iken görülen düşün aşlı yokdur ve râst gelmez. Ayn evvelinde ve âhîrinde görmek eyüdü. Evvel bahârda görülen düş tiz gelür ve dahı düşün üç ma'nası vardır. Biri Hâk Te'âlâ bir ferîşte müvekkel kılmışdır. Levhü'l-mahfûzda adına melekü'r-rü'yâ deyü ad yazılır. Âdem oğlanına ne kim hayır olacak Teñri Te'âlâ tevfiğ virür. Dünyâda ve âhîretde işlerinde beşârete gelecekdir ol ferîşte anı gösterürler şükür itsün için. İkinci ma'nası bir kışi tâ'atden berî ola ve 'aşî ola ol ferîşte ol kışiniñ üzerine havâle olup vâkı'asında şarb şeylerle gelecekdür. Anı aña gösterüp ol kışi tevbe kıla Allâha şığına ve 'ibâdete yakîn ola ve ma'âşîden ırağ ola ve bu âyeti fikir ide:

كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ⁸

ve dahı

إِنَّ اللَّهَ لَا يَخْفَىٰ عَلَيْهِ شَيْءٌ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ⁹

Ammâ bir ma'nası dahı budur ki ol melekü'r-rüya ol kışiye düşünde gösterür hac ve gâzâ kılar, Kıurân ve tesbîh ve namâz ve oruc ve zekât ve şadağa virür. Bu düşün ta'bîri budur ki Teñri Te'âlâ ilhâm gelür ol kışiye vâcibdür ki hayrını artura ve ma'şiyetden ırağ ola ve Allâhdan yardım dileye. Ve dahı hilâf düş üç ma'naya ve vecih üzeredir. Birine h'âb-1 şeytân dirler ve birine h'âb-1 himmet dirler ve birine h'âb-1 illet dirler. H'âb-1 şeytân gûsül vâcib olacak şeyler gösterür. Mümkin olmayacak şeyler gösterür ihtilâm ider. H'âb-1 himmet oldurur ki gönli endişeli yatur eyü düş görür, anıñ aşlı yokdur. H'âb-1 illet oldur ki kışi hastalık içinde düş görür kıorqulu, anıñ aşlı yokdur. Her kışiye lâzımdur yatacağ vâkit abdest alup bu du'â ile bu âyeti okuya

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الَّذِي لَا يَضُرُّ مَعَ اسْمِهِ شَيْءٌ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ¹⁰

⁸ “Her nefis ölümü tadacaktır.” (Âl-i İmran, 3/185; Enbiyâ: 21/35; Ankebut, 29/57).

⁹ “Şüphesiz yerde ve gökte Allah'a hiçbir şey gizli kalmaz.” (Âl-i İmrân, 3/5).

¹⁰ “İsmi sayesinde yerde ve gökte hiçbir şeyin zarar veremeyeceği Allah'ın adıyla. O her şeyi işitir ve bilir.”

Andan sonra bu du‘âyı okuya

اللَّهُمَّ اسْلُمْتُ وَجْهِي إِلَيْكَ وَفَوَّضْتُ أَمْرِي إِلَيْكَ وَلَا مَلْجَأَ مِثْلَكَ إِلَيْكَ اسْتَغْفِرُكَ وَ أَتُوبُ إِلَيْكَ
يا ربِّ اللهم انى رؤياى صادقةٌ غيرَ كاذبةٍ صالحةٌ فاسدةٌ بشارةٌ نافعةٌ غيرَ¹² ضارةٌ ولا حَوْلَ ولا قُوَّةَ إلا بالله العظيم

diye. Andan sonra sağ elinin üzre başın koyup yata. Kim ne kim düş görse hayır görüp şer görmeye bi-izni’llâhi te‘âlâ ve dahı düşün düşmâna ve câhile ve masharaya dimeye, yaramazlık olur.” (6a-7a)

Bablarda yer alan konu başlıklarına bakıldığında 300’den fazla rüyanın tabirinin yapıldığı görülmektedir. Mütercimim; aynı nesne, varlık ve olayın çeşitli koşul ve kombinasyonlarda rüyada görülmesi durumunda yaptığı farklı tabirler de göz önünde tutulduğunda bu sayı artmaktadır. Örneğin rüyada güneşin secde etmesi, güneşin tutulması, güneşin çok parlak olup etrafa çok fazla sıcaklık vermesi, güneşin bağlı olması ve güneşin bir kimsenin karnında doğması farklı tabir edilmiştir. Bahsi geçen durumlardan güneşi tutulmuş ve güneşin çok parlak olup etrafa çok fazla sıcaklık verdiğini görmek menfi yorumlanırken diğer durumlar müspet yorumlanmıştır:

“Eger düşünde güneş görse yanında veyâ evinde devlet ve ‘izzet bula. Eger güneş kendüye secde eylese eger ehli ise pâdişâh çok ülkeye zabt ide. Eger güneş dutulmuş görse yâ kara görse vilâyet pâdişâh[ına] bir âfete irişe. Eger güneşi gâyet nûrlı görse ısağığı te‘şir itse ol sene renclü ola. Vilâyet pâdişâhından halkâ âfât ire. Eger güneşi bağlı görse bir vilâyete velî olur. Eger bir kimsenin karnı içinde güneş tulu‘ eylese kuvvete delâlet ider.” (13b-14a)

Bazı tabirlerde ise aynı nesne veya olayın erkek tarafından görülmesi ile kadın tarafından görülmesinin yahut bir işin vaktinde yapılması veya yapılmamasının farklı sonuçlar doğuracağı belirtilmektedir:

“Eger düşünde ibrüşüm bezi ton ve gömlek, pamuk ton ve gömlek görse veyâ giyse ‘avrat avucından mâl eline gire yâhüd şâz olup sevine. Eger kürk giyse beylik ve ‘izzet ve ululuk ve hoş dirlik bula ammâ yaz günü kürk geysse güşşaya uğraya yâhüd gönli tar ola ammâ ‘avrat görse veyâ pâk libâs geysse ere vara. Eger aq ton geysse ‘izzetdür. Eger yeşil ton geysse ni‘met ve ululukdur. Zirâ uçmak ehli yeşil tonludur, kızıl ton erlere ceng [ve] huşümetdür, ‘avratlara eyüdüdür.” (43a-43b)

“Eger Ka‘beyi tavâf itse ‘ömrü uzun ola, dîni kavî ola, mâl eline gire. Eger hac vakti degil ise hacçı gören biraz zahmet çeker buyurdi.” (27b)

Metinde, aynı rüyayı gören salih bir kimse ile fasık bir kimsenin rüyaları da ayrı ayrı tabir edilmiştir. Söz konusu durum ehil olan veya olmayan kimselerin rüyalarının tabirinde de görülmektedir. Düşünde minarede ezan okuyan bir kimsenin ehil ve salih bir kimse

¹¹ “Allah’ım yüzümü sana çevirdim, işlerimi sana teslim ettim. Senden başka sığınak yoktur, sana istiğfar ederim, senden tövbe dilerim.”

¹² “Allah’ım bana doğru, yalan olmayan rüya göster. Doğru, bozuk olmayan, müjdeli, faydalı, zararlı olmayan. Güç ve kuvvet, sadece yüce ve büyük olan Allah’ın yardımıyla.”

olması hâlinde rüya olumlu tabir edilirken kişi günahkâr ise rüya olumsuz yorumlanmaktadır:

“Eger düşünde minârede ezân okusa vâlî olmağa delâlet ider. Ehli ise sesi ve kuvveti yetdügi yere kadar vâlî ola, fakîr ırğadlara baş olur. Şâlih ise ululuğa irer. Fâsık ise günâhı âşikâre olur.” (27a)

“Ammâ düşünde hâlîfe görse ve İmâm görse mâlî ve ‘izzeti arta ulu ad şâhibi ola, halk içinde meşhûr kişi ola, hâtib ve imâm olmağa ehli ise ululuk bulup mertebe bula. Ehil degil ise guşşaya uğraya ve kaykuya ire.” (28b)

Tabirnamede yer alan rüya motiflerine bakıldığında hayvanların daha detaylı ele alındığı görülmektedir. Hayvanlarla ilgili motiflerin “Yırtıcı canavârlar ve hayvânlar söylemek”, “At ve katır ve deve ve eşek görmek”, “Koçlar ve koyunlar ve kuzı ve oğlak ve keçi görmek”, “Taglarda eti yenür hayvânlar, geyik ve tavşan görmek”, “Sığır ve buzağı ve inek sagmak”, “Fil ve kañlu görmek”, “Tonuz, ve sıçan ve porsuk ve ejderhâ ve yılan ve örümcek ve akreb görmek”, “Arslan ve kablân ve ayu ve kurt görmek.”, “Horûs, tavuk, yumurta ve kuşlar görmek”, “Aru, çekirge ve kalan ufacak canavâr pire ve bit görmek”, “Balık, kurbağa ve kaplanbaga ve yengeç ve su canavârları görmek” başlıkları altında 11 babda tabiri yapılmıştır. Yukarıda bahsi geçen bablarda bir hayvanın çeşitli hâl ve koşullarda rüyada görülmesi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Örneğin rüyada koyunun eve girdiğini görmek nimet bolluğu olarak tabir edilirken bir kimsenin, koyunun derisini yüzdüğünü görmesi zulüm ve haram mal şeklinde tabir edilmiştir.

Tabirnameler sanat endişesinden uzak olduğu için halk diliyle ve sade bir Türkçeyle yazılan eserlerdir. Günlük konuşma dilinin birçok sözcüğünü bünyesinde barındıran tabirnameler, bu yönüyle bir halk dili sözlüğü özelliği taşımaktadır. Hacı Muhammed Mostârî'ye ait bu tabirnamenin de sade bir dille yazıldığı ve eserde günlük konuşma diline ait sözcüklerin yanı sıra “gölez”, “eşme”, “kañlı”, “üyür”, “edik”, “keler” gibi pek çok arkaik kelimenin bulunduğu da görülmektedir.

3. Hacı Muhammed Mostârî Tabirnamesi'nden Bölümler

Hacı Muhammed Mostârî'nin İbn Sîrîn'den tercüme ettiği bu eser 67 varaktan oluştuğundan eser metninin tamamını çeviriyaıyla vermek makale sınırlarını aşacaktır. Bu nedenle makalede yalnızca seçilen bazı babların Latin harflerine aktarımı yapılmıştır.

Beşinci bab: Rüyada akarsu, çay, ırmak, havuz, gemi, su birikintisi, hendek ve kuyu görmeyi yorumlamaktadır. Rüyasında deniz veya denizden su içtiğini gören kimse zenginlik bulur, bilgin biri olur ve bütün emellerine ulaşır. Denizden acı su içerse bir kul sahibi olur. Akar su görürse geçimi iyi, malı çok olur. Eğer akarsudan su içerse amacına ulaşır ve mal sahibi olur. Kişi rüyada kendisini su içinde görürse kaygıdan kurtulur. Akarsudan ve oluktan su aldığı görürse eline helal mal geçer. Bardaktan su içtiğini görürse ömrü uzun olur. Kişinin kendisini suya batmış olarak görmesi su berrak ise helal mala, bulanık ise haram mala tabir edilir. Bir yerden çeşme ve pınar çıktığını görürse isteğine ulaşır. Evin içinde pınar görürse ev halkının ağlayacağına, duvardan su çıktığını

görürse yakın akrabalarından birine bir sıkıntı geleceğine işarettir. Zemzem kuyusundan su içtiğini gören kimse kıyamet azabından kurtulur. Kişi rüyasında kuru çay görürse hacca gider. Daima su akan bir çeşmeden su içtiğini görürse eline mal girer, mutlu olur. Eğer havuz görürse bilgin ve zengin olur, Kevser suyunu içerse yine bilgin olacağına işarettir. İrmakta boğulduğunu görürse eceli yakın olur. Su dolabından su içerse mal sahibi olur. Kişi eğer karadaki veya su üstündeki bir gemide olduğunu görürse sıkıntılarında kurtulur. Gemiden dışarı çıktığını görürse yine sıkıntısından kurtulur, bir mevkiye getirilip azledilirse görevine geri gelir, yoksul ise zengin olur. Eğer parçalanan bir gemiden kurtulduğunu görürse padişahın gazabına uğrar. Eğer geminin dümeni elinde ise âlim bir kimse olur. Kişi kendisini gemiyle havada uçarken görürse ölümüne işarettir. Eğer gemi içinde öldüğünü görürse sıkıntısından kurtulur. Eğer gemiye binip uzaklara giderse yine ölümüne işarettir. Eğer (gemiye) kırılmış görürse annesi ölür. Eğer gemi alırsa kadın alır. Eğer rüyasında kuyuya, su birikintisine veya hendeğe düşerse düşman hilesine uğrar. Eğer bir kuyudan su çekerse veya içerse büyük refaha ulaşır. Eğer çektiği su ile gusül abdesti alırsa sıkıntısından kurtulur. Eğer su köpürürse hazır mal eline geçer. Eğer susuz kuyu görürse abdestinde eksikliğe işarettir:

“**Beşinci bâb** akarşu ve çay [ve] ırmağ ve havuz ve gemi ve keriz ve hendek ve kuyu görmek. Eger bir kimse düşünde deniz görse veyâ şuyun içse pâdişâhlık bula veyâ ‘âlim ola ve cümle murâda ire veyâ devlete ire. Ve eger denizde nesne yâ denizden acı acı içse bir kul eline gire. Eger akar şu görse dirliği hoş ola mâlî çok. Eger akarşudan içse maşşûdına ire mâl bula. Eger kendüni şu içinde görse kaykudan kurtıla. Eger akarşudan şu alsa helâl mâl eline gire. Eger oluğdan şu alsa gine öyledür. Ve eger bardağdan şu içse ‘ömri uzun ola tevîli dağı eger kendüni şuya garğ olmuş görse duru şu ise helâl mâl eline gire, bulanık şu ise haram mâl eline gire. Eger bir kimse yerden eşmeler çıkar görse veyâ pınar görse murâdına ire. Nitekim

فِيهِمَا عَيْنَانِ تَجْرِيَانِ¹³

buyurur. Eger evi içinde pınar zâhir olmuş görse eviñ şâhibleri ağlamağa delâletdir. Eger divârdan zühür iderse yakîn akrabasına gam gele. Eger zemzem kuyusundan içse kıyamet ‘azâbından kurtıla. Eger kuru çay görse hacca vara. Eger dâ’im akar çeşmeden şu içse eline mâl gire şâz ola. Eger havuz görse bay ola ‘âlim ola. Eger şu içinde görse cümle işi yürüye. Eger Kevser âbını içse ‘âlim ola. İsmâ’il peygamber ile haşr ola. Eger ırmağa boğulsa eceli yakîn gelmiş ola. Eger şu dolâbından içse mâl eline gire. Eger karadaki gemi içinde kendüni görse veyâhüd şu üstünde durur görse guşşalı ola işi bağlana. Gemiden taşra çıksa guşşadan âzâd ola. Manşüb ehli olup ‘azil ise manşüb ola. Yoğsul ise bay ola. Eger gemi görse pârelenüp kendi kurtulur ise pâdişâh aña gazâb ide. Eger gemiñ dümeni elinde olsa ‘âlim ola. Eger gemiyle hevâda uça fevt ola. Eger gemi içinde fevt olsa ‘azâbından bulur. Eger gemiye binüp bir dağı uzaklara gidüp cem’e çıkması mümkün olmasa fevtine delâlet ider. Eger kırılmış görse anası fevt ola. Eger ortak gemi alsa ‘avrat alır. Eger düşünde kuyuyañ veyâ kerize veyâ hendege düşse düşmân mekrine düşe, şakınmak gerek. Eger kuyudan şu çekse veyâ içse büyük devlete

¹³ “İçlerinde akan iki pınar vardır.” (Rahman, 55/50).

ire. Eger anuñla gusül itse guşşadan kırtıla. Eger şuyı köpürse hâzır mâl bula. Eger şusuz kıyu görmek abdest noķşânına delâlet ider." (16b-18a)

Onuncu bab: Sandal, kafur, gül suyu, misk, anber, hoş kokulu yağlar, safran, öd, gül, sünbül, karanfil, ceviz, zeytin görmeyi yorumlamaktadır. Bir kişi rüyasında sandal, kafur ve gül suyu görürse iyi habere, ilim meclisine, din güzelliğine işarettir. Misk ve öd görürse veya bunları satın alırsa erkek ise kadın alır, kadın ise erkeğe varır, âlim ise emeline ulaşır, eline kul girer veya hayırlı bir haber işitip mutlu olur. Kişi rüyasında hoş kokulu yağlar sürdüğünü görürse o kişiye hayır duaları edilir ve övgülerde bulunulur. Eğer safran görürse hasta olur, yemek görürse mutlu olur. Rüyada kafur görmek iyiye işarettir, zenginliktir. Eger bir kimse rüyasında gül görürse, gül vakti ise isteğine ulaşır, güzel haberler işitir, vakti değil ise biraz zahmet çeker, hasta olur ama şifa bulur. Eğer ak gül görürse para, kırmızı gül görürse, vaktinde ise eline altın geçer. Eğer sarı gül görürse hastalıktır. Kişi rüyasında sümbül, karanfil, ceviz, zeytin bunlardan hangisini görürse mal ve nimete işarettir. Fesleğen görürse mutlu olacağı bir cevap işitir:

"Onuncu bâb şandal ve kâfûr ve gül şuyı ve misk ve 'anber ve hoş koķulu yağlar ve za'ferân ve 'üd ve gül ve sünbül ve kıaranfil ve ceviz ve zeytûn görmek. Eger bir kimse şandâl ve kâfûr [ve] gül şuyı ve gülâb görse eyü haberdür ve 'ilim meclisidür, dîni pâk olmaķdur. Misk ve 'üd görse veyâ şatun alsa 'avrat ala, 'avrat ise ere vara, 'âlim ise murâdına ire kıul eline gire yâ hayır haber işide şâz ola. Hoş koķulu yağlar sürünse aña hoş du'alar ve şenâlar kılalar. Eger şafrân [görse] haste ola, eger ta'am görse şâz ola. Eger kâfûr görse ğâyet eyüdü, devletdür. Eger gül görse vaktinde ise rüzgârı hoş ola murâdına ire, hoş haber işide. Vakti değil ise biraz zahmet çeke haste ola şifa bula. Eger ak gül görse akçe eline gire, eger kırmızı gül vaktinde ise altun eline gire. Eger sarı gül görse hastalıķdur. Eger sünbül ve kıaranfil ve ceviz ve zeytûn bunlarıñ her kıanķısını görse mâl ve ni'metdür ve hoş şenâlar kıılmaķ gerek. Eger fesliĝân görse mesrûr olmaķ cevâb işide." (22a-23a)

Yirmi ikinci bab: Soğan, sarımsak, tuz, saman, ağız (sütü) ve ot biçmeyi görmeyi yorumlamaktadır. Bir kişi rüyasında soğan ve sarımsak görürse ya da yerse kedere uğrar. Eğer tuz görürse helal mal eline girer ancak sıkıntı ve gazaba uğrar. Saman görürse veya çekerse eline çok mal geçer, ot görmek de bu şekilde tabir edilir. Kişi rüyasında samanlık görürse çok zengin olur ama ağız (sütü) görürse veya yerse haram mal olarak yorumlanır. Eğer süt görürse dininin kuvvetleneceğine yağını görürse haram mala işarettir. Bir kimse rüyasında süt içtiğini görürse tövbe eder. Köpek sütü görmek veya içmek düşmana karşı zafer kazanılacağına, tilki sütü görmek korkuya, hastalığa ve haram mala, çakal sütü görmek rüya sahibinin, eşinden mal elde edeceğine veya bir suçlamaya maruz kalacağına, aslan sütü görmek bir kimse ile kavga edeceğine, kaplan sütü görmek düşmana veya haram mala, eşek sütü görmek nimete, kurt sütü görmek padişah tarafından verilecek kuvvete işarettir. Bir kişi sığır sütü görürse ona din güzelliği nasip olur, sığır sütünü hasta bir kişi görürse şifa bulur, helal mal eline girer, güzel amel ve bolluk sahibi olur. Eğer koyun sütü görürse, sağarsa veya içerse helal mal eline girer. At sürüsünün sütünü görürse kuvvet bulur, düşmana karşı galip olur. Her kim eti yenen bir hayvanın sütünü görürse,

yerse veya verirse her bakımdan düşmana karşı zafer kazanır, eline helal mal girer veya rüyayı gören kişiye miras kalır. Rüyada peynir yemek ve görmek zengin olmaya işarettir:

“**Yirmi ikinci bâb** Şoğan ve şarımşak ve tuz ve şaman ve ağız [ve] ot biçmek. Eger şoğan görse veyâ yise guşşaya uğraya. Şarımşak dağı böyledür. Eger tuz görse helâl māl eline gire ammâ guşşalar ola veyâ gâzâba uğraya. Eger şaman görse veyâ çekse çok māl eline gire. Eger ot görse gine öyledür. Eger şamanlık görse çok ganî ola ammâ ağız görse veyâ yise harâm maldur. Eger süd görse İslâmı arta. Nitekim

نَحْوُ كَيْسِ بْنِ مَرْيَمَ [D.K.ub] لَيْسَ

diyü buyurdu ammâ yağü harâm maldur. Eger süd içse tevbe kıla. Eger hayvânlarıñ südin görse veyâ şağsa helâl maldur. Eger geyik südin görse ‘avratdan mirâs yiye. Eger kelb südin görse veyâ içse düşmân üzerine gâlib ola. Eger tilki südin görse korkulara uğraya yâhüd haste ola veyâ harâm māl eline gire. Eger çaçal südin görse ‘avrat avucundan dünyalık eline gire veyâ bir töhmete uğraya. Eger arslan südin görse bir kimse ile ceng ide. Eger qablan südin görse aşikâre düşmândur, ba‘zılar harâm maldur dimişler. Eger eşek südin görse ni‘metdür. Eger kurd südin görse pâdişahdan kuvvettür. Eger şığır südin görse dîni pâk ola, haste ise şifâ bula, helâl māl eline gire veyâhüd şâlih ‘ameldür veyâ bolluğ ola. Eger koyun südin görse veyâ şağsa veyâ içse helâl māl eline gire. Eger üyür südin görse kuvvet bula düşmân üzerine gâlib ola. Eger her kim eti yenür hayvânlarıñ südin görse veyâ yise veyâ bir kişiye virse her vechile düşmânına gâlib ola dağı helâl māl eline gire yâhüd mirâs yiye ammâ peynir yese ve görse bay ola.” (40a-41b)

Otuz birinci bab: Kişinin kendisini kafeste ve mezarlıkta görmesi, ölülere kabir kazmak, kişinin kendisinin öldüğünü görmesi ve evde cenaze görmek hakkındadır. Bir kişi rüyasında kendisini kafeste görürse sıkıntıya düşer. Eger mezarlıkta görürse günahlarına tövbe edeceğine işarettir. Ölmüş bir kişiyi sağ olarak görürse ümit kestiği bir şeyi elde eder. Eger kendini ölmüş görürse ömrü uzar. Ölmüş birini ağlarken görürse ölen kişinin ahirete imanla gittiği şeklinde yorumlanır. Ölen kişiyi sağ görürse ölünün ahiretteki hâlinin iyi olduğuna, rüyayı gören kimseyi ölmüş biri kucaklarsa ömür uzunluğuna işarettir. Bir kişi rüyasında kabir kazdığını görürse zorluğa uğrar. Ölen kişi sağ birine bir şey verirse o kişinin kızı varsa ölür. Rüyada, ölen birinin bir istekte bulunduğu görülürse onun için sadaka vermek gerekir. Bir kimse evinde cenaze görürse elde etmeyi ümit ettiği bir şey eline geçer:

“**Otuz birinci bâb** Kendüni kafesinde görse ve güristânda görmek ve ölülere kabir kazmak ve ölmek ve evinde cenâze görmek. Bir kimse kendüni kafesinde görse kaçkuya düşe. Eger güristânda görse günâhına tevbe kıla. Eger ölüyi dirilür görse, ya‘nî ölen kimseyi sağ görse bir ümidin kesdüğü şey eline gire. Eger kendüni ölmüş görse ‘ömrü uzun ola. Eger ölüyi ağlar görse ol ölü dünyâdan İmânla gitmişdür. Eger ölmüş kişiyi sağ görse ol [ö]lünün âhiretde hâli hoş ola ammâ ölüyi kucaklar görse yâ ölü anı kucaklasa ‘ömrü uzun ola. Eger bir kimse kabir kazsa düşvârlığa uğraya. Eger ölü sağ âdeme bir şey virse

¹⁴ “İçenlere halis ve içimi kolay süt içiriyoruz.” (Nahl, 16/66).

kızı var ise fevt ola. Ölü, bir şey dilese anıñçün şadağa gerek. Eger evine cenâze görse ümîd itdügi nesne eline gire.” (46a-46b)

Kırk dördüncü bab: Rüyada fil görmek hakkındadır. Bir kişi rüyasında file bindiğini görürse padişahla dost olur. Eger fil eti yerse mal eline girer. Fili öldürdüğünü görürse katil olur. Eger fil ile bir şehirden başka bir şehre gittiğini görürse gittiği şehrin beyi azledilir. File padişahın bindiği görülürse o padişahın saltanatı kuvvetlenir. Eger kağı görürse veya binerse itibarı artar, emeline ulaşır. Bir kimse rüyasında kağından düşerse makamından da düşeceğine işaretir. Eger kağı kırılırsa ulu bir kişinin öleceğine yorumlanır:

“Kırk dördüncü bâb Fil görmek bir kimse düşünde file binse ulu pâdişâhile dost ola. Eger etin yise mâl eline [gire]. Eger fili öldürse ol kişi katil [ola]. Eger bir şehirden bir şehre varur görse ol vilâyetiñ begi ma'zûl ola. Eger file pâdişâh binse saltanatı arta. Eger kağı görse veyâ binse 'izzeti ve mertebesi arta murâdına ire, zirâ Yûsuf Peyğamber 'aleyhisselâm Mışırđan kağı ile geldi. Taht-ı revân ve çoçı ve ma[h]fe ol iğ[t]işâmlı şeyler[dür]. Bir kimse ammâ kağılıdan düşse manşıbdan düşe. Eger kağı kırılırsa bir büyük kimse fevt ola.” (51b-52a)

Ellinci bab: Cin, peri, şeytan, put, Deccal ve haç görmek hakkındadır. Eger bir kimse rüyasında cin görürse hoş olmayan işlere işaretir, iyilikten ümit keser. Şeytan görürse çok kötü bir insanın düşmanlığına yorumlanır. Peri görürse yalan söylemeye, doğru ve sahih olmayan işler yapmaya başlar. Eger put haç görürse dininde zayıflama olur ama eger putu kırık görürse din yolunda ekşiği kalmaz:

“Ellinci bâb: Dîv ve perî ve şeytân ve büt ve Deccâl ve hâç görmek. Eger bir kimse düşünde dîv görse yaramazlıkdur, eyilikden ümîdini kese. Eger şeytân görse bir insân şeytânı aña düşmân ola, kendüni şakına. Eger perî görse yalan söyleyüp bâtıl işe başlaya. Eger putı hâç görse dîninde sâkıtı ola. Eger bütü kırık görse şerî'atinde işi tamâm ola.” (59b)

Sonuç

Bu çalışmada Mostar Hersek Devlet Arşivi 631 numarada kayıtlı İbn Sîrîn'den tercüme edilmiş tabirname incelenmiştir. Eserde, müellifin Hacı Muhammed Mostârî olduğuna dair bir kayıt bulunmakla birlikte, tabirnamenin istinsah tarihi ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Ancak Eski Anadolu Türkçesi döneminde daima yuvarlak ünlülü olan bildirme ve ilgi eklerinin metin içerisinde pek çok yerde düz tabandan sonra dudak uyumuna bağlı olarak yazılması tabirnamenin 17. yüzyıl ve sonrasına ait bir metin olduğu kanaatini oluşturmaktadır.

Tabirnamelerin büyük bir çoğunluğunda olduğu gibi burada da rüyalar ve yorumları bab sistemiyle tasnif edilmiştir. Mütercimim rüyaları 53 baba ayırarak sınıflandırdığı eserde rüya tabirlerine geçilmeden önce hangi babda neyin tabir edileceğine dair kısaca bilgi vermiş, sonrasında rüyanın mahiyeti, rüya çeşitleri, rüya meleği, rüyaların hangi hâl ve durumlarda gerçekleşebileceğine dair genel bir açıklama yapılmıştır. Rüyaların tabir edildiği kısımda bablar içerisindeki geçişler “eger” ifadesi ile birbirinden ayrılmıştır. Bu

bölümde mütercimim 300'den fazla rüyayı tabir ettiği görülmektedir. Rüyayı gören kişinin kadın veya erkek olması, dindar yahut fasık olması, bir işte ehil olup olmaması gibi durumlar rüyanın yorumlanmasında önemli bir etken olmuştur.

Eserde, rüya tabirleri Allah, dört büyük melek, peygamberler, kıyamet, cennet, cehennem, sırat ile ilgili rüyaların tabiri ile başlamaktadır. Daha sonraki bablarda ise güneş, ay, yıldız, yağmur, kar, yıldırım, bulut; deniz, akarsu, ırmak, gemi, kuyu; aydınlık, mum, karanlık, ateş, kandil; dağ, yüksek yerler, taş, toprak, ev; mescit, musalla, minber minare; saray, bahçe, dükkân, merdiven, hamam, değirmen, su dolabı, kale, hisar, köşk; hoş kokulu bitkiler, yağlar, gül suyu, ceviz, zeytin; yaşlı ve genç kişi, kul, erkek, kız, kadın, cariye; gusül, abdest, teyemmüm, namaz, Kabe, dua, tesbih, oruç, ezan, kamet, zekat, sadaka; kadı, halife, müezzin, âlim, terazi, kalem, divit, mushaf, mürekkep; misvak, insan, hilal; kilit, sandık, şadırvan, beşik, çadır, çardak; çömlek, tabak, çanak, ocak, kömür; deprem; kan aldirmek, hacamat yaptırmak, kitap yazmak; ağaçlar ve yemişler; soğan, sarımsak, tuz, süt, peynir; ekmek, tatlı, şeker; değerli madenler, zinet eşyaları; kürk, taç, cübbe, şalvar, başmak, yağmurluk; nikah, cima etmek; ip, iğne; silah, süngü, savaş, kılıç; zindan, kafes, ölü, cenaze; def, düdük, kanun, kopuz, ney, satranç; sanat ehli; ufak hayvanlar, yırtıcı hayvanlar; cin, peri, şeytan, put; Kur'an okumak gibi kavram ve sözcükler üzerinden rüya tabirleri yapılmıştır. Tabirnamede yer alan rüya motiflerine bakıldığında hayvanlara dair yorumların oldukça geniş bir yere sahip olduğu görülmektedir. Yaklaşık on bir babda rüyada görülen hayvanların gerçek hayatta neyi sembolize ettiğine dair tabirler yer almaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan Hacı Muhammed Mostârî'ye ait tabirname sade ve açık bir Türkçe ile yazılmıştır. Eserde gündelik dile ait sözcüklerin yanı sıra pek çok arkaik kelime de bulunmaktadır. Bu bağlamda söz konusu tabirnamenin "halk dili sözlüğü" özelliğini taşıdığını söylemek mümkündür.

Bu makalede daha önce herhangi bir akademik çalışmaya konu olmamış; İbn Sîrîn'den tercüme edilen bir eserin tanıtımı yapılmış, eserin dil ve muhteva özellikleri genel hatlarıyla ortaya konulmuştur. Yapılan bu çalışma ile tabirnelere ve Türk edebiyatındaki İbn Sîrîn tercümeleri üzerine yapılacak araştırmalara katkı sunulmuştur.

Kaynaklar | References

- Aksoy Ö. (2019). Mostar Hersek Devlet Arşivinde bulunan Türkçe el yazmaları. A.İ. Öbek vd. (Ed.), *Prof. Dr. Hidayet Kemal Bayatlı Hatıra Kitabı* içinde (s. 580-603). Kerkük Yayınları.
- Apaydın, H. (1997). Rüya ve fonksiyonu. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(9), 263-282.
- Arsu, Ö. ve Mustafa Sefa Çakır. (2023). Müellifi bilinmeyen bir ta'bir-nâme üzerine. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (ASOBİD)*, 13, 135-198.
- Bahadır, S. C. (2021). *Rüyalar kitabı Ta'bir-nâme-i İbni Sîrîn*. Büyüyen Ay Yayınları.
- Balaban, A. (2011). Muhammed İbni Hasan İbni Aliyyi'l-Hüseyn'in tabirnamesi (metin, sözlük, dil incelemesi), [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Balaban, A. (2014). Türkçe yazma tabirnameler. *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, 9, 112-132.
- Elbir B. ve Ekim Ortaç Uludüz (2019). İbni Sîrînden yapılan rüya tabirnameleri ve tercümeleri üzerine. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 23(23), 461-477.
- Eminoğlu, H. (2003). Müşkil-Güşa-Tabir-nâme (Dil bilgisi-Metin-Dizin)", [Yayımlanmamış Doktora Tezi] Hacettepe Üniversitesi.
- Erdoğan A. (1993). Türkçe rüya tabirnameleri ve İbn-i Sîrîn'den tercüme edilen bir tabirname". [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Marmara Üniversitesi.
- Gökyay, O. Ş. (1992). Tabirnameler. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri IV. Cilt Gelenek, Görenek ve İnançlar, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Gökyay, O. Ş. ve Serdaroğlu Coşkun V. (2010). Tâbirnâme. TDV İslam Ansiklopedisi. C. 39, ss. 331-333.
- Hermansen, M. (2008). İslamiyet'te rüyalar ve rüya görme. K. Bulkeley (Ed.), *Psikolojik, Kültürel ve Dini Boyutlarıyla Rüyalar* içinde (s. 73-91). ODTÜ Yayıncılık.
- İbn Manzûr, Ebu'l-Fazl Cemâluddîn Muhammed b. Mükerrerem b. Ali el-Ensârî. (1990). *Lisânu'l-Arab*, C. 4, Daru Sadır, Beyrut.
- Kayaokay İ. (2023). İbni Sîrîn'den tercüme edilen bir rüya tabir-nâmesi. *Journal of Social Research and Behavioral Sciences. Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 9(19), 489-516. <https://doi.org/10.52096/jsrbs.9.19.37>
- Kur'an-ı Kerim (2023). Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyanet.gov.tr>
- Sarıkaya, E. (2016). Eski Türk edebiyatında ilk edebî rüya: Oğurmuş'un rüyası. *Türkiyat Mecmuası*, 26(2), 345-370.
- Şentürk, L. (1969). İbn-i Sîrîn. *Diyanet İşleri Başkanlığı Dergisi*, 8(90-91), 371-372.

-
- Tabak, İ. (1999). İbn Sîrîn'in Cevâmiu't-Ta'bîr Fî'r-Ru'yâ adlı eseri [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Yücel, A. (1999). İbn Sîrîn. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 20, ss. 358-359.

Ekler:



(1b-2a)



(20b-21a)



(32b-33a)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Doğukan YÜKNÜ

<https://orcid.org/0000-0002-8958-457X>

Yüksek Lisans Öğrencisi

dogukanyuknu@gmail.com

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

<https://ror.org/01dzjez04>

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı

“Kelleci Memet” Romanında Dilin İdeolojik Fonksiyonu: Roman Söylemine Yansıyan Marksist İdeoloji

The Ideological Function of Language in the Novel “Kelleci Memet”: Marxist Ideology Reflected in the Discourse of the Novel

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 18.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 24.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Yükünü, D. (2024). “Kelleci Memet” Romanında Dilin İdeolojik Fonksiyonu: Roman Söylemine Yansıyan Marksist İdeoloji. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 97-123. <https://doi.org/10.34083/akaded.1439158>

Yükünü, D. (2024). The Ideological Function of Language in the Novel “Kelleci Memet”: Marxist Ideology Reflected in the Discourse of the Novel. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 97-123.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1439158>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Doğukan YÜKNÜ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Öz

Her ideolojik düşünce yapısının kendine özgü bir söylem tarzı bulunmaktadır. Söylem, dilin bireysel veya toplumsal kullanımına işaret etmektedir. Bir dil pratiği olarak söylem, salt göstergelerden oluşmaz aynı zamanda sosyal bir pratiktir. Söylem nosyonu, sosyal bilimlerin de inceleme alanına girdikten sonra birçok kavramla ilişkisi üzerinden incelenmeye başlanmıştır. Bu kavramlardan birisi de ideolojidir. Söylemler, ideolojileri yapılandırabildiği gibi ideolojiler de söylemleri dil boyutunda yapılandırabilmektedir. Dolayısıyla her türlü söylem yapısı, birtakım ideolojik algı biçimleri tarafından şekillendirilmiş dil kullanımları barındırabilir. Çoğu ideolojide olduğu gibi Marksizm'in de kendi has bir söylem yapısı vardır. Marksizm, kuramsal temelleri Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından oluşturulan bir düşünce sistemi veya ideolojidir. Temelde ekonomik teori üzerine inşa edilen bu ideoloji, tarihsel süreci "Tarihsel Materyalizm" ve "Diyalektik Materyalizm" ilkeleriyle açıklamaktadır. Marksizm'in temelinde sınıf mücadeleleri yatmaktadır.

Edebi metinler de açık veya gizli bir şekilde ideolojik söylemleri içerisinde barındırabilmektedir. Özellikle dil kullanımı boyutunda edebi metinler, yazarın ideolojik görüşü ekseninde şekillenebilmektedir. Bilhassa roman, yapısı ve içeriği itibarıyla ideolojik söylem tarzlarını yansıtabilmesi açısından çok uygun bir edebi türdür. Romanlarda bu genellikle örtük bir şekilde dil boyutunda sözcük seçimleri çerçevesinde gerçekleşmektedir. İdeolojik söylem yapılarını özellikle metin düzeyinde yorumlamak için söylem analizi, dilsel göstergelere yoğunlaşmayı gerektirmektedir. Bu çalışmada da Kemal Tahir'in *Kelleci Memet* romanı, Marksist ideoloji açısından dilsel göstergeler ve metin dışı bağlamlar çerçevesinde yorumlanacaktır. Kemal Tahir, bu romanda diyalogların yoğun olduğu bir anlatım tarzını tercih etmiş, anlatıcı olarak ideolojik söylemini romana yansıtmamıştır. Bu yüzden yazarın ideolojik dil tercihi, daha çok isimler, tasvirler, adılar ve sıfatlarda yaptığı dilsel tercihler ayrıca da karakter söyleminde yansıttığı ideolojik söylem ekseninde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Marksist İdeoloji, Söylem, Dil, Kemal Tahir, Kelleci Memet

Abstract

Every ideological thought structure has its own style of discourse. Discourse refers to the individual or social use of language. As a language practice, discourse does not only consist of signs, it is also a social practice. After the concept of discourse entered the field of social sciences, it began to be examined through its relationship with many concepts. One of these concepts is ideology. Just as discourses can structure ideologies, ideologies can also structure discourses in the language dimension. Therefore, every discourse structure may contain language uses shaped by some forms of ideological perception. Like most ideologies, Marxism has its own discourse structure. Marxism is a system of thought or ideology whose theoretical foundations were created by Karl Marx and Friedrich Engels. This ideology, which is basically built on economic theory, explains the historical process with the principles of "Historical Materialism" and "Dialectical Materialism". Class struggles lie at the core of Marxism.

Literary texts may also contain explicit or implicit ideological discourses. Especially in terms of language use, literary texts can be shaped around the ideological views of the author. In particular,

the novel is a very suitable literary genre in terms of its structure and content and its ability to reflect ideological discourse styles. In novels, this situation usually occurs implicitly within the framework of word choices in the language dimension. To interpret ideological discourse structures, especially at the textual level, discourse analysis requires focusing on linguistic signs. In this study, Kemal Tahir's novel Kelleci Memet will be interpreted in terms of Marxist ideology within the framework of linguistic indicators and extra-textual contexts. In this novel, Kemal Tahir preferred a narrative style with intense dialogues and did not reflect his ideological discourse as a narrator into the novel. For this reason, the author's ideological language choice will be examined on the axis of the ideological discourse reflected in the character discourse, as well as the linguistic choices he makes in nouns, descriptions, pronouns and adjectives.

Keywords: Marxist ideology, Discourse, Language, Kemal Tahir, Kelleci Memet

Giriş

Dil, sosyal bir pratik olması sebebiyle birçok kavramı da dilbilim başta olmak üzere sosyal bilimlerin inceleme alanına dahil etmiştir. Bu kavramlardan birisi de söylem kavramı yahut söylem fikridir. Terim anlamı olarak bakıldığında “söylem”, (Alm. diskurs, Fr. discours, İng, discourse) “söz” yani dilin yazılı veya sözlü gerçekleşmesi, konuşan bireyin kullanımı anlamında kullanılmıştır (Vardar, 2007: s.179). Söylem, en basit şekliyle yazılı veya sözlü iletişimde dilin bireysel kullanımı olarak tanımlanabilir. Söylem, dil ile ilişkisi çerçevesinde tanımlandığında bir dil pratiğine işaret etmektedir. Dil kullanımı, sadece dilbilimsel öğelerle (sözcük, cümle, paragraf) sınırlandırılacak bir şey değildir. Söylem; kültürel, toplumsal, ekonomik ve ideolojik vs. konular gibi yaşamın birçok tarafıyla ilintilidir (Sözen, 1999: s.20). Bu açıdan düşünüldüğünde salt ifadeler değil, sosyal bir bağlam etkisiyle söze veya yazıya geçirilen mevcut sosyal bağlamın varlığını devam ettirme konusunda yardımcı olan sözcük, cümle veya ifade gruplarıdır (Mills, 1997: s.11). Söylem teorilerinin ve söylem üzerine çalışan düşünürlerin dil felsefecilerinden etkilenmelerinin etkisiyle de ortak paydada bulunduğu başat görüş, söylemin sadece dil aracılığıyla düşünülebileceği ve oluşabileceği düşüncesidir. Söz konusu düşünürlerin ortaya koyduğu bu fikrin en önemli çıktısı ise dilin belirsiz olduğu fikridir (Sözen, 1999: s.17). Dilin belirsizliği ifadesi, aslında dilin dolaysız olmadığı durumuna işaret etmektedir. Çünkü dil, sosyal bir bağlamla ilintili olduğu için dilin mantığı dolaysız bir şekilde açıklanamamaktadır. Dilin belirsizliği, tercih edilen kelime, tümce veya daha genelde ifadelerin anlamının sabit olmaması ve kullanıldıkları bağlama göre anlam kazandıklarını ifade etmektedir. (Yavuz, 2007: s.92) Wittgenstein’in dil düşünceyi örter ifadesi de bu ifadeyi destekler niteliktedir (Wittgenstein, 2013: s.47). Dolayısıyla söylemler de ifade edildikleri bağlama göre anlam kazanmaktadırlar. Çünkü dil, belli bir bağlam içerisinde düşünülen veya yazıya dökülen fikirler, anlamlar ve daha genelde ideolojik veya toplumsal düşüncelere şekil veren ve bunlardan etkilenen bir yapıyı temsil etmektedir. Dilin dolaysız olamayacağı düşüncesi, söylemin çeşitli terimlerle ilişkisi bağlamında tanımlanması sonucunda birden fazla tanım ortaya çıkarmıştır. Bundan dolayı söylem kavramı metin, cümle ve ideoloji gibi çeşitli terimlerden farklılığı ya da benzerliği üzerinden tanımlanmıştır (Mills, 1997: s.4).

Bu çalışma ekseninde düşünüldüğünde değinilmesi gereken ideoloji kavramı, söylemle olan ilintisi bağlamında önemli rol oynamaktadır. Özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru söylem, ideoloji kavramıyla birlikte değerlendirilmekte ve Foucault'nun söylem kuramında olduğu gibi-Foucault söylemi ideoloji kavramına tercih etmektedir-birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. İdeoloji kavramı daha çok belirli bir dünya ve toplum perspektifine dayanan düşünce sistemini çağrıştırmaktadır. İdeoloji kavramına yönelik birçok farklı tanımlamalar vardır. Terry Eagleton'un yaptığı birkaç tanımlama bu çalışmanın kapsamı ve özü düşünüldüğünde yeterli olacaktır. Eagleton, ideoloji terimini belirli bir toplumsal sınıf veya zümreye ait fikirler topluluğu, siyasi iktidarları meşrulaştırma noktasında işlevsellik gören fikirler, sosyal çıkarlar tarafından harekete geçirilen düşünme şekilleri ve anlamsal kapanım gibi çeşitli tanımlamalarla ortaya koymuştur (Eagleton,1996: s.189). Söylem ve ideoloji arasındaki ilişki iki yönlüdür, ideolojiler söylemleri yapılandırabildiği gibi söylemler de ideolojileri farklı şekillere sokabilmektedir. İdeolojilerin barınma alanı olduğu düşüncesi ekseninde söylem, basit bir şekilde bireyin dil yoluyla kendisini ifade etmesi anlamına gelmemektedir. Dil, anlamı kazanmakta ancak söylemler, ideolojik mücadele ve uğraşlar yoluyla inşa edilmektedirler (Macdonell, 1986: s.47). Bu perspektiften düşünüldüğünde ideolojik toplumsallaşma veya sınıflaşmalar, söylemin aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Çünkü belli bir ideolojiyi benimseyen bir zümre, zümre dışındaki kişilerle etkileşimi sırasında benimsediği ideolojiyi belirli bir söylem güdümünde savunmakta ve meşrulaştırmaktadır (Dijk, 2019: s.292). Söylemin birçok kavramla bilhassa da ideolojiyle tanımlanması birden fazla karmaşık yapıyı ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple söylem, toplumsal dilbilim, (sosyolinguistik) metin ve konuşma teknikleri ve söylem çözümlemesi gibi alanlarla karmaşık yapıların açıklığa kavuşturulması bakımından öne çıkan bir kavramdır (Dijk, 2019: s.299).

Söylem çözümlemesi, dili; eylemsel, iletişimsel ve toplumsal bir pratik olarak yorumlamaktadır (Sözen, 1999: s.82). Dilsel biçimler, toplumsal yapıda belli bir amaca hizmet etmesi için yapılandırılabilir ve bu amaçtan bağımsız düşünülemez. Söylem çözümlemesinin asıl amacı dilbilimcilerden farklı olarak dilin ne için ve nasıl kullanıldığını anlamaktır (Brown ve Yule, 1983: s.1). Söylem çözümlemesi, gündelik konuşma biçimlerinden hâkim ideolojinin incelenmesine kadar her türlü sözlü veya yazılı metni kapsar niteliktedir (Yule, 1996: s.83). Çeşitli alanlarda kullanılan birçok söylem analizi türleri vardır. Sözen'e göre temel olarak söylem analizinde üç temel aşama veya düzey bulunmaktadır. Çözümlemenin ilk aşaması dil kullanımına odaklanır çünkü dil bir etkileşim tarzıdır. İkincisi çözümlemenin dilin anlama, açıklama ve anlam yüklemeye ilişkin işlevlerine dikkat kesilmektedir. Son olarak da çözümleme pragmatiktir. Bu düzeyde yazarın veya konuşucunun dil aracılığıyla ne gerçekleştirdikleri sorusuna cevap aranmaktadır, bu aşamada dilbilimsel unsurlar dili kullanan kişilerin ortaya koyduklarını kavramak için incelenmektedir (Sözen, 1999: s.85-86). Söylem kavramı metin kavramıyla da sıkı sıkıya bağlıdır. Bugün söylem kuramları, söylemi yazılı ve sözlü olarak ikiye ayırmak yerine bunları bir çatı altında toplayarak metin kavramını kullanmaktadır. (Sözen, 1999: s.35) Söylem incelemesi, edebi olmayan veya olan metinler arasında bir

ayrımı temele almaz. Edebi anlatıların hem gerçek olan hem de değerli olan ile karmaşık bir ilişkisi vardır. Yani insanla veya toplumla ilgili bir gerçeği içerirken bunu aynı zamanda kurmaca ve gerçek dışı bir tarzda yapabilmektedir (Mills, 1997: s.23).

Edebi anlatıların kendi söylem tarzı içerisinde açık veya gizli şekilde ideolojik söylem yapılarının mevcut olması normaldir, çünkü edebi anlatım her şeyi açık bir şekilde ortaya koyma kaygısını içerisinde barındırmaz (Yıldız ve Günay, 2011: s.162). Dil kullanımı, edebi metinlerin barındırdığı ideolojik algı biçimlerini kavramak açısından incelenmesi gereken başat unsurlardan birisidir. Şair ve romancıların ideolojik içerik ve görüşleri, dili kullanım tarzlarına ve bilhassa dil kullanım boyutundaki tercihlerine göre anlaşılabilir (Şahin, 2015: s.383). Her edebi metin türü, ideolojik söylem incelemesine uygun olabilmektedir. Edebi metinlerin de malzemesi dil olduğu için göstergelerden meydana gelmekte ve göstergeler de belli ideolojik algı biçimlerinin söylem yapılarını temsil etme noktasında birçok veri sunabilmektedir. Bu sebepten ötürü metinlere yorumlayıcı yaklaşmak ve yorumlarken de metni belirli bir söylem olarak kavramak gerekmektedir. Ancak bir edebi metni yorumlamak ifadesi söylemini ortaya çıkarma durumunu ifade etmez. İfade ettiği şey yazar, karakter ve okuyucularla bir bütün oluşturan söylemin tabiatını açığa çıkarmaktır (Sözen, 1999: s.36). Aynı zamanda birçok araştırmacı, yazınsal ve ideolojik çözümleme için aynı şeyi ifade etmektedir. DİA (Devletin İdeolojik Aygıtları) kavramını ortaya atan Fransız düşünür Althusser de sanat yapıtları ve ideolojinin organik bir şekilde birbirleriyle ilintili olduğunu ifade etmektedir. Ona göre sanat ürünleri, yazarının veya icra edicisinin şuurlu bir şekilde ideolojik algılarını aksettirdiği yerlerdir. Dolayısıyla edebi anlatılarda yapılan analizler de yazarın ideolojisinin yansımalarını anlatı üzerinde araştırma durumunu ifade eder. Althusser’e göre metinler, salt ideolojilerin aksettirildiği yerler değil aksine yazar veya sanatçı tarafından benimsenen ideolojik mücadelelerin bir nevi üretim alanlarıdır (Yıldız ve Günay, 2011: s.163). Althusser’in düşüncelerinden etkilenen ve Eagleton’la birlikte edebiyatın salt bir yansıtımdan öte bir üretim eylemi olduğunu düşünen Pierre Macherey de Althusser’in üretim fikrine yaklaşır. Macherey, ayrıca edebi metinde yazarının sessiz kaldığı yerlerde ideolojinin aranması gerektiği fikrini öne çıkarır. Macherey için yazar her ne kadar ürettiği edebi metnin malzemelerini yani sözcükleri, sözceleri kendi üretmesi de bu unsurlar gelişigüzel bir şekilde metnin inşasında yer almaz. Bu unsurlar oluşturmaya hizmette buldukları bütüne (metnin ideolojik dokusuna) bir malzeme sağlarlar ve bir nevi onun biçimini alırlar ve eleştirel olmayan bir okumada görünmez hale gelirler (Macherey, 2019: s.64). Bu bakımdan düşünüldüğünde yazınsal türler, hem ideolojilerin varlık bulduğu hem de ideolojik perspektiflerin üretildiği ve tartışıldığı anlatılardır (Yıldız ve Günay, 2011: s.164). Bu bakımdan ideoloji denilen kavram, şiir, tiyatro ve özellikle de roman gibi yazınsal türler aracılığıyla kendine bir yayılım alanı bulmuştur (Şahin, 2020: s.131).

Yazarın ideolojik algısının veya benimsediği ideolojik gerçeğin örtük bir şekilde bilhassa nesir türleri olan öykü ve roman söyleminde dile yansımaları söylemin analizini zorlaştırmaktadır. Özellikle diyalogların fazla olduğu ve yazarın herhangi bir roman veya öykü kişisini yansıtıcı bilinç olarak romanda işlevselleştirmedeği durumlarda dil pratiğinin

incelenmesi noktasında ideolojik dil kullanımının verilerinin tespit edilmesi zorlaşabilmektedir. Bu gibi yapıtlarda yazarın cümle değil de sözcük seçme aşamasında bulunduğu tercihleri dikkate almak gerekebilmektedir. Çünkü edebi bir metindeki dilsel göstergeler eş anlamlı veya yakın anlamlı belli diğer göstergeleri eleyerek metinde kendine yer bulmaktadır. Bu noktada söylemde seçilen sözcükler metinde kullanıldıkları bağlam ve çağrışımsal değerleri üzerinden yazarın ideolojik fikirlerini işaret etmek noktasında önem kazanmaktadır. Sözcükler, belli bir ideolojinin zihinsel haritasındaki önemli kavramları çağrıştırabilmekte ve yazarın bu ideolojinin kavramsal hazinesine ait nosyonları ne derece roman söylemine yansıttığı noktasında önemli ipuçları verebilmektedir.

Bu çalışmada amaç, Kemal Tahir'in notlarında, edebi yapıtlarında ve sohbetlerinde gönderimde bulunduğu Marksist ideolojinin ve Marksizm'in söylemsel şemasında yer eden temel kavramların roman söylemine -bilhassa sözcük seçiminde-neden ve nasıl yansıdığı üzerine bir söylem analizi-yorumu-yapmaktır. Bu bakımdan dilin ideolojik fonksiyonu noktasında *Kelleci Memet* romanı, bu inceleme ve yorumun odak noktası olacaktır. *Kelleci Memet* romanının böyle bir incelemeye tutulmasında roman karakterinin yazarın gerçek hayattan tanık olduğu orijinal bir karakter olması ve Kemal Tahir'in tek bir insanın dramından yola çıkarak sosyal gerçekliği yansıtma düşüncesi ekseninde roman karakterine bir işlevsellik yüklemesi etkili olmuştur. Bunun dışında romanlarda anlatıcı söyleminin belirgin olmadığı durumlarda ideolojik söylem incelemesinde hangi unsurlara nasıl yaklaşılması gerektiği sorusu da çalışmanın kendine öz problemlerinden birisidir. Bu roman, diyalogların yoğun ve anlatıcı söyleminin açık olmadığı sadece tasviri kısımlarda anlatıcının anlatıya dahil olduğu bir roman özelliği göstermektedir. Bu sebeple diyaloglardaki isimler, adılar, sıfatlar, hitap ifadeleri gibi çeşitli unsurlar ve tasvirlerdeki anlatıcı söylemi üzerinden sözcük tekrarı ve seçimi noktasında yazarın ideolojik görüşleri ekseninde incelenecektir. Çalışmanın ilk kısmında Marksizm'e ve Marksist estetiğe dair temel bilgiler verilmiştir. Ardından Kemal Tahir'in yapıtlarını ortaya koyduğu dönem ve koşullara ait genel perspektiften bahsedilmiştir. Sonrasında Kemal Tahir'in Marksizm'le olan ilişkisine ayrıntılı bir şekilde notları ve sohbetleri üzerinden değinilmiştir. Son kısımda da *Kelleci Memet* romanının söylemi dil pratiği ekseninde incelenmiştir.

1. Marksist İdeoloji ve Estetik

Marksizm, adını Alman düşünür Karl Marx'tan alan bir ideoloji ve zamanla çeşitli disiplinlerin inceleme alanı olmaya başlayan bir düşünce sistematığıdır. (Burns, 2015: s.9) Marksizm, temelde ekonomik teori üzerine inşa edilmiş bir tarih felsefesidir ve iddia ettiği şey tarihin devininin birtakım kanunlara göre gerçekleştiği düşüncesidir. Bu kanunları veya kuralları da tarihsel materyalizm ve diyalektik fikri ile açıklamaktadır (Moran, 2013: s.43).

Tarihsel Materyalizm anlayışı, Karl Marx ve Engels tarafından geliştirilen diyalektik materyalizmin sosyal hayata yönelik yöntemsel yapısını ortaya koyan ve ekonomik olarak üretim biçiminin siyasi, entelektüel ve sosyal yaşamın anlamını belirlediğini açıklayan bir

düşünce tarzıdır (Cevizci, 2005: s.1592). Diyalektik materyalizm ise Marx’ın düşüncelerinin gelişmesine katkıda bulunan Hegel’in diyalektik idealizm düşüncesinden farklı olarak Karl Marx’ın tarihsel ve kültürel sürece uyarlamak yoluyla benimseyip sistemleştirdiği düşünce tarzıdır. Marx, diyalektik süreçle tarihsel, toplumsal ve kültürel sürecin gelişim aşamalarını açıklamak ve çözümlmek amacındadır (Tunalı, 1976: s.17). Marksizm’in öne çıkardığı tarihi maddecilik ve diyalektik materyalizmin tam odağında sınıf mücadelesi yatmaktadır (Althusser, 2002: s.77). Buradaki mücadele kavramı aslında diyalektik sürecin bir yansımasıdır. Marksist ideolojideki söz konusu sınıflar arasındaki mücadele, sınıflar arası çelişkiler sonucu ortaya çıkan gerçeklik durumunun bir örneğini teşkil etmektedir. Geçmişteki feodal yapılardan günümüz kapitalist düzenine kadarki toplumsal ve ekonomik yapı, üretici sınıf ve üretim araçlarını elinde bulunduran sınıfların çelişkileri ve mücadeleleri yoluyla değişim ve gelişime uğramıştır.

Karl Marx, toplumsal yapıyı kendine özgü bir belirlemeyle sınırlar veya düzeylerden oluşacak şekilde tasarlamıştır. Bu düzeyler, alt yapı ve üst yapı kavramlarıyla ifade edilen yapılardır. Alt yapı, ekonomik temeldir ve üretici güçleri (çalışma araçları, iş teknikleri, beceriler ve üretim teknikleri) ve üretim ilişkilerini (üretici konumunda bulunan bireylerin birbirleriyle ve toplumla olan sosyal ilişkileri) kapsamaktadır. Üst yapı ise düşünsel yapıdır. Bu yapı da kendi içerisinde hukuki-siyasi (devlet ve hukuk) ve ideoloji (hukuki, dini, siyasi ve ahlaki) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Althusser, 2002: s.25). Ekonomik yapıyla sosyal ve düşünsel yapının bir bütün halinde irdelenmesi noktasında alt yapının yani ekonomik durumların üst yapıyı etkilediği düşüncesi Marksist dünya görüşünün temel yapısını oluşturmaktadır.

Marksist toplum görüşünde toplumların gelişmesine en büyük katkısı olan şey, sınıflar arasındaki egemenlik savaşıdır. Bir toplumdaki üretim gücü güçlenip belirli bir düzeye gelmeden toplumların sınıflara bölünmesi ve yeni sınıfların oluşması olası değildir (Burns, 2015: s.21). Marksizmin temel motivasyon noktası kapitalist dünya düzenini irdelemeye çalışırken diyalektik materyalizm düşüncesiyle toplumdaki sınıfsal yapıyı ve sınıfsal yapı bu toplum biçiminin içerisindeki sınıfsal mücadelelerini açıklamaya çalışmaktır. “Komünist Manifesto”da da tarihin ve toplumların gelişim süreci bu fikre dayandırılmıştır. “Bugüne kadarki bütün toplumlar, görmüş olduğumuz gibi, ezen sınıflarla ezilen sınıflar arasındaki çelişki üzerinde var olur.” (Marx, 2018: s.65)

Marksist perspektiften bakıldığında toplumların ortaya çıkması, idare edilmesi vs. ile ilgili kavramlar genellikle sınıfsal kavramlardır. Bu kavramları ortaya koyan sınıf ise o toplumdaki egemen sınıftır. Egemen sınıf, üst yapı unsurlarını (eğitim, sanat, felsefe, ideoloji) araç olarak kullanarak kendi ideolojilerini alt sınıflara dayatmaktadırlar. Marksist ideolojinin sınıflar arası (egemen sınıf ve yönetilen sınıf) mücadele öngörüsünü ve ardından antikapitalist dünya görüşünü temele alan ideolojik bir bütünlük haline gelmesi ortaya çıkışından belli bir süre sonra 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte gerçekleşmiş ve Marksizm’in ideoloji nosyonuna bakış açısı politik sebeplere bağlı hale gelmiştir. İdeoloji kavramı Marx tarafından 1920’li yıllarda “Alman İdeolojisi” adlı çalışmasında ele alınmıştır. Bu dönemden itibaren de Marksist düşüncede ideolojinin irdelenme şekli ile

ilgili gelişmeler ortaya çıkmıştır. Başlarda Marx'ın düşüncelerinin sadeleştirilmesi yoluyla bir ekonomik temelli nedensellik öğretisine dönüşmesi ile birlikte ideoloji, yanlış-bilinç şeklinde algılanmış, ardından da Lenin'le birlikte ideoloji, pejoratif anlamından kurtulmuştur (McClellan, 2009: s.23). İdeolojilerin birer anlatı olduğu fikri yakın geçmişte üzerinde durulan bir görüştür. Edebiyat teorisyeni olan Terry Eagleton da Marksizm'i bir anlatı olarak nitelendirir ve Marksizm'i insanları sömürü düzeninin ve baskı ortamının farkına varıp bu durumdan kurtarmaya çalışan bir hikâye olarak görmektedir (Eagleton, 2014: s.8).

Marksizmin sanatla olan ilişkisi de temeldendir, sanata ve sanat eserlerine uyarlanması sonucunda Marksist Estetik denilen kuram ortaya çıkmıştır. Marksist Estetik, Marksizmin genel teoremlerine dayanmakta ve gerçeklik anlayışını yansıtırma kavramı üzerinden Marksizmin gerçeklik anlayışından almaktadır (Tunalı, 1976: s.40). Marksist Estetik sanat anlayışı, dönemsel olarak farklı tanımlamalara maruz kalmıştır. Berna Moran, bu estetik anlayışı Marx, Engels, Plehanov gibi kişilerin ekonomik yapı ile sanat yapıtları arasındaki bağlantıları irdeledikleri 1934'e kadarki dönem ve sanat görüşünün Sovyetler'de resmiyet kazanması yoluyla Toplumcu Gerçekçilik olarak adlandırıldığı ikinci dönem olmak üzere iki döneme ayırmıştır (Moran, 2013: s.41-42). Marksist ideoloji, kendi söylemsel yapısının bir tezahürü olarak başta edebiyat olmak üzere genel olarak sanata da ideolojik bir işlev yüklemektedir. Marksist düşünceyi estetik bir teori haline getirmeye çalışan G.V. Plehanov'dur. Plehanov, sanat yapıtları ve toplumdaki sınıflar ile arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmıştır. Ayrıca da sanatın ortaya çıkma süreci ve toplumsal fayda ile estetik sorunlar üzerine incelemelerde bulunmuştur. Bu incelemeleri yaparken de Marksist düşüncedeki olayları ekonomik sebeplerle açıklama düşüncesini estetik sorunları açıklamak için kullanmıştır. Plehanov, zaman içerisinde gelişmiş ekonomik ilişkilerin gelişmiş sanat anlayışları ortaya çıkardığı düşüncesinden yola çıkarak sanat ve ekonominin birlikte düşünülmemeyeceği fikrini ileri sürmüştür. Bunun sonucunda da sanat eserlerinin ideolojik ve estetik taraflarını ayırması gerekçesiyle birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Toplumcu Gerçekçiliğin şekillenmesi ve ortaya çıkması da bu bu süreci izleyen yıllarda ortaya çıkmıştır (Moran, 2013: s.47-52). Marksist Estetiğin ikinci evresini oluşturan Toplumcu gerçekçilik, ilk defa 1934 senesinde düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nden sonra resmi sanat görüşü olarak kabul edilmiştir. Toplumcu-gerçekçilik, daha çok edebiyat olmak üzere sanatın ne olması gerektiği ile ilgilenmiştir. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat gerçekliği yansıtırma işidir fakat bu gerçeklik toplumsal gerçekliktir. Söz konusu gerçekliğe bakıldığında gerçeklik, sosyal devrimci gelişme kapsamında ele alınmalı ve toplumsal tarih, işçi sınıfının bilinçlenmesi temele alınarak yansıtılmalıdır. Bunun temelinde ise Marksist ideolojide ortaya konan toplumların geçirdiği devinimsel süreç vardır (Moran, 2013: s.52-53).

Toplumcu gerçekçiliğin Türkiye'de edebiyat sahasında benimsenmesi ve yer bulması da erken dönem Cumhuriyet ideolojisinin ortaya çıkardığı halkçı söylemin etkisinde gerçekleşmiştir. O zamanki politik konjonktürde halkçı söylemin halk ve aydın sınıfının tabanında büyük ilgi görmesi, Marksist söylemin de o ortamda kendine yer edinmesini sağlamıştır. Türkiye'de özellikle roman türünde Marksizmin etkisi 1930'lu yıllarda

hissedilmeye başlamıştır. Marksizm bu yıllardan itibaren dönemin sosyal ve siyasal koşullarından dolayı daha çok yoksullaşma ve sömürü düzeni doğrultusunda ele alınmış ve edebiyata da daha çok bu unsurlar üzerinden yansımıştır. Bu doğrultuda toplumsal gerçekliği anlayıp yorumlama meselesi azınlık bir yazar kesiminin yapıtlarıyla devam etmiştir. Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Refik Ahmet Sevengil, Reşat Enis Aygen 1930’lu yıllarda bu yazarlardan bazılarıdır. Bu yazarlar bilhassa romanlar yoluyla toplumsal ve geniş meselelere daha çok fakir halk ve aydın veya bürokrat arasındaki mücadeleler üzerinden yaklaşmıştır. Bu dönemde Marksist ideolojinin alt yapı denilen ekonomik temele çektiği dikkat ve sınıfsal temeller, roman konularının yoksulluk ve sömürü meselesi üzerinden ele alınmıştır (Türkeş, 2008: s.1052). Özellikle köy yaşamını eleştirel bir gözle eserlere konu eden ilk sanatçı Sadri Ertem’dir. Bu yıllarda diğer birçok yazar bir nevi aydınlanma sorununu ele alarak bir akım olarak köy romanını başlatmışlardır. 1960’lara kadarki dönemde sırasıyla bilhassa Sabahattin Ali, Yaşar Kemal ve Kemal Tahir gibi isimler özellikle köy hayatında sömürülen işçi sınıfını aydınlatma kaygısını taşıyan öne çıkan yazarlardandır. 1950’li yıllarda çevrelerince büyük saygı gören Yaşar Kemal ve Kemal Tahir, köy hayatını romanlarının merkezine yerleştirmişlerdir. Özellikle bu yıllarda Kemal Tahir, köyü en önemli memleket meselesi olarak gören yazarlardandır (Türkeş, 2007: s.1053-1054).

Kemal Tahir’in Türk romanına bakışı aslında onun tarihe, topluma, politikaya ve Marksist ideolojiye bakışıyla şekillenmiştir. Özellikle köylü, işçi ve yoksul kesime bakış açısı onun romanlarının temel odağını oluşturmaktadır. Romanlarına toplumsal gerçekliği yansıtırken de dil kullanımına özel bir işlev yüklemiştir. Kemal Tahir, dili toplumsal bir mesele haline getirmiştir. Özellikle romanlarındaki karakterlerin kişilik karakterizasyonunu kullandığı dil ile gerçekleştirmekte ve bunu yaparken de aslında sınıflı toplum yapısının aksayan yönlerini sezdirmektedir. Kemal Tahir’in roman diline değinmeden önce Marksizm’e yönelik tutumunu açıklamak çalışmanın uygulama kısmını temellendirmek açısından yerinde olacaktır.

2. Kemal Tahir’de Marksist İdeoloji ve Gerçekçi Roman

Kemal Tahir’in dil, ideoloji ve toplum üçgeninde ortaya koyduğu yapıtlar bilhassa da romanlar, kimi çevrelerce çok olumlu eleştiriler almakla beraber birçok defa da olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Bu eleştirilere sebebiyet veren nokta ise romancının yapıtlarının edebi değerinden çok onun ideolojik düşüncesi ve ortaya koyduğu duruştan kaynaklanmaktadır. Kemal Tahir, Türk tarihi üzerine yaptığı araştırma ve incelemeleri sonucunda öne sürdüğü fikirleri roman aracılığıyla iletmek istemiştir (Moran, 2001: s.173). Geçirdiği ideolojik dönüşüm açısından düşünüldüğünde Kemal Tahir’in eşine yazdığı mektuplardan aslında ilk dönemlerde ülke meselelerine Kemalist ideoloji perspektifinde baktığı ancak zamanla Marksist ideoloji temelli sosyalizm düşüncesine yaklaştığı görülmektedir (Elverdi, 2010: s.25). Hapse girmeden önce ise eşi Fatma İrfan’a karşı şu ifadeleri aktarmıştır:

“Bütün Türkiye Cumhuriyeti, ordusu, Temyiz Mahkemesi, hükümeti (İlle Kemal Tahir’i komünist yapmak istiyoruz, muhakkak komünist olmalı) diye seferber olursa, takdire tedbir

uymuyor demektir. Biz de halis, yerli komünist olur çıkarız. Hem komünist olmak atla deve değil ya, önümüzde on beş sadet yıl var. Düşüne taşına okuya üfleye icabına bakılır.” (Tahir, 1979: s.292)

Kemal Tahir, Nazım Hikmet’in yakın dostu olması ve bir gazeteci olması sebebiyle dikkatleri üzerine çekmiştir. Ardından evinde Fransızca sosyalizme ait kitaplar barındırması ve Sabahattin Ali’nin bazı eserlerini donanmadaki kardeşine göndermesi sebebiyle 15 yıl hapse mahkûm edilmiş ve hayatının 1938 ve 1950 yılları arasındaki kısmını hapishane ortamında geçirmiştir. Bu süreç içerisinde Marksizm’e yönelik birçok okuma yapmıştır (Berksoy, 2010: s.26). Kemal Tahir, yaşadığı ve gözlemlediği toplumun gerçeklerini yansıtmaya kaygısı olan bir romancı, aynı zamanda da Marksist ideolojiyi benimsemiş bir düşünce adamıdır (Yıldırım, 2010: s.256). Kemal Tahir, notlarında Marksizm’i şöyle ifade etmiştir: “Marksizm: Modern toplumla, büyük sanayi ve sanayi proletaryesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Modern dünyayı bütün çelişmeleriyle, meseleleriyle ifade eder. Bu meselelere rasyonel (akla yatkın) çözüm yolları bulan, gelişme şartlarının pratiğini gösteren biricik, en son, en gerçek bilimsel dünya görüşüdür.” (Tahir, 1992: s.35)

İsmet Bozdağ’ın Kemal Tahir’le olan sohbetlerinden aktardığına göre Bozdağ’a göre Marksizm, aslında başlarda Tahir’in değer yargılarına ters düşmektedir. Fakat Nazım Hikmet’le yakınlıklarının artması Marksizm’e yönelik tutumunda değişikliğe neden olmuştur. Kuramsal ve düşünsel olarak bu ideolojiyi anlamakta bocalasa da Marksizm’i savunur hale gelmiştir ancak bu tutumu şair coşkuluğu gibidir (Bozdağ, 1995: s.7-8). Marksizm’e döneminin diğer Marksistlerinden farklı perspektifte baktığı için bu ideolojinin temel prensiplerini bilmediği yönünde birçok eleştiriye maruz kalmıştır. Ancak Kemal Tahir, daha önce Türkiye’de konuşulmayan pek çok teorik sorunsalı gündeme getirmiştir. Kemal Tahir, Marksist ideolojinin temel noktasının tarih olduğunun farkına varmıştır. Tarihsel Materyalizm fikrinin de etkisiyle Kemal Tahir, Osmanlı tarihine özellikle önem vermiş ve Marksizm’in uygulanabilirliği üzerinden Türk ve Dünya tarihine ilişkin birçok şeyin bilinmesi gerektiği fikrini öne sürmüştür.

Kemal Tahir’in tarih, ekonomi, sosyoloji ve Marksizm’e ilişkin fikirleri roman sanatı üzerine ortaya koyduğu teorilerden bağımsız düşünülememektedir. Tarihe yönelik araştırmaları, Türk halkının Batı’dakinden daha azade ve kendine özgü bir romanı olması düşüncesini ortaya çıkarmıştır (Moran, 2001: s.173). Marksizmin doğduğu ortam Avrupa sosyal ve ekonomik hayatı ise bu ideoloji, Türk tarihi, ekonomisi ve aydınına ne derece uyarlanabilir? İşte Kemal Tahir’in bu uyarlanma noktasında farklı fikirleri olmuştur (Bozdağ, 1995: s.10). Bu fikirlerin en önde geleni ise Türk toplum yapısında “Klasik Marksizm” in uygulanamayacağını düşünmesidir. Kemal Tahir’e göre Marksist düşüncenin gelecek öngörüsü olan ilkel komünal, kölelik, feodal düzen, kapitalizm, sosyalizm ve nihayetinde Komünizme kadar varacak olan gelecek tasavvurunu Türk sosyal hayatına denk düşürmeye çalışan kesimler hata yapmışlardır. Özellikle Osmanlı’nın da Batı toplumları gibi feodal bir düzenden geçtiğini düşünmek oldukça yanlış bir düşüncedir (Çağan, 2010: s.398). Kemal Tahir, Bozdağ ile yaptığı sohbetlerde bu meseleden özellikle

bahsetmiştir: “Gerçek tür “kölelik” döneminden, “Feodalite” den geçmedikçe ne burjuva sınıfını kurmak olasıdır, ne işçi sınıfını kurmak!” (Bozdağ, 1995: s.92).

Kemal Tahir’e göre Osmanlı Devleti, sosyal ve iktisadi olarak alışılmış bir doğu devleti portresi çizmektedir (Çağan, 2010: s.399). Batı toplumları, özel mülkiyetin olması sebebiyle feodal yapı da denilen toprak köleliği döneminden geçmiştir ancak Osmanlı’da özel mülkiyet yoktur çünkü Osmanlı’da tumar-ikta sistemi vardır (Bozdağ, 1995: s.11). Osmanlı’da Marksizmin en önemli kavramlarından birisi olan sınıf kavramının pek karşılığı gösterilemez. Çünkü Osmanlı’da devlet çıkarı kişisel çıkarları bastırduğundan ekonomik temelli bir sınıf yapısı oluşmamıştır (Çağan, 2010: s.399). Kemal Tahir’e göre dönemimdeki aydın sınıf, bu koşul ve unsurları göz ardı ettikleri için Marksizm’i aldıkları şekliyle Türk toplumuna uyarlayama çalışmışlardır. Bunun sonucunda da yaşadıkları toplumla aralarındaki bağ hiçbir zaman sağlam olamamıştır. Kemal Tahir bu bağ güçlendirmek ve toplumu anlamak için Karl Marx’ın öne sürdüğü “Asya Tipi Üretim Tarzi” (ATÜT) kavramından hareket etmiştir. ATÜT kavramı Kemal Tahir’in romanlarını ve bilhassa da karakterlerinin söylemlerini ideolojik açıdan yorumlamak noktasında değinilmesi gereken bir kavramdır.

ATÜT, Karl Marx’ın doğu toplumlarının biçimini tanımlamak için öne sürdüğü “Asyatik Toplum” şeklini ifade etmektedir. Bu toplum biçimi, köleci toplum aşamasının veya düzeyinin öncülüdür yani ilkel toplum aşamasından sonraki aşamayı ifade etmektedir. Bir başka ifadeyle batı toplumlarının olduğu aşamanın daha gerisinde bulunmaktadır (Yıldırım, 2016: s.59-60). Asya toplumlarında toprağın asıl sahibi ve en üst otorite merkezi devletin kendisidir. Bu sebeple tüm gücü elinde bulunduran devlet, despot bir tavır takınabilmektedir. Kemal Tahir, ATÜT’e en azından Türk toplumunun toplumsal gerçekliklerinin gün yüzüne çıkarılmasına yönelik anlayış olabileceği gözüyle bakmıştır. Fakat Batının kölelik düzeninden hiç geçmemiş toplulukları geri kalmış olarak görmesine de tepkiyle yaklaşmıştır. Ona göre Osmanlı’nın Avrupa’daki sosyal düzenden farklılığının temel sebebi çoğu Asya toplumlarında olduğu gibi tarım, toprak ve coğrafi şartlardan kaynaklanmıştır. Osmanlı’da özel mülkiyet gelişmemiştir, toprak ve genel olarak tarımdaki kontrol devletin elindedir. Kemal Tahir, bu toplum yapısına Marx’ın belirttiği gibi despot ve sömürücü bir düzlemde bakmamakta ve özellikle Osmanlı özelinde devletin ihya edici rolüne odaklanmaktadır (Kavut, 2010: s.134-135).

Kemal Tahir’in düşünce dünyasındaki tüm sosyolojik, siyasal, kültürel ve en önemlisi de tarihsel perspektif onun romancılığının gelişip toplumsal bir hal almasında çok büyük bir önem arz etmektedir. Kemal Tahir’in Marksizmin büyük etkisiyle kendisine toplumu bilinçlendirme noktasında bir görev üstlendiği düşüncesi ve inancı, onun roman poetikasında romancının önemine vurgu yaptığı bir göstergesidir ki bunu sohbetlerinde de ifade etmiştir. Kemal Tahir, tek bir insanın dramından yola çıkarak topluma yönelik eleştiri ve değişim vurgusunu yapmaktadır. Onun roman anlayışı, dram yaşayan insanın bizzat kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkisinin çözümlemesine, anlaşılmasına dayanmaktadır (Tahir, 2016: s.70). Dram yaşayan ve bunu kabullenen insan portresi, Kemal Tahir’e göre umutsuzluk durumunu yansıtır ve umutsuzluk da hem

bireyin kendine yönelik değişim arzusunu törpülemekte hem de dolaylı yoldan toplumun olumlu yönde değişmesine engel olmaktadır. Bu sebeple romanlarında ideolojik düşüncelerinin etkisiyle her ne kadar kolektif düşünce tarzını tipler üzerinden yansıtsa da toplum tarafından ötekileştirilmiş, yıpratılmış karakterlere de sık yer vermiştir. Dolayısıyla onun için roman sanatında gerçeklik, umutsuzluk duygusuna hapsolmemiş karakterler ile bu karakterlerin etkileşim içinde bulunduğu toplumların, eninde sonunda ulaşacakları “bireyin kendinden başlayarak dünyayı kavrayarak dünyayı temelden değiştirme” fikrinin ilk noktasıdır (Bozdağ, 1995: s.192). Bu noktada dil kullanımını elzem görmek ve sosyal gerçekliği yapıtlarına yansıtma eyleminde dile özel bir işlev yüklemektedir.

Notlarında özellikle dilin değişiminin toplumun dünyaya bakışını şekillendirme noktasında önemine vurgu yapmaktadır. Kemal Tahir’ göre orijinal bir dünya perspektifinin oluşması ve toplum temeline yayılması için dilin değişmesi bir zorunluluk haline gelebilmektedir. Bu değişimin de hareket noktası, toplumun sosyal ve kültürel istekleridir. Ona göre söz konusu dil değişimi, toplumdaki eski dünya görüşlerini yeni koşullara göre değiştirmeli, ilerletmeli ve derinleştirmelidir (Tahir, 2016b: s.65). Kemal Tahir, milletlerin dilinden söz ederken aslında altyapının yani toplumun kullanımındaki dilden söz etmektedir. Çünkü toplumdaki kültürel unsurlar aslında kullanımda olan dilin karakteristiğini de etkilemektedir (Coşkun, 2010: s.52). Kemal Tahir’in dili toplumsal bir ortam olarak ele alması, romanlarındaki diline doğrudan etki etmektedir. *Kelleci Memet* romanı bunun örneklerinden biridir. Yazar bu romanında özellikle dile ideolojik bağlam çerçevesinde fonksiyonellik yüklemiştir.

3. *Kelleci Memet* Romanında İdeolojik Söylem

Kemal Tahir, romanlarında dili romandaki olgu, olay, zaman, mekân, kişi ve kendi dünya görüşünün sentezi üzerinden kurmakta ve yapıtlarında kendi dünya görüşü ve ideolojisinin salt savunuculuğunu yapmamaktadır. Kemal Tahir, ideolojisini yapıtlarında bilhassa köy ve köy hayatını konu alan romanlarında kullandığı dil ile örter. O, kendi ideolojisini anlatıcı kimliğiyle değil genellikle roman karakterlerinin söylemlerinin inşası üzerinden okuyucuya yansıtmaktadır ki bundan dolayı romanlarında diyalog kısımları yoğundur. Marksist ideolojinin söylemini -özellikle; sınıf, ekonomi, altyapı, üstyapı, üretim ilişkileri, iktidar nosyonları üzerinden- tümcelerle değil, seçtiği sözcük ve söz öbekleri aracılığıyla örtük bir şekilde yansıtır veya karşıt ideolojilerin eleştirisini yapar. Kemal Tahir’in dilinin ideolojik bir boyut içermesinin sebebi de -bazı romanlarının dışında- temelde sözcük seçimlerine dayanmaktadır. Dilin kullanımda olduğu her alan sözcüklerden kendilerine ait “kararlı” tarzlar geliştirir, bu tarzlara da söylem tarzları denilmektedir (Bahtin, 2021: s.65). Bu durum, salt sözcüklerin kendileri için de geçerli olabilir, çünkü sözcükler de tarihsel süreçte farklı topluluklar tarafından çeşitli anlamlar yüklenerek kullanılmış ve bu anlamları üzerinde taşımıştır. Bahtin, bu durumu diyalojizm kavramıyla açıklamaktadır. Sözcükler sadece dilbilimsel öge olarak nötr değerlerdir. Yani sözcüklerin kimseye ait olmaması gibi bir durum söz konusu değildir. Çünkü sözcük, dil dolayısıyla oluşan bir unsur olduğu için aynı zamanda sosyal bir nosyondur. Dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde farklı anlamları içine çeken sözcüklerde o anlamlara ilişkin

göndermeler bulunmaktadır ve bundan dolayı da sözcükler, amaçlar ve biçimlerle doludur (Bahtin, 2001: s.71). Bahtin bu durumu sözcüklerin içerlerinde taşıdığı anlam ve bağlamlar sebebiyle iç diyalojizm kavramıyla açıklamaktadır.

İdeolojiler için de bu durum geçerlidir. Her sözcük, geçmişte farklı düşünce sistemleri, topluluklar ve düşünce sistematığı olarak ideolojilerin kullanım alanına dahil olabilir veya o ideolojinin düşünce yapısını çağrıştırmak için kullanılabilir. Olivier Reboul da bu duruma dikkat çekmekte ve her ideolojinin kendine has bir söylemi(dili)ve sözcük havuzu olduğunu ifade etmektedir (Reboul, 1980, Akt: Yıldız ve Günay, 2011: s.161). Marksizm’de de özellikle ekonomik boyutta emek, emekçi, iş gücü, el, sermaye, sınıf, sınıfsal çatışma vs. gibi çoğu kavram sözcük düzeyinde yansız gözükse de Marksizmin söylemsel şemasında toplumsal sorunsalları çağrıştırmaktadır. Toplumcu gerçekçi edebiyat ve bu çalışma ekseninde düşünülecek olursa Kemal Tahir, romanlarında bu kavramları -bilinçli veya bilinçsiz- özellikle toplumdaki sınıf çatışmaları, emek, sermaye, tahakküm, sınıflaşma ve sömürülme gibi birçok sorunsalı çağrıştırmak veya bu sorunlara dikkat çekmek amacıyla roman söylemine yerleştirmektedir. *Kelleci Memet* romanı da Marksist ideolojinin temel kavramlarının diyaloglar, isimlendirmeler, zamirler, sıfatlar, hitap ifadeleri, anlatıcı söylemi gibi unsurlar aracılığıyla örtük bir şekilde roman söylemine yansması bakımından birçok veriye sahiptir.

Kelleci Memet, zaman, mekan ve fon karakterler bakımından *Sağirdere* ve *Körduman* romanlarının devamı niteliğindedir. Romanda Virankale köyünde dünyaya gelmiş olan Memet’in başından geçmiş ve geçmekte olan olaylar aktarılır. Memet, köyde yanında çalıştığı Osman Ağanın kızı olan Cemile’ye aşiktir ve onunla birlikte olmuştur. Ancak Cemile’nin annesi olan Ümmühan çok kurnaz bir kadındır ve Kelleci Memet’in aklına girerek onu kandırır, Kelleci Memet zaman içerisinde ağasına karşı cephe alır. Bir gün Kelleci Memet, elindeki çifte tüfeği ağasına uzatırken tüfeğin horozunun kalkık olduğunu fark etmeyip kaza kurşunuyla ağasını öldürür. Ancak Kelleci Memet her ne kadar ağasını yanlışlıkla öldürdüğünü ifade etse de romandaki bazı satır aralarından bu suçu kasıtlı olarak da işlediği sezilmektedir. Kelleci Memet’in hapse düşme süreci Kelleci Memet’in ağzından roman anlatısının sonlarına doğru anlatılmaktadır. Kelleci Memet hapse düştükten sonra Gazeteci Murat başta olmak üzere hapishane ahali ile ilişkileri ve diyalogları aktarılmıştır, romandaki anlatı zamanının büyük kısmını da bu süreç oluşturur. Romandaki diğer bazı önemli karakterler ise şöyledir; Gazeteci Murat, Cinci Nezir, Hatip Hoca, Şeker Emin, Kalaycı Abdi, Terzi Bekir, Hapishane Müdürü, Başgardiyani Etem Ağa. Gazeteci Murat, ayrıca roman düzleminde daha çok gözlemci konumundadır, anlatıda genellikle kısa diyaloglarla kendine yer bulur.

Kelleci Memet karakteri, kurmacadakinden bağımsız Kemal Tahir’in Çankırı Hapishanesinden tanıdığı olduğu bir karakterdir. Kemal Tahir, cezaevinde yazdığı notlarda Kelleci Memet’i bahsetmektedir. “Kelleci Mehmet köyün hırsız. Kovanlardan bal, kümeslerden yumurta, tavuk çalar. (...) Kendisini dava eden bir Malul gaziye, iki üç arkadaş öldürmüşler. Arkadaşlarım haber vermedi. Altı sene gün yedi. Mahpushanede hırsız diye çekiniliyor. Hiç kimse kendisini sevmiyor.” (Tahir, 2020: s.18) Kelleci Memet’in

Kemal Tahir tarafından gerçek hayattan kurmacaya aktarılması gelişigüzel değildir. Çünkü Kelleci Memet, Kemal Tahir için o dönem Türk toplumunda köyde yaşayan bireylerin yabancılaşmışlığını, eğitimsizlikten kaynaklı cahilliğini ancak öğrenme hevesini içinde barındıran birey olduklarını yansıtan bir prototiptir. Kemal Tahir için bu karakter, tek bir insan tipinden yola çıkılarak bu bireyin toplumla olan ilişkisi üzerinden aksaklıkları, sosyal eşitsizlikleri, sınıfsallaşmayı, sömürü düzenini eleştirme ve değiştirme isteğini kurmacaya aktarmak açısından bir örnektir.

Edebi anlatılarda yazarın ideolojik yaklaşımı ve bunu yansıtma biçimi, (örtük veya açık) anlatıdaki söylemin daha çok hangi unsurlar veya ifadeler üzerinden analiz edileceği konusunda belirleyicidir. Özellikle yazarın anlatıcı olarak hangi türden anlatıcı olduğu ve seçtiği yansıtıcı kişiye(bilinç) göre ideolojik düşüncelerini yansıtma tarzı değişiklik arz etmektedir. Çoğu kez yazarlar ideolojik düşüncesini anlatıdaki kişiler üzerinden yansıtabilmekte ve onları özne haline getirebilmektedir (Yıldız ve Günay, 2011: s.165). Kemal Tahir, *Kelleci Memet*'te ideolojisini herhangi bir karakter aracılığıyla yani karakter söylemiyle anlatıya yansıtmamıştır. Kemal Tahir, anlatıcı olarak çoğunlukla iç çözümlenmeler ve tasvir kısımlarında roman söylemine dahil olmuştur. Dolayısıyla romandaki olaylar ve durumlar hakkında anlatıcı olarak herhangi bir yargıda bulunmamıştır. Kemal Tahir, Marksist söylemi okuyucuya yansıtmak için Marksizmin eleştirdiği sınıflı toplum yapısını dil pratiğiyle romandaki diyaloglar ve tasvirler üzerinden yapılandırmıştır. Bunu da sözcük boyutunda yaptığı tercihler ve tekrarlar üzerinden gerçekleştirmiştir. Romandaki dile sınıflı toplum yapısının karakteristiklerini ortaya koymak için ideolojik bir fonksiyon yüklemiştir. Dolayısıyla da okuru sınıflı toplum yapısındaki eşitsizlik, yabancılaşma, emek sömürüsü gibi sorunsalları Marksist perspektiften okumaları yönünde yönlendirmiştir. Bundan sebeple romandaki tasvirler, sıfatlar, adılar, isimlendirmeler, diyaloglar dilin bu ideolojik fonksiyonu yönünden incelenmesine olanak sağlamaktadır. Yazar bu gibi unsurlar üzerinden özellikle Marksist ideolojinin sınıf, kültürel ve ekonomik yabancılaşma, ekonomik eşitsizlik, üretim ilişkileri gibi kavramlarını romanın söylemsel yapısına yansıtmıştır.

3.1. Tasviri Kısımlarda “Sınıf” Kavramının Dil Pratiğine Yansıması

Kemal Tahir'in romanlarında tasvir içeren pasajlar, genellikle doğal veya sosyal gerçekliği saptayıcı bir dil ile ortaya koyduğu kısımlardır. Kemal Tahir, karakter tasvirlerinde karakterlerin ait olduğu sınıfı belirtmek için kullandığı dili karakterlerin mensup oldukları sınıfın sosyo-ekonomik gerçeklerini baz alarak çeşitlendirmiştir. Bir edebi metinde saptayıcı dil, edimsel birtakım amaçlara hizmet edebilmektedir (Eagleton, 1996: s.47). Dolayısıyla Kemal Tahir'in romanlarındaki betimlemeler yüzeysel değil fonksiyoneldir ve metnin içinde barındırdığı Marksist ideolojinin dil boyutundaki önemli tezahürlerdir.

Tasvirler, Kemal Tahir'in anlatıcı olarak roman söylemine dahil olduğu kısımlardır. Romanda kişi tasvirleri, nesneleşmiş ve nihaleleşmiş insan imgeleri yaratmak ve bu kişileri sınıfsal bakımdan kategorize ederek toplumsal yapıda belli bir sınıfa ait tipler olarak göstermek için bir araçsallık göstermektedir. Yani edimsel bir amaç vardır. Romandaki

gerçeklik daha çok Kelleci Memet başta olmak üzere insanların dramı, köy ve hapisane gerçekliğidir. Roman toplumun sınıfsal yapısı düzleminde incelendiğinde Marksist söylemdeki işçi, emekçi, üretici sınıfı bu roman ölçeğinde hapisanedeki Kelleci Memet, Kalaycı Abdi, Terzi Bekir gibi zanaatkarlar, Kelleci Memet, Yusuf gibi köy işçileri ve alt sınıfa mensup bazı fon karakterler oluşturmaktadır. Bu sınıfın karşısında da Türk toplumundaki feodal yapının bir nevi yansıması olan Kelleci Memet’in köyündeki ağa, bürokrat ve memur kısmını temsil eden Savcı, müdür gibi tipler oluşturmaktadır. Kemal Tahir, bu kişileri ait oldukları sınıfı göz önüne alarak tasvirlerindeki dil kullanımına işlevsellik yüklemiştir.

Romanda alt sosyoekonomik sınıfa mensup olan bireyler daha çok bedensel halleriyle sınırlandırılmıştır. Roman, Kelleci Memet’in tasviriyle başlamaktadır. “Kelleci Memet, iri elleriyle pencere demirlerini tutmuş, kırmızı dilini, ağzının sağ yanından çıkarmıştı. Bu duruşuyla kendini asmış bir adama benziyor, Biraz kısık gözleri, biraz bükük boynu, bu benzerliği büsbütün andırıyordu” (Tahir, 2022: s.11) Bunun dışında diğer karakterlerin de tasvirleri bu doğrultudadır. Din istismarcısı Cinci Nezir’in “Sarı dişlerini göstererek gönülsüz gönülsüz güldü” (Tahir, 2022: s.157) Rıfat Onbaşı’nın:

“Rıfat Ağa, dünya yaratılalı beri, hiçbir insanın erişemediği kadar yaşlı görünüyordu. Suratında, boynunda, kupkuru göğsünde buruşmamış şuncacık deri parçası kalmamıştı. İyice çukura kaçmış çipil gözleri (...) Kemerli burnu, lime lime ceket, parça parça poturuyla duvara bacağından zincirle bağlanmış korkunç bir kuşa benziyordu” (Tahir, 2022: s.124)

Romandan alınan bu tasvirlerde görüldüğü üzere sınıflı toplum yapısında alt sınıfa mensup roman kişilerinin dışsal tasvirleri, daha çok üzerlerinde bulunan ve maddiyatın temsili olan kıyafetlerinden bağımsız bedenlerinin yaşlılığı, zayıflığı ve dejenere olmasına ilişkin tasvirlerdir. Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi roman genelinde düzenli ve istikrarlı bir şekilde bu tarz bir tasvir tercih edilmiştir. Söylem analizlerinde dilsel kurallardan çok genellikle söylemde “düzenlilik” arz eden kısımlar söylemin yapısı hakkında ipuçları sunmaktadır. Bu düzenlilikler genellikle sıklığa dayanan düzenliliklerdir. Sıklığa dayanan düzenlilikler eğer metinde nicelik olarak belli bir düzeyin üzerindeyse bu kategorik bir sınıflandırmanın varlığını ifade etmektedir (Brown ve Yule, 1983: s.21-22). Bu açıdan bakıldığında da romandaki tasvirlerin belirleyicisi, karakterlerin ait olduğu sınıftır. Kemal Tahir, bu tasvirlerde bilhassa, “bükük boyun”, “sarı diş”, “kupkuru göğüs”, “deri parçası” gibi pejoratif ifadeler kullanmıştır. Marksist dünya perspektifinin özellikle ekonomik temelli gerçekleri göz önüne alındığında bu tipler, hayatlarını el emeğiyle, fizik güçleriyle ve yaptıkları işlere ayırdıkları zamanlarıyla kazanmaktadır. Yani bu bireylerin hayatta kalmasının tek sebebi bedenlerini sermaye yapmalarıdır. Özellikle Kelleci Memet’in iri ellerine vurgu yapılması “el” sözcüğünün diyalogik anlamıyla da alakalı bir durumdur. Çünkü el, özellikle zor şartlarda çalışan bireylerin emek sürecinin bir nevi yansıması olarak Halkçı söylem ve Marksist söylemde istikrarlı bir şekilde kullanılan “emek”, “üretim” gibi kavramları çağrıştırmaktadır. İri eller, el emeğiyle çalışan bireylerin çok yıpranmışlığın bir sonucudur. Romandaki Kelleci Memet, Kalaycı Abdi, Terzi Bekir gibi kişiler alt yapının üretici güçlerini temsil

etmektedirler. Bu kişiler, alt yapının bir unsuru olan üretim araçlarının bir nevi kendisidirler. Üst sınıfa mensup kişiler için de bir meta konumundadırlar. Kemal Tahir'in hapishane romanlarında genellikle bu kişiler yoğunluktadır çünkü bu kişiler, ilkel koşullarda yaşayıp hem emeğine yabancılaşmakta hem de üretim ilişkilerinde sorunlar yaşayıp toplum tarafından ötekileştirilmektedirler. Kemal Tahir, hapishane romanlarında ekonomik eşitsizliğe vurgu yaparken köy gibi ekonomik açıdan geri kalmış toplumların ileri atılımına olan gereğe vurgu yapmaktadır ve toplumsal değişikliğin ekonomik temelden geçtiğini ifade etmektedir. Çünkü elleriyle ve iptidai üretim araçlarıyla üretim sürecine katılanların değişen dünyada makineler ile rekabet etmesi pek mümkün değildir (Burns, 2015: s.21). Fizik gücünü sermaye yapan bireyler, değişen koşullara ayak uyduramayarak ekonomik sorunların etkisiyle topluma yabancılaşıp bütün dünyaya yabancılaşıp hale gelmektedirler.

Kişilerin tasviri bağlamında yazar, nasıl alt sınıfa mensup emekçi, işçi, köylü karakterleri bedensel durumları üzerinden tasvir ediyorsa-gerek anlatıcı gerek karakter söylemi aracılığıyla- tam aksine toplumsal yapıda üst sınıfa mensup bürokrat, yönetici, üst memur veya toprak ya da mülk sahibi tipleri de daha çok üzerlerindeki giysi, takı vs. gibi metaller üzerinden okura sunmaktadır. Örneğin hapishane müdürü toplumsal sınıflaşma açısından düşünüldüğünde en üst sınıfta bulunmasa da romandaki olayların çoğunlukla geçtiği mekân olan hapishane ölçeğinde iktidarı temsil etmektedir, dolayısıyla işçi, emekçi ve mahkumlar onun tahakkümü altındadır. Anlatıcı, romanın dördüncü bölümünde müdür tasvirini bu gibi unsurları göz önüne alarak tasvir eder. Müdür Bey, Kelleci Memet'in reviri temizliği sırasında gelir ve "kimdir buraları batıran ayı" (Tahir, 2022: s.203) diyerek ortama dahil olur ve gördüğü manzaraya ilişkin yorum ve eleştiri yaparak Murat'la diyaloga girer. Birkaç sayfa sonrasında anlatıcı rolüyle yazar, "Müdür Bey" in eleştirilerle dolu diyalog ve hitaplarının hemen üzerine Müdür beyi tasvir eder. "İçini çekti, ellerini önce dua eder gibi açıp sonra, umutsuz iki yanma bıraktı. (...) Düz lacivert bir elbise giymiş, her zamanki kırmızı boyun bağına bağlamıştı. Elbise de boyunbağı da eskiydi ama, tertemizdi. Yaka deliğine geçirilmiş sarı çerçevesiz Milli Şef İsmet İnönü rozeti, kılığına özentili bayram şıklığı veriyordu" (Tahir, 2022: s.205) Romandan alınan bu pasaja bakıldığında "Müdür Bey" alt sınıfa mensup karakterlerin aksine yüz hatları ve diğer bedensel halleri söylem dışı bırakılarak daha çok üzerindeki giysi, rozet, boyun bağı, gibi dış dünyaya ait maddi unsurlar üzerinden okuyucuya aktarılmıştır. Çünkü bu sınıftaki kişiler toplumsal pratiklerde daha çok maddi olanak ve ekonomik unsurlar üzerinden anlam aramakta ve bunun etkisiyle alt sınıfa mensup kişilere karşı da meta gözüyle bakmaktadırlar. Yazar da bu duruma dikkat çekmek için toplumsal pratiklerde maddi boyutta anlam arayan bu tip bireyleri dil pratiğine bu açıdan yansıtmıştır. Bu sebeple "Müdür Bey" in romanda girdiği diyaloglar da ekseriyetle para ve maaş kavramları üzerinedir. "Bizim Bakanlık da Allah iyilik versin bir alem! Adam değeri hiç bilinmez! Usandım vallaha...Vekalet değiştireyim diyorum. En iyisi Maliye'ye atlamak... İstedğimiz, ayda topu topu 10 lira zam..." (Tahir, 2022: s.205) Bu bağlamda düşünüldüğünde Kemal Tahir'in roman karakterleri üzerine yaptığı tasvirler dilsel göstergeler aracılığıyla Marksist ideolojinin sınıflar arasındaki eşitsizliğe vurgu yapması

bakımından fonksiyonellik göstermektedir. Karakterler, buldukları sınıfsal konumun olgusal gerçeklerinden hareketle karakterize edilerek tipolojik olarak belli bir sınıfa içkin kişiler olarak kategorize edilmişlerdir. Yazar, eleştirel bir şekilde yaklaştığı sınıflı toplum yapısını ayrıca karakterlere atfettiği isimlerle de dil pratiğinde inşa etmektedir.

3.2. İsimlendirmelerin İdeolojik Algı Ekseninde Okuyucu Yönlendirmesi

Roland Barthes’a göre karakterlere isim vermek, bir süreç olmakla beraber okuyucunun dahil olduğu bir süreçtir. Okuyucu, kurmacanın içerisine dahil olduğunda -bilinçli veya bilinçsiz-karakterlere bir isim verme mücadelesine girişmektedir. Ancak söylem, okuru başka olanaklara yönlendirebilmekte veya yazar tarafından teşvik edebilmektedir (Barthes, 1996: s.88). *Kelleci Memet* romanında da özellikle karakterleri isimlendirme noktasında ideolojik bir okumaya yönelik bir yönlendirme söz konusudur. Kemal Tahir, romandaki karakterlerin salt özel isimlerini vermekten kaçınmış ve meslekleriyle birlikte roman söylemine yansıtmıştır. “Kelleci Memet”, “Hatip Hoca” “Cinci Nezir”, “Kalaycı Abdi”, “Terzi Bekir”, “Müdür Bey” ve “Gazeteci Murat” gibi. Çünkü özel isim, bir bireyi toplum içerisinde bağımsız bir özne konumuna yükseltmekte-ki bu durum yazar tarafından romanın sınıfsal yapıyı toplum inşa etme düşüncesini yansıtmaz- ve karakterlerin okuyucunun zihninde öznel bir şekilde nitelendirilmesine sebep olabilmektedir. Ancak yazarın böyle bir tercihi ideolojik bir algı biçimiyle yaptığını düşünmek için roman düzleminde ne sıklıkta devam ettirdiğine bakmak, ideolojik bir söylem varlığını vurgulamak için gereklidir. Çünkü dildeki ideolojik fonksiyon bir takım tutarlılık-sıklık gerektirmektedir. Daha net bir dille ifade etmek gerekirse söylem analizinde iki temel unsurdan söz edilebilir, bunlar fonksiyonellik ve tutarlılıktır. Fonksiyonellik, analizin yorumsal açıklamalarına göre değerli hale gelebilirken tutarlılık bağlamsallığa göre değer kazanmaktadır (Sözen, 1999: s.91). Tutarlılık minvalinde metinlerdeki sözcük veya tümce tekrarları ayrıntılı okuma eylemine olanak sağlayan önemli verilerdir (Yağcıoğlu, 2021: s.37). Çünkü belli ifadelerin bir anlatıda istikrarlı bir şekilde tekrarlanması, kendi içerisinde tutarlı bir çizgi gösterdiğinin göstergesidir. Sık kelime tekrarları, edebi anlatılarda anlatının kendine özgün bir şekilde nasıl okunması gerektiği noktasında metinsel ve en önemlisi de yazar kaynaklı bir iradenin belirtkesidir. Tekrarlar, okuyucunun zihninde metnin nasıl okunması gerektiği yönünde bir tetikleme işlevi görmektedir (Yağcıoğlu, 2021: s.41-42). Roman sanatında sözcük ve sözcük grupları düzeyinde sık tekrar, teknik bir kusur olabilmekle beraber bilinçli bir tercih de olabilmektedir. Kemal Tahir de dilsel ifadeleri ideolojik okumaya yönelik bir yönlendirme amaçlı bilinçli olarak roman söyleminde istikrarlı bir şekilde tekrar etmiştir. Bu açıdan bakıldığında-Marksist ideolojinin sınıf ve güç ilişkileri bağlamında- *Kelleci Memet* romanında bazı karakterlerin anlatının başından sonlarına kadar istikrarlı bir şekilde isimleri meslekleriyle beraber ifade edilmektedir. Özellikle karakterlerin birbirleriyle gündelik iletişimi dışında pek fazla bir rolü olmayıp fon karakterler olan “Kalaycı Abdi” ve “Terzi Bekir” gibi silik karakterlerde bu durum göze çarpmaktadır. Bu karakterlerin istikrarlı bir şekilde meslekleriyle anılması Marksizm’deki sınıf kavramına alınan karşıt konumu simgelemektedir. Çünkü yazar, karakterlerin ait olduğu sınıfın eksikleri ve

sorunlarını bu karakterlerin söyleminde yansıtmaktadır. Nicelik olarak değinmek gerekirse “Kalaycı Abdi” söz öbeği, romanda on altı kez geçerken tek başına “Abdi” ifadesi, romanda sadece bir kez geçmektedir. “Terzi Bekir” ifadesi ise romanda kırk bir kez geçerken “Bekir” ifadesi sadece üç kez geçmektedir. Sadece özel isimleriyle ifade edildikleri kısımlar ise “rezil” veya yine mesleklerini ifade eden “usta” sözcükleriyle ifade edildikleri kısımlardır. Diğer roman kişilerinde de bu durum aşağı yukarı böyledir. Ancak Gazeteci Murat’ta bu durum hem nicelik hem de nitelik bazında değişiklik göstermektedir. Kemal Tahir, “Gazeteci Murat” ifadesi ile salt “Murat” ismini diğer karakter isimlendirmelerine oranla birbirine daha yakın oranda kullanmıştır. Bunun sebebi ise her ne kadar anlatıcı olarak romana müdahale etmese de Kemal Tahir’in roman düzleminde bir gözlemci olarak “Gazeteci Murat” karakteri üzerinden var olmasıdır. Yine aynı şekilde hapishanenin yöneticisi olan “Müdür Bey” de hiçbir zaman özel adıyla romana dahil olmamıştır. İsimlendirmelerle ilgili bu farklılaşma sadece nicelik boyutunda önem kazanmaz nicelik boyutu anlatının sadece tutarlılık boyutunu desteklemektedir. Ancak tutarlılık fonksiyonelliğın sonucudur ve fonksiyonellik, metindeki dil kullanımının neye göre belirlendiğini ifade etmektedir. Söylem incelemesinin yapısal açıdan asıl odağı bir metindeki cümleler, söz öbekleri ve sözcükler arasında tutarlılığı sağlayan bağlamlardır. Bu noktada söylemin analizindeki asıl motivasyon yazarın aklında ne olduğudur (Yule, 1996: s.84). *Kelleci Memet* romanında karakterlerin isimlerinin meslekleriyle birlikte kendi içinde tutarlı bir biçimde sık tekrarlanması okuyucuyu belli bir ideolojik algı biçimine yönlendirme kaygısı taşımaktadır. Bu dilin fonksiyonel yönünü ifade etmektedir. Bu dil kullanımının metin dışı bağlamı ise yazarın ideolojisidir.

Kemal Tahir, toplumsal yapıda ekonomik (alt yapı) ve kültürel(üst yapı) olarak alt sınıfa mensup olan bireyleri üretim tarzı ve üretim ilişkileri açısından sınıflayarak daha çok meslekleriyle beraber ifade etme yoluna gitmiştir. Çünkü bu bireyler sosyal hayatta ve üretim ilişkilerinde bağımsız özneler olarak varlık gösteremezler. Bu bireyler her zaman, harcadıkları emek, üretim biçimleri ve daha genelde sermaye düzenine sağladıkları katkı üzerinden anlam kazanırlar. Ancak hapishanenin bir nevi iktidar odağı olan Müdür Bey’in özel ismi dahi romanda geçmemektedir. Çünkü onu sosyal hayatta var eden şey kendi öznel kimliği değil alt sınıftakilerle kurduğu tahakküm ilişkisidir.

3.3. Sıfat Kullanımının Güç İlişkileri Açısından İşlevi

Önceki kısımlarda da bahsedildiği gibi Kemal Tahir’in romanlarında nesneleşmiş ve sınıfsal aidiyet açısından nahaileşmiş karakterler, romanda sınıflı toplum yapısını inşa etmede önemli bir husustur. Ancak karakter oluşturmada nesneleştirmenin dışında karakterlerin iletişimde kullanılan sıfatlar, zamirler veya hitap ifadeleri, karakterler arasındaki özneleşmeye yönelik birçok veri sunmaktadır. Özellikle “mesafe”, “güç ilişkileri”, “saygı” ve “dayanışma” gibi unsurlar karakterlerin söylemlerindeki ifadelerin değerlendirilmesi hususunda başat unsurlardır. Bu unsurlar, roman karakterleri arasındaki bireysel ve sınıfsal konumlarının hangi boyutta değerlendirileceği konusunda okura ipucu vermektedir (Yağcıoğlu, 2021: s.43).

Marksist ideoloji çerçevesinden özellikle *güç ilişkileri* ve *saygı* unsurları açısından değerlendirildiğinde iktidar ve korku yaratma noktasında işaret sıfatları (bu, şu) “Kelleci”ye yönelik çok sık tekrarlanan göstergelerdir. Kemal Tahir’in tek bir bireyin dramı üzerinden toplumsala olan eleştirisi noktasında bu göstergeler fonksiyonellik göstermektedir. Kelleci Memet, roman düzleminde hep hakir ve zayıf görülmüştür. Hatta Kemal Tahir, Kelleci Memet’in zayıflığını yine Kelleci Memet’in söyleminden yansıtmıştır. Kelleci Memet, avludaki bir çocuğun tokat yemesini gördükten sonra çocuğa yönelik şu sözleri söyler: “Suçu güçsüzlük...Bu dünyada gücün yetmedi mi, şamarı yersin! Arkanda yiğit baban, yetişmiş dayın, emmin yoksa, her geçen seni döver” (Tahir, 2022: s.15) “Bu” ve “şu” ifadeleri özellikle *saygı* kavramı noktasında insanların birbirlerine karşı olan saygısını alçaltan ve küçümseyici sıfatlardır ve daha çok nesnelere yönelik kullanılan sıfatlardır. Kelleci Memet’e yönelik bu ifadeler, romanın henüz başında “Şeker Emin” in Murat’a yönelik söyleminde göze çarpmaktadır: “Bak bakalım beyim bu oğlanın gözü kaçmakta değil mi? (Tahir, 2022: s.11) Aynı şekilde yine “Şeker Emin” bu sefer başka bir kişiye “Bu Kelleci, ses vermedi mi, bil ki, birini hırsızlamakta...” (Tahir, 2022: 58) Kelleci Memet’e yönelik bu aşağılama ve küçümseme ifadeleri tamamen onun güçsüzlüğü üzerinden kurulan ifadelerdir. Zaten Kemal Tahir’in tek bir insanın dramından yola çıkarak topluma yönelik eleştiri ve değişim arzusu” düşüncesi de *Kelleci Memet* romanındaki dil pratiği açısından bunu destekler niteliktedir. Buradaki sınıflaşma, aynı sınıf içerisindeki bireylerin kendi aralarındaki *güç ilişkileri* çerçevesinde söyleme yansıyan bir sınıflaşmayı ortaya koymaktadır. Farklı sınıflar arsındaki güç ilişkileri ise *mesafe* ve *dayanışma* unsurları açısından açıklanabilmektedir. Bu noktada adil kullanımı karakterler arasındaki sınıfsal yabancılaşma ve ötekileştirme açısından yorumlanabilmektedir.

3.4. Kişi Adıllarının Kültürel Sınıflaşma ve Sınıf Aidiyeti Noktasındaki Fonksiyonu

Söylem incelemesi yapılırken bağlamsal birtakım bilgiler gerektiren en önemli dilsel göstergelerden bazıları da “bu”, “şu” gibi işaret sıfatlarının yanında “ben”, “sen”, “biz”, “siz” gibi kişi adlarıdır (Brown ve Yule, 1983: s.27). *Kelleci Memet* romanında adil kullanımında dikkat edilmesi gereken unsurlar, *mesafe* ve *dayanışma* unsurlarıdır. Biz ve siz zamirleri, sosyal bilincin yansıtılması noktasında hem gündelik iletişimde hem yazılı metinlerde önemli sözcük türleridir. Her iki sözcük de kolektif bilincin bir yansıması niteliğindedir. “Biz” sözcüğü her zaman “öteki”ni varsaymaktadır. Çünkü edebi olsun veya olmasın bir söylemde “biz” mevcutsa mutlaka “onlar” da mevcut demektir (Şahin, 2012: s.130). Ayrıca bu romanda “mekân” kavramı da bu sözcüklerin işlevselliği konusunda yardımcı unsur olarak değerlendirilebilir. *Kelleci Memet* romanında özellikle Kelleci Memet’in kendi varoluş mekânı olan köy ile “Gazeteci Murat”ın geldiği yer olan İstanbul gibi mekanlar, karakter söylemlerindeki *mesafe* ve *dayanışma* unsurları üzerinden incelenebilir. Çünkü mekanlar, edebi metinlerde temsil görevi görebilmekte ve anlamların üretimi noktasında bir gösterge özelliği gösterebilmektedir. Özellikle yazınsal metinlerde mekanları (açık veya kapalı) yazar tarafından tasarlanan roman kişinin bireysel veya toplumsal kimliği hakkında iletmek istediklerinin gizli bir fonksiyonu olarak okumak, yazınsal metinlerde söylenmeyeni kavramak açısından önemli ipuçları sunmaktadır

(Yağcıoğlu, 2021: s.75). Bu bakımdan mekânsal göstergeler, zamirlerin işlevselliği noktasında yardımcı işlev görebilmektedir. *Kelleci Memet* romanında da bu tarz bir işlev söz konusudur. Kelleci Memet, romanda babasının geçmiş zamanda kendisine İstanbul’u şu şekilde anlattığını ifade eder:

“On, on beş kayma, köy yerinde yemekle tükenmez. Babam sizin İstanbul’u yaman anlatır: İstanbul’un camileri varmış ki bizim Virankale’nin harman yeri, kaç paraymış... Tavanına bakanın şapkası düşürmüş... Camisi böyle olan yerin okulu da zorluymuştur. Cinci Emmime bakarsan, sizin oranın mahpus damları da zorluymuş... (Tahir, 2022: s.19)

Bu pasaja bakıldığında “İstanbul” ve Çankırı’nın bir köyü olan “Virankale” mekanları roman kurgusu açısından gelişigüzel değil, metnin ideolojik dokusu açısından fonksiyonellik arz etmesi amacıyla seçilmiştir. Bu mekanlar ve bu iki karakter arasındaki bağ, kimliksel bir bağlıdır. Kelleci Memet için İstanbul ötekinin varoluş alanı olduğu gibi Virankale de Murat için aynı düzlemi ifade eder. Ayrıca biz ve siz zamirleri, burada mekânsal temsillerin vasıtasıyla ideolojik anlam yükünü içinde barındırma imkânı bulmaktadır. Kişi zamirleri bu açıdan bakıldığında birbirlerine karşı olan *mesafeyi* (yabancılaşma) ortaya koymaktadır. Çünkü bu kullanımlar, roman kişilerinin kendi sembolik evrenlerini ve ait oldukları toplumsal sınıfı işaret etmektedir. Kelleci Memet’e göre İstanbul gelişmişliğin, batının ve modernitenin bir temsilini ifade eder. Virankale de Murat için Kelleci Memet’in kendi varoluşsal mekanını ve ait olduğu sınıfsal yapıyı ifade etmektedir. Marksizm ve o zamanki Türk toplumunda gelişme alanı bulan Halkçı söylem açısından düşünüldüğünde toplumsal sınıflar arasındaki mesafenin hem maddi(altyapı) hem de kültürel(üstyapı) evre açısından açıldığı düşüncesi, roman kahramanının söylemine yansımıştır. Toplumsal sınıflar arasındaki mesafenin bu iki düzey boyutunda açılması, hem toplum içindeki bireylerin birbirleri arasındaki hem de sınıfların arasındaki yabancılaşma durumunu gözler önüne sermektedir. Bu durum romanın başka karakterlerinin söyleminde de göze çarpmaktadır.

Bir gün “Gazeteci Murat” gazete okurken 2. Dünya Savaşı sırasında İngilizlerin Baltık Sahillerine mayın döktüğü manşetini vurgular. Bunun üzerine Şeker Emin sorar: “Aman nereye dökmüş beyim? Sakın bize mi dökmüş?” (Tahir, 2022: s.32) Murat cevap verir: “Bize değil, Kuzey Denizi’ne... (...) Uzak... (Tahir, 2022: s.32) Şeker Emin bunun üzerine: “Bizim Çankırı’mıza uzaktır, ama deniz işi olduğundan, sizin İstanbul’unuza yakındır.” (Tahir, 2022: s.33) Burada da biz ve siz adlarının kullanımları yine aynı noktaya vurgu yapmaktadır.

Şeker Emin’in hem kendi ülkesine hem dünyaya olan yabancılığı onun bilgisizliğinden kaynaklanmaktadır. Roman karakterlerinin genelinde bu durum hakimdir. Bilgi, özellikle toplumsal yapıda alt sınıfa ait bireylere ulaşmaz, bu bireyler maddi unsurlar çerçevesinde alt yapının üretim ilişkileri içerisinde varlıklarını bulurlar. Dolayısıyla üst yapıya ait olan bilgi, kültür gibi kavramlardan uzak kalmışlardır. Toplum genelindeki bilgi, üstyapı kurumları (devlet ve devlet aygıtları) aracılığıyla toplum geneline yayılmaktadır. Ancak kasaba, köy, hapishane vs. gibi mekanlar, devlet otoritesinin bilgi dolaşım ağının yeterince

ulaşamadığı mekanlardır. Yani bu kişilerin yoksunluğunu çektikleri şeyler kültürel değil maddi unsurlardır. Kelleci Memet’in yine hayallerini anlatırken yansıttığı şey, köy hayatına ilişkin maddi temelli yaşam şartlarıdır. “Bizim Virankale’imizde pınar yoktur. Beyim, kuyu suyu içmekten bizim dalağımız şişer. Köyümüzün alt başına, üst başına iki çeşme yaptırmalı” (Tahir, 2022: s.23) Bu söyleme de bakıldığında alt sınıfa ait bireylerin asıl yoksunluklarını hissettiği şeyin bilgi değil hayatlarını idame ettirmelerinde işe yarayacak maddi imkanlar olduğu düşüncesi netlik kazanmaktadır.

Kişi zamirlerinin yansıttığı bir diğer unsur ise *dayanışma* unsurudur. “Dayanışma” unsuru, özellikle Marksizmin kavramsal şemasında sınıf bilincini ve karşıt güçler arasındaki mücadeleleri çağrıştırmaktadır. *Kelleci Memet* romanında *dayanışma* unsuru yine toplum içindeki kültürel ve sosyolojik dayanışma üzerinden açıklanabilmektedir. Romanda “Gazeteci Murat”, hapishanedeki diğer mahkumlar gibi mahpus hayatı yaşasa da onlar için kültürel ve toplumsal sınıfsallaşmada “öteki”ni yansıtmaktadır ve sınıflı toplumda onlar için bir yabancıdır. Murat, İstanbul’da kendi muhitinden bir kişinin onun tabiriyle “rezilliklerini” haberleştirdiği için hüküm giymiştir. (Tahir, 2022: s.17) Bu yüzden de hapishane ve köy ahalisi kendi “rezillikleri”nin de duyulmasından çekinirler. Hatta “Kelleci Memet”, gardiyanla olan şu sohbetini Murat’a anlatır:

“Etem Efendi Ağam, milleti başına topladı da, öğütledi: “Aman haa” dedi, “Aşağı odaya bir herif gelecek. Beri benzer mahpuslardan bellemeyin! Kendisi gazeteci,” dedi, “Her duyduğunu gazeteğe yazar ki pire zıplasa yazar, hem de pireyi deve yapar da yazar.” Dedi. “Aman arkadaşlar göreyim sizi, ek yerimizi belli etmeyelim! Birbirimizin hep iyi yanını söyleyelim ki Çankırı’mızın adı İstanbul’un gazetesine iyi geçsin” dedi. (...) Rezilliğimizi görsen, ossaat yazar mısın İstanbul’un gazetesine beyim?(...) “Bizim Çankırı’mızın adamı iyidir beyim...Bizim adamımızda kötülük yoktur.” (Tahir, 2022: s.17)

Bu pasaja bakıldığında *dayanışma* unsuru, hem kişi adılı(biz-siz) hem de birinci çoğul iyelik eki üzerinden karakterlerin söylemine yansıtılmıştır. Buradaki dayanışma unsuru, sınıf bilincini toplumsal yapıdaki maddi(ekonomik) temelli sınıflaşmadan değil, bu sınıflaşmanın doğurduğu ikincil bir sonuç olan kültürel sınıflaşma üzerinden yansıtmaktadır. Marksizm’de sınıflaşma, sadece insanların gelir düzeyine göre tanımlanmamaktadır (Savran,2014: s.26). Çünkü toplumsal yapıda ekonomik temelli sınıflaşma beraberinde sınıflar arasındaki kültürel yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Sınıf oluşumu, aynı sınıfın mensubu olan bireylerin kendi arasında bağlar kurması ve toplumsal bir güç haline gelmesi ve kolektif bir biçimde mücadele etmesi manasını taşıdığı için ideolojik, politik ve kültürel sınıflaşma kavramlarından bahsedilebilmektedir (Savran, 2014: s.27). *Kelleci Memet* romanındaki sınıflaşmayı söyleme sızdıran dilsel unsurlar zamirler, iyelik ekleri (sınıfa aidiyet duygusu anlamında) ve mekanlardır. “Çankırı’mız”, “Rezilliğimiz” ifadeleri sınıflaşmanın kültürel ve sosyal temellerine vurgu yapar niteliktedir. Rezillik ifadesi gibi pejoratif anlam içeren bir sözcük bile Kelleci Memet tarafından aidiyet duygusuyla kabullenilmiştir. Çünkü grupsal aidiyet “biz” kimliğini inşa ederken, öteki gruplardan farklılaşmak ve kendi konumunu sabitlemek durumundadır. Bundan dolayı da kimlik hudutları esneklik göstermemekle

birlikte katı duvarlar olarak inşa edilirler (Dijk,1998, Akt: Yağcıoğlu, 2021: s.54). Dolayısıyla romandaki karakterler, tutarlı bir çizgide kendi sınıfını ayırtıracak şekilde yazar tarafından karakterize edilmişlerdir.

Sonuç olarak ekonomik temelli sınıflaşma, üretim ilişkilerinin sonucunda bazı kültürel ve sosyal farklılıklara sonucunda da kültürel sınıflaşmalara da yol açmaktadır. *Kelleci Memet* romanında da bu durum roman söylemine bu açıdan yansımaktadır.

3.5. Kelleci Memet'in Söyleminde Devletin İhya Edici Rolü

Kemal Tahir'in *Kelleci Memet* romanında ideolojik söylem tarzının roman karakterlerinin söylemiyle aynı düzlemde olduğu veya kesiştiği kısımlar yok denecek kadar azdır. Çünkü yazar, bu romanda anlatıcı olarak kendi söylemini açık bir şekilde ifade etmez. Asıl amacı sosyal gerçekliğin eksiklik ve aksaklıklarını karakterlerin diyalogları üzerinden roman söylemine sızdırmaktır. Kemal Tahir'in metin dışı bağlam noktasında Marksizm'i benimseyen bir yazar olduğu bilgisi, karakterlerin söyleminin yazarın söylemine anlamsal olarak ne kadar yakın olduğu konusunda veri sunabilmektedir. Kemal Tahir, Marx'ın Doğu Asya toplumları için ileri sürdüğü ATÜT kavramına sadece notlarında ve yazılarında değil romanlarında da örtük göndermeler bulunmaktadır. Kemal Tahir'in "Devlet Ana" eseri, ATÜT kavramına ilişkin düşünceleri kurmaca yoluyla anlattığı en önemli yapıtıdır. Kemal Tahir, ATÜT kavramına örtük bir şekilde *Kelleci Memet* romanında da yer vermiştir. Özellikle Kemal Tahir'in ATÜT'ü ele alış biçimi, daha çok Osmanlı'daki devletin "kerim" olma rolü ile yakından ilişkilidir. Kemal Tahir, ATÜT üzerine yaptığı çalışmaların ardından doğu ve batı sorunsalına daha çok eğilmeye başlamıştır. Kemal Tahir özellikle "devlet" kavramını Batı toplumlarındaki gibi despotizm aracı olarak görmemektedir. Kemal Tahir, devlet kavramını Osmanlı için yeniden yorumlamaya çalışmış ve sonucunda da Osmanlı toplumu için yabancı bir kavram olmadığını düşünmüş, halkı ihya edici rolüne odaklanmıştır. Dolayısıyla bu düşünce, ondaki Osmanlı'yı batı toplumlarına karşı bir öncü devlet-toplum düşüncesini güçlendirmiştir. Bu durum Kemal Tahir'in Marksizmin temel nosyonları olan sınıfsallaşma, sınıf çatışması, emek sömürsü, sosyal adaletsizlik vs. gibi kavramlara Türk toplum yapısı üzerinden yaklaşmasına sebep olmuştur. Yazar, bu yaklaşımı her ne kadar "Devlet Ana" romanında roman söylemine yansıtmışsa da *Kelleci Memet* romanında da Memet'in söyleminde de Marksizm'i ATÜT devletin ihya edici rolü üzerinden vermiştir.

Kemal Tahir'in cezaevi notlarında mahkumların sohbetlerine şahit ve dahil olduğu kısımlar da mevcuttur. Bunlardan birisi de yine gerçek hayattaki Kelleci Mehmet'in idealindeki köye ait hayallerini sıraladığı kısımlardır. Kelleci Mehmet hayallerini şöyle sıralar:

"İki bin liram olsa yeter. Evimiz yıkık, bir ev yaptırırım, tarla alırım. (...) Bir yıkık köprü yaptırırım, pınar yaptırırım. (...) Kendime ait bir mektep yaptırırım, (...)Hoca mektebi, Kuran okuturum.(...)Göl yaptırırım, tarlalar, ekinler sulanmak için(...)Köylerimiz toprak, köylüye kiremit yaptırardım.(...)Ben şimdiye kadar çok sıkıntı çektim.(...)Para

istemem. Reiscumhurluğu alırım. (...) Reiscumhur oldum. (...) Yanıma da dört tane aza alırım. Köylülerden, köylünün akıllısından.” (Tahir, 2020: s.56-57)

Gerçekteki Kelleci Mehmet’in hayalindeki yaşantıya bakıldığında idealinde yine köy yaşantısı vardır ve köye ilişkin sorunları, kurduğu hayaller üzerinden yansıtmaktadır. Hayallerinde hodbin bir tavır değil sosyal yararı gözeten bir tavır sergilemektedir. Kendi yaşadığı toplum ölçeğinde köylüye sosyal yardım, şehirleşme, eğitim gibi alanlarda destek sağlayacağını ifade etmektedir. Gerçekteki Kelleci Mehmet, Marksizm yahut ATÜT gibi kavramlara yabancıdır. Ancak bu ifadeler, sosyal değişimi yerel ölçekte düşünmesi açısından ATÜT devleti modelinin bir örneğini teşkil etmektedir. (Doğan, 2016: s.354) Devlet kavramına bakışı ise devlet kavramının despotizmi üzerinden değil halkı ve bireyleri canlandırmak ve olumlu yönde değiştirmek üzerinedir. Özellikle köylüleri azası yapacağını ifade etmesi sınıf kavramına yönelik görüşünü de açıklar niteliktedir. Sonuç olarak Kemal Tahir’in bizzat tanıdığı Mehmet, aslında ATÜT ekseninde bir Türk toplum yaşantısını tasvir etmektedir. Romanındaki Kelleci Memet’in de hapishanedeki sohbetlerinde bu hayallere paralel söylemleri vardır. Biletine piyango vurması durumunda gerçekleştirmek istediği hayalleri şu şekilde sıralar:

“En azından iki bin lira (...) Köy yerinde yüklü para iyidir. (...) Bilete para vuruyor da, Deli Çay’ın üstüne Taş köprü kurduruyoruz.(...)Köprü bitti mi sıra pınar akıtmaya geliyor.(...)Köyümüzün alt başına, üst başına iki çeşme yaptırmalı(...)Köy gölü yaptırdım(...)Ekin biçen makine alırdım. Ekin biçmek köylü milletini ezer çünkü”. (Tahir, 2021: s.23)

Kurmacadaki Kelleci Memet de tıpkı Kemal Tahir’in bizzat tanıdığı Mehmet’in düşünsel yönden bir temsilidir. Özellikle Kemal Tahir’in Osmanlı toplum anlayışındaki “kerim” devlet anlayışı ve devletin toplumu ihya edici işlevi, Kelleci’nin hayallerinin tek odağıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde Kelleci Memet, tipik Asya toplumlarındaki gücü elinde bulunduran yöneticiyi anımsatsa da topluma yönelik iyileştirici ve dönüştürücü arzusu onu Kemal Tahir’in Osmanlı Devleti için düşündüğü ATÜT kavramına yaklaştırmaktadır. Kemal Tahir’in köy ölçeğinde Marksizmin sınıf bilinci, işçi, emek, adalet, eşitlik, sosyal yarar gibi kavramlara vurgu yapması ve daha genelde ATÜT tarzını benimseyen Marksist toplumsal bilinci yansıması bakımından Kelleci Memet’in söylemi ideolojik bir söylem portresi çizmektedir.

Sonuç

Yazarlar, gerçeklik algıları veya ideolojileri güdümünde yapıtlar ortaya koyabilmektedir. Özellikle roman türü, hem yapısı gereği hem de çok sesli olması bakımından ideolojileri yansıtabilmek açısından elverişli bir anlatı türüdür. Yazarların ideolojileri romanlarda biçimsel ve anlamsal yapıyı şekillendirebilmektedir. Romanlardaki ideolojik alt metin, bazen açık bazen de örtük bir şekilde roman söylemine yansıtılabilmektedir. Özellikle örtük bir şekilde ideolojilerin romanın söylemsel yapısına yansımaları, dil pratiğiyle gerçekleşmektedir. Bu açıdan dil, ideolojik algı biçimlerini yansıtmak bakımından fonksiyonellik göstermektedir.

Bu çalışma ekseninde Kemal Tahir'in *Kelleci Memet* romanı yazarının Marksist ideolojiyi örtük bir şekilde yansıtmaları bakımından araçsallık yüklediği dil üzerinden incelenmiştir. Kemal Tahir, bu romanında Marksizm'i anlatıcı olarak müdahale etmeden roman söylemine yansıtmıştır. Bunu ise dili Marksizmin eleştirdiği sınıflı toplum yapısı açısından karakterize ederek gerçekleştirmiştir. Kemal Tahir, ideolojisini anlatıcı olarak romana yansıtmamış, Marksist ideolojinin karşıt bir konum aldığı sınıflı toplum yapısını dil boyutunda inşa ederek okura sunmuştur. Sosyal gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya düşüncesi ekseninde gerçekleştirdiği bu inşa, özellikle diyaloglar üzerinden okuyucuya bir şeyleri örtük olarak sezdirme amacı taşımaktadır. Diyaloglarda dil yoluyla gerçekleştirdiği bu yapılandırma, daha çok dilsel göstergeler yani sözcüklerin salt kendileri üzerinden gerçekleşmiştir. Her ideolojinin kendine has bir söylem(dil) tarzı olduğu gibi Marksizmin de özellikle ekonomik ve sosyal sorunsalları çağrıştıran ifade ve özelden sözcük hazinesi vardır. Sınıfsal mücadele, sosyal adaletsizlik, yabancılaşma, üretim, üretim ilişkileri, üretici güç, emek vs. gibi kavramlar her ne kadar nötr kavramlar olarak düşünülse de çağrışımsal ve ideolojik olarak Marksizmin söylemsel yapısının ayırt edici göstergeleridir. Romandaki tasviri kısımlar, yazarın ideolojik algı biçimi ekseninde sınıflı toplum yapısının ortaya çıkardığı sosyal adaletsizlik nosyonları üzerinden dil pratiğine yansımıştır. Tasvirlerde alt sınıfa mensup olan karakterler, bedenlerinin yıpranmışlığı ve zayıflığı üzerinden pejoratif sözcükler tercih edilerek tipleştirilmiştir. Ancak emekçi, işçi ve mahkumlara göre üst sınıfa ait gibi görünen hapishane müdürü, köydeki ağalar daha çok üzerlerindeki maddi değeri yüksek giysi, takı vs. üzerinden tasvir edilmiştir. Kemal Tahir, bu yolla romandaki karakterleri okuyucunun algısında belli bir toplumsal sınıfa yerleştirme amacı gütmüştür. Roman söylemindeki sıfatlar ve adılar da ideolojik algı yaratma noktasında önemli veriler sunmaktadır. Sıfat kullanımı daha çok işaret sıfatlarının kişileri belirtmesi üzerinden gerçekleşmektedir. Buradaki amaç, özellikle aynı toplumsal sınıfta bulunan bireylerin güç ilişkilerine işaret etmesi noktasında önemlidir. Özellikle Kelleci Memet'e yönelik kullanılan işaret sıfatları romanın anlamsal ve bağlamsal yapısı çerçevesinde "güç ilişkileri" noktasında okura ipucu sunmaktadır. Kelleci Memet gibi emeği sömürülen ve aşağı görünen insanlar(özne) "saygı" ve "güç ilişkileri" bağlamında sıfat kullanımıyla bir meta konumuna indirgenmiş, nesneleştirilmiştir. Adıl kullanımı da özellikle kişi adlarını noktasında "mesafe" ve "dayanışma" nosyonları üzerinden bireyler ve toplumlar arasındaki sınıflaşma ve yabancılaşma durumunu belirtmek amacıyla dile yerleştirilmiştir. Bilhassa "biz" ve "siz" zamirleri, alt sınıfa mensup Kelleci Memet, Hatip Hoca gibi karakterler için ötekini temsil eden Gazeteci Murat gibi karakterlerle arasındaki özellikle kültürel yabancılaşmayı yansıtmaktadır. Ekonomik olarak alt sınıfa mensup olan Kelleci ve diğer karakterler, kültürel olarak da karşıt sınıfa yabancılaşmışlardır. Ayrıca alt sınıfa mensup olan karakterlerin kendi sınıfına yönelik "rezillik" gibi olumsuz anlam içeren ifadeleri kabullenmesi grupsal aidiyet üzerinden yorumlanabilmektedir. "Biz" zahirinin özellikle bu sınıfa ait karakterler tarafından olumsuz kavramları bile kabullenilmesi noktasında sıklıkla kullanılması "dayanışma" unsurunun bir göstergesidir. Çünkü grupsal aidiyet sınırları keskin bir sınıflaşma gerektirmektedir.

Roman karakterlerinin isimlendirilmesi de ideolojik bir araçsallık göstermektedir. Romanda alt sınıfa ait karakterler romanın anlatı düzleminde salt özel adları üzerinden anlatıya yansımamış, daha çok meslekleriyle birlikte özel adları kullanılmıştır. Ancak Gazeteci Murat, Hapishane müdürü gibi karakterlerde böyle bir durum söz konusu değildir. Hapishane müdürü özel adıyla bile romanda kendine yer bulamaz. Yazar alt sınıfa mensup işçi, emekçi ve mahkûm sınıfını meslekleriyle beraber romana yansıtmıştır çünkü bu karakterler hayatta bir özne konumuna yükselememişlerdir, onlar sadece üretim ilişkilerinde ve sermaye düzenine sağladıkları katkıyla bir anlam kazanmaktadırlar. Aynı zamanda Müdür Bey gibi karakterler de toplum düzeyinde özellikle alt sınıfa ait karakterler tarafından bir iktidar odağıdır ve kendilerine karşı gösterdikleri tahakküm eylemleri çerçevesinde varlık göstermektedirler. Dolayısıyla ekonomik, kültürel ve iktidar temelli sınıflaşma dil boyutunda kategorize edilmiş ve okuyucuyu bu yönde okumaya teşvik etmiştir. Çünkü okuyucu, edebi bir anlatı okurken romandaki karakterleri kendi gerçeklik ve duyusal algısına göre isimlendirme gayretine girmektedir. Ancak Kemal Tahir bu noktada özellikle ifade tekrarlarıyla okuyucuyu sınıfsallık üzerinden bir okumaya yönlendirmektedir. Yani tekrarlar ve kullanılan dilsel ifadeler, genel anlamda dilin fonksiyonelliğini ortaya koymaktadır. Sözcük değil de cümle veya paragraf ölçeğinde düşünüldüğünde Kemal Tahir’in üstünde durduğu ATÜT kavramı Kelleci Memet’in söyleminde özellikle devletin ihya edici rolü üzerinden roman söylemine yansımıştır. Yani salt sözcükler ve ifadeler dışında söylemsel bir bütün olarak da Kemal Tahir, kendi söylemini karakterin söylemi üzerinden yansıtmıştır. Bu da ideolojik söylemin anlatıya yansıtılması bakımından bir başka yöntemdir. Tüm bu veriler ışığında düşünüldüğünde Kemal Tahir, ideolojisini romandaki dili fonksiyonel şekilde kullanarak sosyal pratiği dil pratiği aracılığıyla yansıtmıştır.

Kaynaklar | References

- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. İletişim Yayınları
- Bahtin, M, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. Ayrıntı Yayınları
- Bahtin, M, M. (2021). *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*. Ayrıntı Yayınları
- Barthes, R. (1996). *S/Z*. Yapı Kredi Yayınları
- Berksoy, Ç, N. (2010). *Kemal Tahir İçin Biyografi Çalışması*. Eğribel, E. Ve Andı, F, M(Der) Kemal Tahir 100 Yaşında içinde (s.24-41) KTB Yayınları
- Brown, G. ve Yule, G. (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge University Press
- Bozdağ, İ. (1995). *Kemal Tahir'in Sohbetleri*. Emre Yayınları
- Burns, E. (2015). *Marksizm Nedir*. Yordam Kitap
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları
- Coşkun, S. (2010). *Teori ve Uygulama Bağlamında Kemal Tahir'in Dili*. Eğribel, E. ve Andı, F, M. (Der)Kemal Tahir 100 Yaşında içinde (s.51-67). KTB Yayınları
- Çağan, K. (2010). *Kemal Tahir'de İdeoloji ve İktidar*. Eğribel, E. ve Andı, F, M. (Der). Kemal Tahir 100 Yaşında içinde (s.394-404). KTB Yayınları
- Demir, Y. G. (2007). *Sosyal Bir Fenomen Olarak Dilin Belirsizliği*. Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi
- Doğan, M. (2016). Gerçeklikten Kurmacaya Kelleci Memet Anlatıları. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(2), 343-359
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. Ayrıntı Yayınları
- Eagleton, T. (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. İletişim Yayınları
- Kavut, M. (2010). *Kemal Tahir'de Kuram, Toplum ve Tarih İlişkisi Üzerine*. Kayalı, K. (Der) Bir Kemal Tahir Kitabı-Türkiye'nin Ruhunu Aramak içinde (s.123-136). İthaki Yayınları
- Macdonell, D. (1986). *Theories of Discourse - An Introduction*. Oxford, Blackwell
- Macherey, P. (2019). *Edebi Üretim Teorisi*. İletişim Yayınları
- Marx, K. (2018). *Komünist Manifesto*. İletişim Yayınları
- Mclellan, D. (2009). *İdeoloji*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Mills, S. (1997). *Discourse-The New Critical İdiom*. Routledge
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları
- Moran, B. (2001) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İletişim Yayınları
- Savran, S. (2014). *Marksizm ve Sınıflar*. Savran, S., Tanyılmaz, K. ve Tonak, A, A. (Der)Marksizm ve Sınıflar-Dünyada ve Türkiye'de Sınıflar ve Mücadeleleri içinde (s.15-70). Yordam Kitap

- Sözen, E. (1999). *Söylem-Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*. Paradigma Yayınları
- Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*. Kapı Yayınları
- Şahin, İ. (2015). *Dilin Aynasından İdeolojiye Bakmak: Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Ayvazoğlu*, B. ve Karakılıç, S. (Der) Peyami Safa içinde (s.379-414). KTB Yayınları
- Şahin, İ. (2020). *Tehlikeli Estetik- Edebi Metnin Anlamı Üzerine*. (Ed. Depe, Deniz), Doğu Kütüphanesi Yayınları
- Tahir, K. (1979). *Kemal Tahir'den Fatma İrfan'a Mektuplar*. Sander Yayınları
- Tahir, K. (1992). *Notlar/Sosyalizm, Toplum ve Gerçek 13*. Bağlam Yayınları
- Tahir, K. (2016). *Notlar/Sanat-Edebiyat 1. İthaki Yayınları*
- Tahir, K. (2016b). *Notlar/Sanat-Edebiyat 3” Dil Dosyası. İthaki Yayınları*
- Tahir, K. (2020). *Notlar 6/1950 Öncesi Cezaevi Notları. İthaki Yayınları*
- Tahir, K. (2022). *Kelleci Memet. İthaki Yayınları*
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. Altın Kitaplar Yayınevi
- Türkeş, A. Ö. (2007). *Sol'un Romanı*. Bora, T. ve Gültekingil, M. (Ed). Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol içinde (s.1052-1073). İletişim Yayınları
- van Dijk, Teun, A. (2019). *İdeoloji-Multidisipliner Bir Yaklaşım*. Hece Yayınları
- Vardar, B. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları
- Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Metis Yayınları
- Yıldırım, Y. (2010). *Kemal Tahir ve Osmanlılık*. Eğribel, E. ve Andı, F. M. (Der) Kemal Tahir 100 Yaşında içinde (s.251-261). KTB Yayınları
- Yıldırım, Y. (2016). *Kemal Tahir Düşüncesinde Gerçeğin Değişkenliği Bağlamında Osmanlılık Okumaları. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(2), 47-70
- Yıldız, U, F. ve Günay, D. V. (2011). *Yazınsal Söylemin İdeolojik Boyutu. Synergies-Turquie*, no.4, 153-167
- Yule, G. (1996). *Pragmatics*. Oxford University Press



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Dursun ÖZYÜREK

<https://orcid.org/0000-0001-7121-2615>

Öğr. Gör. Dr.

Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi

<https://ror.org/04tbgt398>

Yûnus Emre'nin "Çıktım Erik Dalına..." Mısrayla Başlayan Şathiyesine Yazılan Şerhlerin Mukayeseli Olarak İncelenmesi

*Comparative Examination of the Commentaries Written
on Yûnus Emre's Poetry Beginning with the Line
"Çıktım Erik Dalına..."*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received:* 20.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted:* 01.04.2024

Yayın Tarihi | *Date Published:* 30.04.2024

Atıf | Citation

Özyürek, D. (2024). Yûnus Emre'nin "Çıktım Erik Dalına..." Mısrayla Başlayan Şathiyesine Yazılan Şerhlerin Mukayeseli Olarak İncelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 124-151.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1440149>

Özyürek, D. (2024). Comparative Examination of the Commentaries Written on Yûnus Emre's Poetry Beginning with the Line "Çıktım Erik Dalına...". *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 124-151.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1440149>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Dursun ÖZYÜREK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Öz

Yûnus Emre'nin (ö. 1320-21) "Çıkdum erik talına anda yidüm üzümü" mısraıyla başlayan şathiyesi XV. yüzyıldan günümüze kadar pek çok kez şerh edilmiş ve şerh edebiyatımız açısından üzerinde en çok durulan manzumelerden biri olmuştur. Bugünkü bilgilerimize göre onun şathiyesine klasik dönemde Şeyhzâde Müslühüddin Efendi (ö. 1544), Niyâzi-i Mısri (ö. 1694), İsmail Hakkı Bursevî (ö. 1725), İbrahim Hâs (ö. 1761), Şeyh Ali Nakşbandî en-Nevrekanî ve meçhul bir müellif tarafından şerh yazılmıştır. Modern dönemde ise onun şiirine duyulan ilgi devam etmiş, Bekir Sıdkî Visâlî (ö. 1962), Şevket Turgut Çulpan (ö. 1990), Ahmet Kabaklı (ö. 2001), İsmail Yakıt ve Haydar Murad Hepsev gibi isimler onun şiirini anlamaya ve yorumlamaya çalışmıştır. Bu çalışmada söz konusu şerhler klasik ve modern dönem başlıkları altında kısaca tanıtıldıktan sonra mukayeseli olarak incelenecektir. Bu anlamda söz konusu şerhler kaynakları, muhtevası, tasavvufi göndermeleri, yöntemi ve kullanılan dil olmak üzere çeşitli açılardan ele alınacaktır. Özellikle klasik dönem şerhleri benzerlikleri ve farklılıkları açısından değerlendirilecek; modern dönemde yazılan şerhlerin önceki dönem şerhleri ile kurdukları bağlar açıklanacaktır. Böylece Yûnus Emre'nin "Çıktım erik dalına..." mısraıyla başlayan meşhur şathiyesine yazılan şerhler, şerh geleneğimiz etrafında mercek altına alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk şiiri, tasavvuf, şerh, şathiye, Yûnus Emre

Abstract

Yûnus Emre's (d. 1320-21) shathiyya has been commented on extensively since the 15th century. The first line, "Çıkdum erik talına anda yidüm üzümü", has been a focal point in our commentary literature. According to current knowledge, his shathiyya was commented on during the classical period by Şeyhzâde Müslühüddin Efendi (d. 1544), Niyâzi-i Mısri (d. 1694), İsmail Hakkı Bursevî (d. 1725), İbrahim Hâs (d. 1761), Sheikh Ali Naqshbandî en-Nevrekanî, and an unknown author. In the modern period, interest in his poetry persisted, and scholars such as Bekir Sıdkî Visâlî (d. 1962), Şevket Turgut Çulpan (d. 1990), Ahmet Kabaklı (d. 2001), İsmail Yakıt, and Haydar Murad Hepsev attempted to understand and interpret it. This study will briefly introduce these commentaries under the headings of classical and modern periods and then analyse them comparatively. This study will analyse the commentaries in terms of their sources, content, sufi references, method, and language. The focus will be on the commentaries of the classical period, evaluating their similarities and differences. Additionally, the connections between the commentaries written in the modern period and those of the previous period will be explained. The commentaries written on Yûnus Emre's famous shathiyya, which begins with the line "Çıktım erik dalına...", will be scrutinised in the context of our commentary tradition.

Keywords: Turkish poetry, sufism, commentary, shathiyya, Yûnus Emre

Giriş¹

Erken dönem Türk şiirinin ilk temsilcilerinden ve en önemli şairlerinden olan Yûnus Emre'nin² (ö. 1320-21) "Çıkıdum erik talına anda yidüm üzümü" mısraıyla başlayan meşhur şathiyesine XV. yüzyıldan başlamak suretiyle günümüze kadar pek çok şerh yazılmıştır. Türk şerh edebiyatı açısından oldukça önemli olan bu şerhler, Yûnus Emre'nin yaygın şöhretine tanıklık etmesinin yanında, tasavvufî şiir şerhlerinin muhteva ve mahiyetiyle ilgili bilgiler de sunmaktadır. Yûnus Emre'nin meşhur manzumesine yazılan şerhler, bugünkü bilgilerimize göre, XV. yüzyılda Şeyhzâde Müslihüddin Efendi (ö. 1544) ile başlamış, XVII. yüzyılda Niyâzî-i Mısırî (ö. 1694), XVIII. yüzyılda İsmail Hakkı Bursevî (ö. 1725), İbrahim Hâs (ö. 1761), Şeyh Ali Nakşbendî en-Nevrekanî ve XIX. yüzyılın ilk yarısında müellifi meçhul bir şerh ile devam etmiştir. Yûnus Emre'nin şiirlerine duyulan ilgi ve alaka klasik dönem şerhleriyle sınırlı kalmamış, modern dönemde de Yûnus Emre'yle ilgili bazı şerhler ve incelemeler yazılmıştır. Bu anlamda Bekir Sıdkî Visâlî (ö. 1962), Şevket Turgut Çulpan (ö. 1990), Ahmet Kabaklı (ö. 2001), İsmail Yakıt ve Haydar Murad Hepsev gibi isimler, modern dönemde onun şathiyesini anlamaya çalışmışlar ve bu gayeyle onun şiirine şerhler yazmışlardır.

Yûnus Emre Dîvânı'nda en fazla şerhi yapılan manzume "Çıktım erik dalına..." matlaıyla başlayan şathiyedir. Şathiyeye silsilesinin ilk halkasını oluşturan bu manzumeye yazılan şerhlerin çokluğu, Yûnus Emre'nin yaygın şöhretinin en önemli tanıklarındandır. Bu bakımdan Yûnus Emre'nin şiirlerine yazılan gerek müstakil şerhler ve gerek mutasavvıflara ait eserlerin arasındaki beyit yorumları, onun kültür ve edebiyat tarihimizdeki etkisinin ne derece büyük ve geniş olduğunu göstermektedir (Tatçı, 2008, s. VIII).

Söz konusu şathiyenin şöhretini ve ona yazılan şerhlerin mahiyetini bir bütün olarak anlayabilmek için şathiyeye kavramının muhtevasına da bakmak gerekir. Tasavvufî bir kavram olarak karşımıza çıkan şathiyeye (çoğulu şatahât / şathiyât), VIII. yüzyıldan itibaren sufiler arasında kullanılmaya başlanmıştır; sufînin "sekr, vecd, cezbe, galebe, inbisat, istiğrak, cem', fenâ ve tevhîd-i zâtî" gibi kendini kontrol edemediği tasavvufî hâller içinde söylediği sözler (Uludağ, 2010, s. 370) olarak tanımlanmıştır. Bu çerçevede sûfiyane bir bilince ulaşanların, tanrı yokluğunun yaşandığı "cem' (zât tevhidi)" makamında manevî mest hâlinde söyledikleri remzî (işaretlere dayalı) ve anlaşılması güç sözleriyle, bu makamı yaşayıp "fark" makamına geldikten sonra söylenen örtülü sözler, zamanla edebiyat tarihimizde "şathiyât-ı sûfiyâne" terimiyle adlandırılmıştır (Kurnaz & Tatçı, 2001, s. 19). Görünüşte saçma sanılan ve ehli olmayan tarafından anlaşılabilen bu sözler, inançlarla alay eder gibi yazılırlar da yorumlandığında tasavvufî ile ilgili çeşitli kavramlara temas etmektedir (Dilçin, 2013, s. 352). Kullandığı işaret dili, sembolik ifadeler ve örtük anlamı sebebiyle şerhe oldukça müsait olan bu edebî tür, Türk şerh edebiyatının gelişmesine geniş

¹ Bu makalenin yazımı sırasında değerli görüşlerini benimle paylaşan Prof. Dr. Sadık Yazar Hocama teşekkürlerimi sunarım.

² Yûnus Emre'nin hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılara burada girilmeyecektir. Bununla ilgili genel birtakım bilgiler için şu çalışmalara bkz. (Gölpınarlı, 1971; Timurtaş, 1972; Tatçı, 2012; Tatçı, 2013; Vatandaş, 2022).

bir alan açmıştır. Bundan dolayı şerh edilen Türkçe metinlerin çoğunlukla şathiyyât-ı sûfiyâne kapsamında değerlendirilebilecek manzumeler olduğu görülmektedir (Ceylan, 2000, s. 70). Dolayısıyla şu ana kadar şiirleri şerh edilmiş en eski şair durumundaki Yûnus Emre'den yaklaşık üç asır sonra başlayan Türkçe manzumeleri şerh etme geleneği, çoğunlukla tasavvufi mihver etrafında gelişen bir edebî faaliyet görünümündedir (Ceylan, 2000, s. 35).

Yûnus Emre'nin "Çıktım erik dalına..." manzumesi, şathiye türünün en güzel ve meşhur örneklerinden biridir. Tasavvufi anlamlarla ve remizlerle yüklü olması sebebiyle şârihlerin örtük anlamını ortaya çıkarmaya çalıştıkları bu şiiri, inceleme bahsine geçmeden önce burada paylaşıyoruz:

1. Çıkdum erik talına anda yidüm üzümü
Bôstân ıssı kakıyup dir ne yirsün kozumu
2. Kerpiç koydum kazana poyrazıla kaynatdum
Nedür diyü sorana bandum virdüm özini
3. İplik virdüm Çulhâya sarup yumak itmemiş
Becid becid ısmarlar gelsün alsun bezini
4. Bir serçenin kanadın kırkı kanluya yükletdüm
Çifti dahı çekmedi kaldı şöyle yazılı
5. Bir sinek bir kartalı kaldurup urdı yire
Yalan degül gerçekdür ben de gördüm tozını
6. Balık kavaga çıkmış zift turşısın yimege
Leylek koduk togurmuş bak a şunun sözünü
7. Bir küt ile güreşdüm elsüz ayagum aldı
Güreşüp basamadum göyündürdi özümü
8. Kâf Tagı'ndan bir taşı şöyle atdılar bana
Öylelik yire düşdi bozayazdı yüzümü
9. Gözsüze fısıldadum sagır sözüm işitmiş
Dilsüz çağırıp söyler dilümdeki sözümü
10. Bir öküz bogazladum kakıldum sere kodum
Öküz ıssı geldi eydür bogazladun kazumu
11. Ugruluk yapdum ana bühtân eyledi bana
Bir çerçi geldi eydür kanı aldun gözgümü

12. Tosbagaya ugradum gözsüzsepek yoldaşı
Sordum sefer kancaru Kayserî'ye 'azimi
13. Yûnus bir söz söylemiş hiç bir söze benzemez
Münâfıklar elinden örter ma'nî yüzini (2012, s. 555-556)³

Şârihlerin çeşitli yönleriyle izah etmeye çalıştıkları ve şiirin altında gizli olan tasavvufi anlamları çıkarmaya çalıştıkları bu şathiye, üzerine en fazla şerh yazılan Türkçe metinlerden biridir. Elinizdeki bu makalede söz konusu şerhler kronolojik sıra gözetilerek ayrıntılı olarak incelenmektedir. Bunun yanında özellikle klasik dönemde yazılan şerhler kendi içerisinde benzerlikleri ve farklılıkları bakımından mukayese edilmektedir. Bu anlamda şârihlerin tutumları, şerh yöntemleri, şerhlerdeki kaynaklar, kullanılan dil ve ifadeler gibi hususlarda ayrıntılı izahlar yapılmaktadır. Ayrıca modern şerhler de tanıtılmakta, özellikle klasik şerhlerle kurdukları bağlar üzerinden değerlendirilmektedir. İncelemeye geçmeden önce söz konusu şerhleri tablo hâlinde görmek mümkündür:

Tablo 1. Klasik Dönemde Yazılan Şerhler

Şârih	Şerhin Adı	Şerh Tarihi	Şerh Edilen Beyit Sayısı
1. Şeyhzâde Müslîhüddin Efendi (ö. 1544)	Hâzihî Risâletün Şerîfetün Li-Mevlânâ Şeyhzâde	902/1497	7 beyit
2. Niyâzî-i Mısırî (ö. 1694)	Nutk-ı Hazret-i Yûnus Emre'm ve Şerh-i Niyâzî-i Mısırî	XVII. yy.	9 beyit
3. İsmail Hakkı Bursevî (ö. 1725)	Kâle Hâtîmetü Ehli'l-Lisân Hulâsatü Zevî'l-İhsan Tercümânü'l-Gayb Bilâ Reybin Hazretü'ş Şeyh Yûnus Emre	1118/1706-1707	13 beyit
4. İbrahim Hâs (ö. 1761)	Şerh-i Ebyât-ı Yûnus Emre	XVIII. yy.	9 beyit
5. Şeyh Ali Nakşbendî en-Nevrekanî	Guftê-i Yûnus ve Şerh-i Şeyh Ali Nakşbendî	XVII. yy. veya sonrası	9 beyit
6. Müellifi bilinmiyor	“Yûnus Emre'nin Dokuz Beytine Şerh” kaydıyla Arapça metinlerin de bulunduğu bir risalede yer alır	XIX. yüzyılın başı [?]	9 beyit

³ Söz konusu şiir, yazma nüshalarda ve şerh metinlerinde hem beyit sayısı hem de içerik bakımından farklılıklar taşımaktadır. Burada Tatçı'nın (2012) hazırladığı metinden alıntı yapılmıştır. Yine aynı müellif tarafından hazırlanan tenkitli metinde de şiir bazı küçük imla farklılıkları haricinde benzer şekilde yer almaktadır. Bkz. (1990, s. 407-407)

Tablo 2. Modern Dönemde Yazılan Şerhler

Şârih	Şerhin Adı	Şerh Tarihi	Şerh Edilen Beyit Sayısı
7. Bekir Sıdkî Visâlî (ö. 1962)	<i>Hakikat ve Marifet Sırları</i> adlı kitapta	1962'den önce	12 beyit
8. Şevket Turgut Çulpan (ö. 1990)	"Hazret-i Yûnus Emre'nin "Çıkdım Erik Dalına..." Başlıklı Eserinin Bizce Teşrihi ve Bu Esnada Gelen Bazı Düşünceler"	1975	9 beyit
9. Ahmet Kabaklı (ö. 2001)	"Kaf Dağı'ndan Bir Taş"	1975	9 beyit
10. İsmail Yakıt	"Tarafımızdan Yapılan Felsefi Bir Yorum"	2002	13 beyit
11. Haydar Murad Hepsev	"Çıktım Erik Dalına"	2008	13 beyit

A. "Çıktım Erik Dalına..." Şathiyesine Yazılan Şerhler

1. Şeyhzâde Muslihüddin Efendi'nin (ö. 1543) Şerhi

Yûnus Emre'nin "Çıktım erik dalına..." mısraıyla başlayan meşhur şathiyesine yazılan ilk şerh "Hâzihî Risâletün Şerîfetün Li-Mevlânâ Şeyhzâde" başlığıyla Şeyhzâde'ye aittir⁴. Şerhin yer aldığı nüshada yalnızca "Şeyhzâde" olarak geçen bu isim, İsmail Yakıt'ın belirttiğine göre *Kadı Beyzâvî Tefsiri*'ne haşiye yazan, özellikle *Mesâbih*, *Meşârih* ve *Kaside-i Bürde*'ye yazdığı şerhleriyle tanınan Şeyhzâde Muslihüddin Efendi olmalıdır (2002, s. 24). Aslen İzmitli olan tefsir âlimi ve fakih Şeyhzâde, çeşitli medreselerde müderrislik yapmış ve asıl olarak *Kadı Beyzâvî Tefsiri*'ne yazdığı haşiye ile şöhret bulmuştur. Şeyhzâde'nin bu eserinin yanında pek çok şerh ve haşiyesi bulunmaktadır (Baş, 2010, s. 97-98).

Şeyhzâde'nin Yûnus Emre'nin şiirine yazdığı bu şerh, bugünkü bilgilerimize göre, Yûnus Emre'nin şiirine yapılan ilk şerh olmasının yanında Türk edebiyatında Türkçe bir metne yapılan en eski şerhlerden biri olarak da önem kazanmaktadır (Ceylan, 2000, s. 35). Çoğunlukla tasavvufi çıkarımlarla yüklü olan bu şerh, kısa bir giriş bölümü ile Yûnus Emre'nin şiirinin 7 beytinin ayrıntılı olarak izahından oluşmaktadır. Yûnus Emre'nin şiirine yapılan diğer şerhlere göre daha hacimli olan bu şerh, beyitleri izah etmedeki yöntemi, şiirin farklı versiyonlarına dair göndermeleri, kullandığı kaynakları, hitap içeren ifadeleri ile oldukça dikkat çekicidir.

Şerhine doğrudan beyitlerin izahıyla başlamayan Şeyhzâde, ilk önce konuya hazırlık mahiyetinde bir giriş bölümüne yer vermiştir. Bu anlamda Şeyhzâde ilk olarak İslamî

⁴ Şerhin nüshaları için bkz. (Tatçı, 2008, s. 114).

edebiyatların ürünü olan klasik eserlerin çoğunda olduğu gibi, Allah'a hamd ve Hz. Peygamber'e salat ve selam ile şerhine başlamaktadır. Bunun ardından bazı ayet ve hadis alıntıları yapan Şeyhzâde, şerhin henüz başında şerh edeceği şiirin tamamını (7 beyit olarak) sunmuştur. Bunun ardından giriş bölümüne devam eden Şeyhzâde, dinî ve tasavvufî birtakım izahların yanında özellikle 7 sayısının farklı yönleri üzerinde durmuştur. Şeyhzâde giriş bölümünde doğrudan şerhin sebebini açıklamasa da şu ifadeleriyle bu metni neden yazdığına dair ipuçları vermektedir:

Ve ol Hazret-i Zât kendi varlıkları âlemine bu kalbimi bir münevver âyine kılıp câm-ı cihân-nümâ gibi içinde her ne var ise cemi'-i varlık âlemini bana ayân edip açdı ve gösterdi ve ben dahi seyr edip gördüğümünden sonra nâgâh Hazret-i Yûnus Emre'nin yedi beyt ber-muğlak gazeli gözüme tuş olup ve onun içinden her ne denli varlık sırları var ise "*lâ-ratbin ve lâ-yâbisin*" hep onların mânâ-yı latifelerin bu yedi beyit gazel-i garrânın içinden Hak Taâlâ celle ve alâ bana bir bir ayân edip bildirdi ve gösterdi. (Tatçı, 2008, s. 115)⁵

Söz konusu alıntıda görüldüğü üzere şârih, Yûnus Emre'nin şiirini şerh etmedeki yetkinliğin Allah tarafından verildiğini söylemektedir. Buradan hareketle şârih, bir nevi şerh üzerindeki otoritesini göstermekte ve şiire dair izahlarına zemin hazırlamaktadır. Bunun yanında "yedi beyt ber-muğlak gazeli" ya da farklı bir yerde zikrettiği "tuhfe-i acib ve nüsha-i garib olan bu yedi beyti" (Tatçı, 2008, s. 115) kendisinin açıklayabileceğini ve sırlarını ortaya çıkarabileceğini belirtmektedir. Bu yönüyle bakıldığında şârih söz konusu "muğlak, varlık sırlarını barındıran, latife manalarla yüklü ve parlak" şiiri Allah'ın yardımıyla şerh etmeye niyetlendiğini söylemektedir. İlerleyen kısımda ise "bu yedi beyt gazelin mânâ-yı muzmerini ve hakâyıkını ve dakâyıkını ve zevâhirini ve bevâtınını cem' edip alıp ol ki ehl-i hâl olan ukalâ ve azîz dervişlerdir, lisân-ı hâl ile beyân ederim" (Tatçı, 2008, s. 115) derken hitap ettiği kesimi de belirlemektedir. Dolayısıyla şârihin Yûnus Emre'nin muğlak ve sırlarla dolu olan şiirini, hâl ehli olan akıllı kimseler ve dervişlere açıklamak maksadıyla şerh ettiği görülmektedir.

Şeyhzâde'nin Yûnus Emre'nin şiirine yazdığı şerhte, beyitlerin izahıyla ilgili şöyle bir yapı bulunmaktadır:

- **Beyit**
- Kavramların kısaca izahı
- Genel bir çıkarım
- Ayrıntılı izahlar
- Farklı bir açıdan izah (vech-i ahâr)

⁵ Klasik dönem şerhleriyle ilgili alıntılar ve göndermeler Mustafa Tatçı'nın (2008) *Yûnus Emre Şerhleri* adlı çalışmasından yapılmış ve bu eserdeki sayfa numarası verilmiştir. Yeri geldikçe şerhlerle ilgili yapılan başka çalışmalara da müracaat edilmiştir. Modern dönem şerhlerindeki alıntılar ise yayımlandıkları kaynaklar üzerinden yapılmıştır.

➤ Kısmî bir sonuç

Çoğunlukla beyitleri böyle bir sıralama ile şerh eden Şeyhzâde, pek çok beyitte "vech-i ahâr dahi beyan edelim" diyerek beyitle ilgili farklı bir yorumu daha yer vermektedir. Ayrıca Şeyhzâde'nin birinci beyitle ilgili olarak farklı bir rivayeti daha zikrettiği ve buna da yorum getirdiği görülmektedir. Bu yönüyle bakacak olursak Şeyhzâde metne farklı açılardan bakabilen iyi bir şârih olmasının yanında nüsha farklarıyla ilgili dikkatli bir münekkit görüntüsü de çizmektedir.

Şeyhzâde'nin Yûnus Emre'nin şiirinden sürekli çıkarımlar yaptığı ve şiir vesilesiyle farklı konulara kapı araladığı görülmektedir. Bu bakımdan şerh etrafında dervişlere öğütler verildiği, dinî-tasavvufî hayatın inceliklerinin anlatıldığı anlaşılmaktadır. Mesela şârih üçüncü beytin izahında "nefs-i emmâre" bahsine değinmekte, bir süre sonra şiirden uzaklaşarak uzun uzadıya bu mevzuyu açıklamaktadır (Tatçı, 2008, s. 131-135). Söz konusu uzun bahislerin doğrudan tasavvufî ilişkili olduğunu söylemek de yanlış olur. Nitekim şârih tasavvufî ilgili bir konuya kapı açtıktan sonra farklı mevzulara temas edebilmektedir. Şârih temel dinî konularda da benzer bir tutum sergilemekte, ana metinden uzaklaşarak farklı konuları açıklayabilmektedir. Mesela şiirin son beytiyle ilgili kavramları kısaca izah eden şârih, bir müddet sonra yedi sayısı etrafında namazın şartlarına değinmektedir: "İmdi şurûtu's-salâti sizlere beyân edelim görün. Evvel şartı namazın yedidir. Onun evveli arı su ile abdest almaktır, eğer su bulunmazsa arı toprak ile teyemmüm etmektedir..." (Tatçı, 2008, s. 150). Bu şekilde başlayan izahat uzun tutulmakta, bu sırada ana metinden uzaklaşıldığı da görülmektedir. Bununla ilişkili olarak şerhin çok sistemli bir yapı arz ettiği de söylenemez çünkü aynı mevzunun farklı beyitler kapsamında yeniden ele alındığı pek çok misalle karşılaşmaktayız.

Şeyhzâde'nin şerhiyle ilgili diğer bir husus, şârih şerh kapsamında ayet ve hadisleri de açıklayabilmektedir. Mesela şerhin sonlarına doğru bir yerde Hz. Peygamber'in bir hadisinin lügat manasını kısaca izah etmektedir. Bu durum onun tefsir ve hadis ilimlerinde mahir olduğunu göstermektedir. Bunun yanında Şeyhzâde'nin şerh ettiği beyti, farklı yerlerde tekrarladığı ve onu başka şiir ve söylemlerle süslediği görülmektedir. Nitekim şârih bir yerde, şerhine 10 beyitli bir manzumesini de eklemiştir (Tatçı, 2008, s. 125-126).

Şeyhzâde'nin şerhinde sözlü kültür unsuru olarak zikredebileceğimiz, "vaaz ve nasihat dili" ile "hitap cümleleri" oldukça fazladır. Bunlarla ilgili birkaç misal vermek mümkündür: "onları size bir bir beyân edelim, görün" (Tatçı, 2008, s. 117), "imdi ey aziz karındaş" (Tatçı, 2008, 119), "İmdi bu mânâyı bilin", "ey benim cânım" (Tatçı, 2008, s. 124), "bu mezkûr gönül dediğimizi size beyân edelim görün" (Tatçı, 2008, s. 128), "İmdi, ey aziz birader" (Tatçı, 2008, s. 137). Bu türden ifadelerin yer alması metnin belirli bir zümreye hitaben söylendiğini doğrulamakta ve söz konusu şerh etrafında belirli birtakım nasihatler ile dinî-tasavvufî bilgilerin öğretilmesinin amaç edildiği görülmektedir. Ayrıca bu türden ifadelerin Şeyhzâde'nin şerhine farklı bir üslûp özelliği kattığı, okuyucudinleyicinin sürekli konuya karşı uyanık tutulmaya çalışıldığı söylenebilmektedir.

Son olarak Şeyhzâde'nin şerh sırasında kullandığı ve gönderme yaptığı kaynaklara bakacak olursak ilk sırada *Kur'ân-ı Kerim* ve hadislerin yer aldığı görülmektedir. Bu anlamda şârih pek çok konuya izah getirirken ayetlerden ve yer yer de hadislerden tanıklık (istişhad) getirmektedir. Bunun yanında birkaç yerde Hz. Ali'den alıntı yapılmakta ve bir yerde de İbn Arabî'nin *Fusûs*'una gönderme yapılmaktadır (Tatçı, 2008, s. 144). Bunun dışında hemen hemen her beytin izahında âyet ve hadislerden iktibas yapıldığı anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak, Yûnus Emre'nin meşhur şathiyesine yapılan en eski şerh olmasıyla dikkat çeken Şeyhzâde şerhi, yöntem ve usûl açısından farklı özellikler göstermektedir. Bu anlamda Şeyhzâde İslam medeniyetinin geleneksel şerhlerinde olduğu gibi uzun uzadıya dil bilgisi, gramer ve kelime izahları yapmamış, ele aldığı beyti özellikle dinî ve tasavvufî yorumlarla okuyucuya sunmuştur. Bu bakımdan Şeyhzâde'nin şerh metni çerçevesinde tasavvufî izahlar yaptığı, hitap ettiği kesime nasihatlerde bulunduğu, onları belirli bir doğrultuda irşat ettiği anlaşılmaktadır. Bu sebeple yer yer şerh metninin ikinci plana atıldığı veya onun bir araç olarak kullanıldığı da gözlemlenmektedir.

2. Niyâzî-i Mısırî'nin (ö. 1694) Şerhi

Asıl adı Mehmed olup Mısırî Niyâzî ve Şeyh Mısırî olarak da tanınan Niyâzî-i Mısırî, Halvetiye tarikatının Mısriyye kolunun kurucusudur (Aşkar, 2007). Büyük bir mutasavvif şair olan Niyâzî-i Mısırî'nin irili ufaklı risaleleriyle birlikte otuzu aşkın eseri bulunmaktadır. Malatya, Diyarbakır, Mardin, Kerbela ve Bağdat gibi şehirlerde eğitim gördükten sonra Kahire el-Ezher'de bulunmuş; Uşak, Kütahya, Bursa ve Edirne gibi şehirleri dolaşmış Rodos ve Limni'de ise sürgün hayatı yaşamıştır⁶. Ayrıca *Dîvân* sahibi de olan Niyâzî-i Mısırî'nin en önemli risalelerinden biri "Nutm-ı Hazret-i Yûnus Emrem ve Şeyh-i Niyâzî-i Mısırî" başlığını taşıyan Yûnus Emre şerhidir⁷.

Niyâzî-i Mısırî'nin Yûnus Emre şerhi en fazla istinsah edilip okunan ve şöhrete ulaşan şerhlerden biridir. Bunun yanında kendisinden sonra yazılan şerhleri etkilemesi sebebiyle diğer şerhlerden ayrılmaktadır. Niyâzî-i Mısırî şerhinin kütüphanelerde onlarca yazması bulunmaktadır (Tatçı, 2008, s. 163). Bu da onun yaygın şöhretini kanıtlar niteliktedir. Toplamda Yûnus Emre'nin 9 beytini şerh eden Niyâzî-i Mısırî, manzumeye geniş bir tasavvufî izah getirmektedir. Bu sırada sıklıkla tasavvufî öğretiyi de açıklayan Mısırî, şiirin örtük anlamını açmaya ve onun remizlerle yüklü dilini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Ayrıca şârihin yer yer Yûnus Emre'nin hayatıyla ilgili göndermeler yaptığı, şerhin muhtevası ile onun hayatı arasında ilişkiler kurduğu anlaşılmaktadır.

Niyâzî-i Mısırî şerhinde herhangi bir giriş bölümüne yer vermeden doğrudan ilk beytin izahıyla başlamaktadır. Bunun ardından 4. beyti şerh ettiği sırada, şiiri neden şerh ettiğiyle ilgili bir anekdot paylaşmaktadır:

⁶ Niyâzî-i Mısırî'nin hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Erdoğan, 1998; Oral, 1987; Kara, 1994; Aşkar & Demirli, 2007).

⁷ Şerhin nüshaları için bkz. (Pekolcay & Sevim, 1991, s. 219-222).

Bu fakîr-i bî-çâre Yûnus Emre Hazretleri'nin bu dokuz ebyâtını şerh ü beyân etmeğë bazı ihvân iltimâsiyle tesvîd olunup sekiz ay mikdârı kâğıd arasında şöyle perişân kalmış idi. Sebep ol idi ki, acaba Azîz'in murâdı üzere oldu mu veyâhûd olmadı mı, diye. Bir gece Yûnus Emre Hazretleri'ni gördüm. Bu Fakîr'e, azîm beşâset ile iltifât gösterip söyledi ki: "Benüm ol sözlerime yazdığın şerhi ve dediğin maânî-i latîfi fukârâdan ve tâlibînden dirîğ etme, ver menfâat lensinler" diye fakîre tenbih buyurdular. Ve bu Fakîr'e dedi ki: "Benim ol 'İplik verdim çulhaya' beytine yazdığın mânâyı yazma, işde şu mânâyı yaz" diye yazacak sözü beyân buyurdular. (Tatçı, 2008, s. 169)

Bu alıntıda görüldüğü üzere Niyâzî-i Mısırî'nin bu şerhi yazıp öğrencilere dağıtmasındaki sebep Yûnus Emre'yi rüyasında görmesi ve ondan destek almasıdır. Bu yönüyle şârih, Yûnus Emre'nin şiirin izahına dair müsaadesini belirterek metin üzerindeki otoritesini de arttırmaktadır. Dolayısıyla şârih bu anekdotla birlikte hem şerhi yazmasındaki sebebi anlatmakta hem de izahlarının doğruluğunu inandırıcı kılmaktadır.

Niyâzî-i Mısırî'nin beyitleri şerh etme yöntemine bakılacak olursa şöyle bir yapı ortaya çıkmaktadır:

- **Beyit**
- Genel bir çıkarım
- Geniş açıklama ve remizlerin izahı
- Konuya uygun misal verme
- Kısmî bir sonuç

Bu yönüyle baktığımızda Niyâzî-i Mısırî'nin beyitleri şerh etmede Şeyhzâde'ye göre daha sistematik ilerlediğini söyleyebiliriz. Beyitlerin hepsini bütün olarak ele alan Mısırî, beyitlerin hemen ardından "beyt-i evvelden murâd oldur ki", "Azîz'in bu beyitten murâdı" gibi ifadelerle beyitten genel bir çıkarım yapmaktadır. Bu çıkarımı oldukça kısa tutan şârih, hemen ardından çıkarımını destekleyecek şekilde remizlerin anlam dünyasına inmektedir. Mesela ikinci beytin şerhine şu şekilde başlar: "Yûnus Hazretleri'nin (k.s.) bu beyitten murâdı kendiliğinden riyâzet edenlerin riyâzetinin hâsılını alâ tarîki't-temsîl beyân eder." (Tatçı, 2008, s. 166). Yahut bir sonraki beytin şerhine "Azîz'in (k.s.) bu beyitten murâdı, nâkıs mürşid ahvâlini beyândır" (Tatçı, 2008, s. 167) sözleriyle başlamaktadır. Bu şekilde beyitten bir tema ve özet bilgi sunan şârih, beyitte geçen kavramları yoğun bir tasavvufî okumayla öğrencilere/mürirlere açıklamaktadır. Bunun ardından konuya uygun bir alıntı yapmakta ve şerhini desteklemektedir.

Niyâzî-i Mısırî'nin şerhinde geleneksel şerhlerden çok farklı olarak filolojik izahlar ve gramerle ilgili kurallara hiç değinmeden doğrudan beytin altında yatan gizli anlam çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda beyitlerdeki remizler ve sembolik dil benzetmelerin yardımıyla açıklanmıştır. Bunu yaparken şârihin yer yer Yûnus Emre'nin hayatıyla ilgili bağlantılara değindiği de görülür. Mesela ilk beytin izahında bir mürşide bağlanmanın gerekliliğiyle ilgili şu bahse değinir:

İmdi, Yûnus Emre (k.s.) bu hâli kendüye nisbet eylediği onun içindir ki, kendisi bir zamân böyle mürşidsiz çalışıp, bir şey hâsıl edemeyip sonra bir mürşide varıp kemâl mertebe teslim olduktan sonra usûl-i esmâya müdâvemet edip seyr ü sülûk etdiğini beyân eder. Ve bu dahı câ'iz ki, kendi yüzünden gayrılara târîz ve tenbîh ola. (Tatçı, 2008, s. 166)

Alıntıda görüldüğü gibi şârih, Yûnus Emre'nin de bir süre sonra bir mürşide bağlandığını ve bu şekilde seyr ü sülûkunu tamamladığını söylemektedir. Buradan hareketle görüşleri ile şairin hayatı arasında ilişki kurmakta ve bu şekilde nasihatte bulunmaktadır.

Niyâzî-i Mısırî'nin şerhinde gönderme yaptığı kaynakların başında *Kur'ân-ı Kerim* ve hadisler gelmektedir. Şârih her ne kadar ayetlere gönderme yapsa da bunun Şeyhzâde'ye kıyasla çok daha az olduğunu söylemeliyiz. Bunun yanında Mısırî bir yerde *Tefsîr-i Kâdi*'dan (Beyzâvî) ve bir yerde de Gazzâlî'nin *İhyâ-yı Ulûm*'undan (Tatçı, 2008, s. 173) alıntı yapmaktadır. Ayrıca başka bir beytin izahında Arapça bir beyit alıntılanmaktadır. Bunun yanında şerhin sonunda Yûnus Emre'nin

Her bir âşık bu yolda bir türlü nişân dimiş

Biri nişân dimesi nişânımdan ilerü

beytini zikrederek şerhini tamamlamaktadır (Tatçı, 2008, s. 174). Bu bakımdan şârihin şerh metninde Yûnus Emre'nin sadece hayatına gönderme yapmadığı, onun farklı şiirlerinden alıntı yaptığı görülmektedir.

Sonuç olarak Yûnus Emre şerhleri arasında önemli bir yere sahip olan Niyâzî-i Mısırî şerhi, çokça istinsah edilmesi, yaygınlık kazanması ve kendisinden sonra yazılan şerhleri etkilemesi bakımından dikkat çekmektedir. Bunun yanında Şeyhzâde'nin metnine göre daha küçük olan bu şerh, beyitleri şerh etme noktasında ondan daha sistematik ilerlemektedir. Bu doğrultuda beyitlerden özet bir çıkarımda bulunan ve ardından derin tasavvufi izahlar yapan şârih, farklı kaynaklara dair göndermelerle şerhini çeşitlendirmektedir. Ayrıca Yûnus Emre'nin hayatıyla ilgili doğrudan göndermelerle şerh edebiyatımızla ilgili dikkat çekici bir tavır sergilemektedir. Son olarak çoğunlukla öğrenci ve müritleri bilgilendirmek ve onlara uyarılar getirmek amacıyla yazılan bu şerh, mesajlarını açık bir şekilde iletmekte, gayet açık ve anlaşılır bir üslûp benimsemektedir.

3. İsmail Hakkı Bursevî'nin (ö. 1725) Şerhi

XVIII. yüzyılın önde gelen şârihlerinden olan İsmail Hakkı Bursevî, Celvetiyye tarikatına mensup çok yönlü bir ilim adamı ve mutasavvıftır. Anadolu ve Balkan coğrafyasında pek çok şehirde kalmasına rağmen Bursa'da uzun bir süre kaldığı için Bursevî ismiyle şöhret bulmuş, aynı zamanda Celvetiyye tarikatına mensup olduğu için Celvetî olarak da anılmıştır (Namlı, 2001). *Rûhu'l-Beyân*, *Rûhu'l-Mesnevî* ve *Şerhü'l-Muhammediye* gibi tefsir ve şerhleri ile tanınan İsmail Hakkı Bursevî, Arapça ve Türkçe olmak üzere irili

ufaklı yüzün üzerinde eseri bulunmaktadır⁸. Ayrıca *Divân* sahibi de olan Bursevî'nin eserleri manzum, mensur, tercüme, telif ve şerh olmak üzere çok yönlüdür. Bu çalışmalarından birisi de Yûnus Emre'nin "Çıktım erik dalına..." mısraıyla başlayan meşhur şathiyesine aittir.

İsmail Hakkı Bursevî'nin müellif hatlı risalelerinden oluşan bir mecmuanın içinde bulunan şerhi, şathiyenin 13 beytine yazılmıştır. Şeyhzâde ve Niyâzî-i Mısrî'nin şerhlerine göre klasik dönem şerhlerine daha yakın olan bu şerh, yoğun tasavvufi izahlar barındırmaktadır. Açıklamalarını çoğunlukla *Kur'ân-ı Kerim*'den alıntılarla destekleyen Bursevî, çeşitli kaynaklardan faydalanmış ve beyitlerin farklı yönlerini açıklamıştır. Ayrıca Bursevî'nin şerhinde Şeyhzâde'nin şerhinde gördüğümüz gibi bir giriş olmadığı ve doğrudan beyitlerin izahına başlandığı görülmektedir. Bunun yanında Bursevî şerhini ne sebeple kaleme aldığına dair herhangi bir bilgi de paylaşmamıştır. Nitekim şerhte çokça yer alan hitap cümlelerinden ve izahlardan anlaşıldığı üzere, şerhini müritlerini/öğrencilerini bilgilendirmek ve onlara tasavvufi bilgileri aktarmak maksadıyla yazdığı anlaşılmaktadır.

Metinleri şerh etme konusunda önemli bir tecrübe kazanan Bursevî, bu şerhinde de çoğunlukla belirli bir metoda uygun ilerlemiştir. Bu sebeple beyitleri genelde şu sırayla şerh etmiştir:

- **Beyit**
- Kelime veya kavramın izahı
- Kısmî bir çıkarım
- Konuyu destekleyen bir alıntı
- Kısmî bir sonuç

Beyitleri genellikle bu düzene göre şerh eden Bursevî, beyitte yer alan kelimeleri sadece remizleri bakımından açıklamakla kalmaz, yer yer onlarla ilgili sözlük mahiyetinde açıklamalar da yapar. Mesela bir beytin şerhinde "kırk kanluya yükletdüm" ifadesini şerh ederken şu ayrıntılara yer verir:

Kanlı iki tekerlekli arabadır ki, Acem, gerdün der. Bazı bilâdda müsta'meldir. Çift araba ve ekin öküzü çiftinde gâlibdir, fâsihi cüftdür. Cim-i Arabî'nin zammile zevc ve eş mânâsına yani mukârin. (Tatçı, 2008, s. 186)

Burada görüldüğü üzere şârih, geleneksel şerhlerin etkisiyle nispeten kelimelerin farklı anlamlarına değinebilmekte, farklı dillerdeki karşılığını söyleyebilmektedir. Bu türden bir yaklaşımın diğer şerhlerde yer almadığı, çok az sayıda da olsa Bursevî'nin şerhinde görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu izahlardan sonra ise "mahsûl-i beyt budur ki" şeklinde ifadelerle beyitten çıkarımlar yapılmaktadır.

⁸ İsmail Hakkı Bursevî'nin hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Namlı, Yurtsever, Yavuz ve Karadaş, 2001, s. 102-110; Namlı, 2001).

Bursevî ilk beyitte geçen "bostân" kelimesini ise şu şekilde şerh etmektedir:

Bostân" bûsitânın muarrebidir. Bû râyiha-i tayyibe ve sitân onun menşe hasebiyle mevziidir. Yani bûsitân aslında hoş kokulu olan şükûfeler ve reyhanlar ve sebzeler biten yerdir. Ta'rib olunacak vav hazf olunup eşcâr-ı müsmireyi müstemil olan yere itlâk olundu. (Tatcı, 2008, s. 176)

Burada şârihin kelimelerin lûgat manaları ve dil bilgisi izahlarını vererek geleneksel şerhlere yaklaştığı görülür. Bu izahların ise çoğunlukla beytin tasavvufî şerhine zemin oluşturmak maksadıyla yapıldığı, tasavvufî görüşlerini desteklemek maksadıyla kullanıldığı görülür.

Bursevî şerhinde diğer örneklerde olduğu gibi yer yer seslenme ve hitap cümlelerine rastlanmaktadır. Müellif yer yer "mü'min karındaş" ifadesiyle okuyucuya seslenmekte ve onun ilgisini uyanık tutmaktadır. Yahut "fikr eyle ki şeytân müslüman oldu mu?" (Tatcı, 2008, s. 187) gibi okuyucuya sorular yöneltebilmektedir. Bunlara ek olarak Bursevî'nin farklı nüshalara gönderme yaptığı ve bu konuda dikkatli olduğu şu ifadelerinden anlaşılmaktadır: "Elsiz bazı nüshada 'ansuz' düşmüşdür, nâgâh manasına" (Tatcı, 2008, s. 187).

Bursevî'nin şerhinde zikrettiği ve gönderme yaptığı kaynaklara bakılacak olursa onun önceki şerhlere göre çok daha çeşitli kaynaklar kullandığı görülmektedir. Mesele beyitleri şerh ederken üç dört yerde *Mesnevi*'ye gönderme yaptığı ve oradan beyitler alıntılıdığı anlaşılmaktadır (Tatcı, 2008, s. 183, 187, 196 ve 198). Yahut başka bir yerde yine kendi *Mesnevi* şerhine gönderme yapmaktadır (Tatcı, 2008, s. 178). Bunun yanında Yazıcıoğlu Mehmed'in meşhur *Muhammediye*'sinden de birkaç yerde beyit almaktadır. Ayrıca beyitleri şerh ederken Cüneyd-i Bağdâdî, Akkirmânî, Fahreddin Razî, Emir Sultan, Molla Fenârî ve İbn Arabî gibi kişileri zikretmekte ve bunlara ait hikâyelerden veya sözlerden alıntılar yapmaktadır. Onun şerhinde *Kur'ân-ı Kerim* ve hadislere dair iktibasların da çok fazla olduğu ve hemen hemen her beytin izahından sonra bir ayete veya hadise gönderme yaptığı görülmektedir. Ayrıca şerhin sonunda Yûnus Emre'nin hayatıyla ilgili bilgiler de paylaşılan Bursevî hem onun başka bir beytini alıntılama hem de *Latîfi Tezkiresi*'ne⁹ gönderme yapmaktadır.

Dolayısıyla İsmail Hakkı Bursevî'nin Yûnus Emre şerhi, yoğun tasavvufî yorumu, çeşitli kaynaklara gönderme yapması, hemen her beytin yorumunun ayet ve hadislerle desteklenmesi gibi hususlarla dikkat çekmektedir. Bursevî geleneksel şerhlerde görülen bazı uygulamaları Türkçe metinlerin şerhine de taşımaktadır. Şerhini ise müritlerini/öğrencilerini bilgilendirmek ve onlara temel tasavvufî bilgileri vermek maksadıyla yazdığı anlaşılmaktadır.

⁹ Tatcı'nın belirtğine göre bu atıf esasen Aşık Çelebi'ye aittir. Bkz. (Tatcı, 2008, s. 197).

4. İbrahim Hâs'ın (ö. 1761) Şerhi

Şâkiroğlu İbrahim Çelebi künyesiyle de tanınan İbrahim Hâs, XVIII. yüzyılda yaşamış mutasavvıf müelliflerdendir. Şeyh Hasan Ünsî tarafından yetiştirilen İbrahim Hâs, tasavvuf çalışmaları ve edebiyatı açısından önemli bir şahsiyettir (Tatcı, 2008, s. 199). İbrâhim Hâs hakkında bilinenler oldukça kısıtlı olmakla birlikte daha çok eserlerine ve özellikle Şeyh Hasan Ünsî hakkında derlediği *Menâkıbnâme*'ye dayanmaktadır¹⁰. *Divân-ı İllâhiyât ve Tezkiretü'l-Hâs* başta olmak üzere çoğunlukla dinî-tasavvufi eserler kaleme alan İbrâhim Hâs'ın "Şerh-i Ebyât-ı Yûnus Emre" başlığıyla Yûnus Emre'nin meşhur şathiyesinin 9 beytine yazdığı şerhi de bulunmaktadır.

İbrahim Hâs "lisân-ı âhar", yani başka bir dil, olarak takdim ettiği Yûnus Emre'nin şiirini çoğunlukla tasavvufi açıdan şerh etmekte ve bunun üzerinden öğrencilerine ve takipçilerine uyarılarda bulunmaktadır. Şerh kapsamında pek çok tasavvufi mevzuya da açıklık getiren şârih, kısa ve vurucu ifadeler kullanmaktadır. Bunun yanında Şeyhzâde'nin şerhi gibi hacimli olan bu şerhte yer yer beyit bütünlüğünün bozulduğu ve şerhin çoğunlukla mısralar üzerinden yapıldığı görülmektedir. Ayrıca şârihin beyitlerin izahından sonra sıklıkla Yûnus Emre'nin diliyle okuyuculara sorular yönelttiği de anlaşılmaktadır.

Şeyhzâde, Niyâzî-i Mısri ve Bursevî'den farklı olarak şerhine Arapça bir girişle başlayan İbrahim Hâs, Yûnus Emre'nin öneminden söz etmekte ve şerhe sebep olan durumdan şöyle bahsetmektedir:

Bâ-husûs, Yûnus Emre'm âlem-i beşeriyeti zevk ile güzer eylediği hâlinde cümleten buyurduğu ilâhiyâtı ser-be-ser esrârdır. Bir ilâhisinde dahi lisân-ı âhar ile kendi hâlini ve yürüdüğü makâmât-ı berzâhı kâle getirip tâlibân-ı ilâ'llâha sülûka râgıb olup rızâullâh tahsil eyleye. Ol ki, marifetullâhdır, ba'dehu ezvâk-ı evliyâullâhdan zevk-yâb olalar, diye sülûku beyân etmişdir. Bu ilâhinin her bir beytinde tâliblere ve sâliklere hikâye yüzünden bir dürlü nush murâd eder... Hattâ niceler müstefid olsunlar diye buyurmuşlardır. (Tatcı, 2018, s. 202)

Söz konusu alıntıdan anlaşılacağı üzere, şârih ilk önce şerh edeceği şair ve metinle ilgili giriş yapmaktadır. Bu bakımdan Yûnus'un şiirini baştan başa sırlarla dolu olarak tarif eden şârih, onun "başka bir dil" ile kendi manevî yolculuğunu anlattığını belirtmektedir. Şârih ise buradan hareketle nasihatler çıkarmakta, ondan faydalanmayı arzu etmektedir. Bu bakımdan şârihin beyit ve mısralar çerçevesinde sıklıkla tasavvufi kavramları açıkladığı ve bunun üzerinden müritler ile öğrencilere nasihatlerde bulunduğu görülmektedir. Bu yönüyle şârih hemen hemen her mısranın ardından "irşad, mürşid-i kâmil, seyr ü sülûk, riyâzet, uzlet" gibi tasavvufi kavramları farklı yönleriyle açıklamaktadır.

İbrahim Hâs'ın şerh yönteminde şöyle bir yapı bulunmaktadır:

¹⁰ İbrahim Hâs'ın hayatı ve eserleriyle ilgili bilgi için bkz. (Tatcı, 2008, s. 199-201; İbrahim Hâs, 2014).

- **Mısra**
- Kısa bir çıkarım
- Kelime/kavram/yan cümlelerin izahı
- Detaylı açıklama ve çıkarımlar
- Kısmî bir sonuç

Beyitleri mısralara bölerek şerh eden İbrahim Hâs, mısraları da çoğunlukla yan cümlecikler üzerinden veya kavramlar açısından şerh etmektedir. Bu şerhte beyit bütünlüğü bozulmuş olsa da mısraların daha sistematik bir şekilde şerh edildiği görülmektedir. Mısraın hemen ardından yahut kavramların açıklamasından sonra kısa bir çıkarıma da yer veren şârih beyitle yer yer ilişkisi uzaklaşan tasavvufi bilgilerin aktarımına geçmektedir. Bunun yanında kelimelerin lügat manasına değinilmeden çoğunlukla onun kast ettiği anlam üzerinde durulmaktadır. Mesela henüz ikinci mısraın izahında "bostân" kelimesinden ne anlatılmak istendiği söylenmektedir: "Bostân'dan murâd, âlem-i dünyâdır. İçinde her şey bulunur. Eğer Celâl, eğer Cemâl. Sâhibi, feyyâz-ı mutlakdır." (Tatçı, 2008, s. 203). Bu şekilde kelimenin herhangi bir lügat manasını vermeden doğrudan murat edilen anlamın söylenmesi diğer şerhlerle birlikte bu şerhte de sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

İbrahim Hâs, şerhinin pek çok yerinde sâliklere nasihatlerde bulunduğu gibi yer yer Yûnus'un diliyle onlara sorular da yöneltmektedir. Mesela bir mısraın şerhinde mısraı izah ettikten sonra söze şu şekilde devam etmektedir: "Yûnus, senin aslından haber var mı? Zâtın ne zâtdır? Allâhu Taâlâ'nın keremi sende ne vechiledir? Haber ver dediler, der" (Tatçı, 2008, s. 218). Bir şerh metodu olarak karşımıza çıkan bu soru sorma farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca şârih soruları Yûnus'un diliyle sormakta veya cevapları da yine o söylemiş gibi aksettirmektedir. Bu yönüyle izahların ardından "diye buyurur" veya "diye remz eder" şeklinde ifadeler sıklıkla geçmektedir. Soru sormanın yanında hitap ve muhataba doğrudan seslenme de şu örnekte olduğu gibi karşımıza çıkmaktadır: "Müşkilden kim kurtuldu ki, sen kurtulasın! Tâ, sende seni zevk ile bulmayınca! Ol zamân şübhen kalmaz. Ammâ, âh yine müşkildesin!" (Tatçı, 2008, s. 223). Bu sorular konuyu etkileyici kılma ve meseleye dikkat çekme bakımından da oldukça önemlidir.

İbrahim Hâs'ın şerh kapsamında yaptığı alıntılara ve göndermelere bakacak olursak en fazla göndermenin *Kur'ân-ı Kerim*'e ve hadislere yapıldığı görülmektedir. Bunun yanında İmam Şâfiî, İmam Ahmed, Fahreddin-i Râzî gibi âlimler ile Bâyezid-i Bestâmî gibi meşhur sûfilerden misaller verilmektedir (Tatçı, 2008, s. 206, 232, 208). Şârih birkaç farklı yerde şeyhi Ünsî Hasan Efendi'den alıntı yapmakta ve onun diliyle müritlere nasihatte bulunmaktadır. Ayrıca İbrahim Hâs'ın şerhinde, incelediğimiz diğer şerhlerden farklı olarak, bazı hadislerin rivayet zinciriyle birlikte verildiği görülmektedir. Mesela Arapça olarak paylaştığı bir hadisten sonra şu şekilde rivayet zincirini de vermektedir: "Bu hadîs-

i şerîfi Ebû Sa'îd Harîrî nakl edip İmâm-ı Ahmed ve Ebû Ya'le ve İbn Hayyân, Sahîh'inde getirip sahîhü'l-İsnâddır, dedi" (Tatçı, 2008, s. 209).

XVIII. yüzyılda Yûnus Emre'nin şiirine yazılmış önemli bir şerhi ihtiva eden bu metin, farklı yöntem ve özellikleri bakımından dikkat çekicidir. Bu anlamda beyit bütünlüğünün bozulup şiirin mısra mısra şerh edildiği, kısa ve vurucu ifadelerin kullanıldığı ve yer yer sorularla konunun pekiştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Ayrıca kelimelerin lügat manasına hiç değinmeden doğrudan onlar üzerinden tasavvufi çıkarımlar yapılmaktadır. Bunun sonucunda söz konusu şerhte, incelediğimiz diğer şerhlerde olduğu gibi asıl amacın sâlikleri irşat etmek ve onlara yol göstermek olduğu, bu yönüyle şerhlerin bir vasıta olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

5. Şeyh Ali Nakşbendî en-Nevrekanî'nin Şerhi

Yûnus Emre'nin "Çıktım erik dalına..." matlalı şathiyesine yazılan şerhlerden bir diğeri Şeyh Ali Nakşbendî el-Nevrekanî isminde bir şârihe aittir. Hayatıyla ilgili herhangi bir bilgi sahibi olmadığımız bu şârih, söz konusu şathiyenin 9 beytini oldukça kısa izahlarla şerh etmektedir. Bu bakımdan klasik dönem şerhleri arasında en kısa ve daha çok özet mahiyetinde olan şerhtir. Tek nüshası bilinen bu şerh, Mustafa Tatçı'nın (2008) ifadesiyle, üslup ve içerik olarak Niyâzî-i Mısırî'nin şerhine çok yakındır. Hatta Mısırî'nin yazdığı şerhin özeti mahiyetindedir. Bu bakımdan şerhin XVII. yüzyılda veya bundan sonraki bir tarihte yazıldığı tahmin edilmektedir (Tatçı, 2008, s. 239).

Giriş veya sebep-i telifin bulunmadığı bu şerhte, beyitler bir bütün olarak şerh edilmekte ve daha çok kısa açıklamalarla birkaç cümlede beyitten çıkan sonuçlar özetlenmektedir. Bu bakımdan şerhin önceki incelediğimiz şerhlere göre çok daha kısa ve sade bir yapıda olduğunu söylemek gerekir. Ayrıca pek çok beytin izahında beyitle ilgili herhangi bir çıkarım dahi yapılmadığı, sadece kavramların sembolik karşılıklarının verildiği görülmektedir. Bu şerhte de diğerlerine benzer şekilde manzume tasavvufi açıdan şerh edilmekte, bu bakımdan "tarikât, seyr ü sülûk, irşad, mürşid-i kâmil" gibi kavramlara sıklıkla temas edilmektedir.

Nevrekanî'nin özet mahiyetindeki bu şerhinde, beyitler genellikle şu sırayla şerh edilmektedir:

- **Beyit**
- Bazen kısmî bir çıkarım
- Kavramların izahı
- Bazen kısmî bir sonuç

Bu yönüyle beyit bütünlüğünü bozmayan şârih, birkaç cümlede beyti yorumlamakta ve kullanılan sembollerin karşılıklarını vermektedir. Bu karşılıklar ise çoğunlukla Niyâzî-i Mısırî'nin yorumlarıyla örtüşmektedir. Mesela ilk beytin yorumunda iki şârih de "erik, üzüm ve ceviz" kelimelerini "şeriat, tarikât ve hakikat" bağlamında açıklamaktadır. Bu yorumlar Niyâzî-i Mısırî'de geniş izahlara kapı aralarken Nevrekânî konuyu uzatmadan

özet bilgilerle yetinmektedir. Bu bakımdan Nevrekanî sözü kısa kesen, genel açıklamalarla yetinen bir şârih olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla ilişkili olarak şârih "Mânâsın beyân lazım değül, ehline malûmdur." (Tatcı, 2008, s. 241) gibi şerhin doğasına pek de uygun olmayan ifadelerle şerhini kısa tutmayı tercih etmektedir.

Nevrekanî'nin söz konusu kısa şerhinde kullanılan göndermelere baktığımız zaman oldukça kısıtlı sayıda olduğunu görmekteyiz. Bu anlamda bir yerde hadisten alıntı, bir yerde de Gazzâlî'nin *İhyâü Ulûmi'd-Dîn* adlı eserine gönderme yapıldığı görülmektedir (Tatcı, 2008, s. 241 ve 242). Ayrıca şerhin bir yerinde, muhtemelen şârihe ait Türkçe bir beyit de paylaşılmaktadır (Tatcı, 2008, s. 240). Nitekim söz konusu şerhte, incelediğimiz diğer şerhlerden farklı olarak doğrudan herhangi bir ayetten alıntı yapılmadığı fark edilmektedir.

Dolayısıyla dönemi itibarıyla klasik şerhlerden biri olarak zikredebileceğimiz Nevrekanî'nin şerhi, özet mahiyetinde olmasıyla dikkat çekmektedir. Niyâzî-i Mısri'nin tesirinde yazıldığı anlaşılan bu şerhte, söz uzatılmamakta, kavramların sembolik karşılıkları verilerek detaylı izahlardan kaçınılmaktadır. Dolayısıyla her ne kadar tasavvufi muhtevası diğer şerhlerle benzese de kısa ve özet olması sebebiyle diğer şerhlerden farklı bir yerde durmaktadır.

6. Müellifi Meçhul Bir Yûnus Emre Şerhi

Klasik dönem şerhlerinden sonuncusu müellifi meçhul bir şerh olup yakın zamanda Songül Aydın Yağcıoğlu tarafından Latin harflerine aktararak bir makale şeklinde yayınlanmıştır. Yağcıoğlu'nun çalışmasına göre söz konusu şerhin müellifinin XVIII. yüzyılın ikinci yarısı ve XIX. yüzyılın başlarında yaşadığı tahmin edilmektedir. Kimliği tam olarak tespit edilemeyen müellifin adının ihtiyat kaydıyla "Ebû Said" olabileceği söylenmekte ve Bektaşî geleneğine mensup bir mutasavvıf olduğu zikredilmektedir (2021, s. 168).

Şerh metni Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar Böl., nr. 3568/2'de "Yûnus Emre'nin Dokuz Beytine Şerh/Haydar Şah" olarak kayıtlı olup Arapça metinlerin yer aldığı toplam 126 varaktan oluşan risalede 80b-115 vr. numaraları arasında (35 varak) yer almaktadır (Yağcıoğlu, 2021, s. 167). Kütüphane kaydında yer alan ismin hatalı olduğunu dile getiren Yağcıoğlu, şerh metninin sonunda eksik varakların olduğunu ve müellife dair bilgilerin burada yer alabileceğini belirtmektedir (2021, s. 167).

Müellif, Yûnus Emre'nin şathiyesinin 9 beytini şerh ettiğini söylemesine rağmen yazma metinde eksik varaklardan dolayı 8 beytin şerhi yer almaktadır. Ayrıca müellif Niyazî-i Mısri'nin şerhine gönderme yapmasının yanı sıra Şah-ı Haydar, yani Hz. Ali ve Abdal Mûsâ'nın kulu olduğunu söyleyerek muhiplerin istifadesi ve onların seyr ü sülûkuna destek amacıyla bu şerhi yazdığını belirtmektedir:

Bu fakir bende-i Şah-ı Haydar ve Abdâl Mûsâ Sultân Efendimizin çâker-i dîrineleri
olduğım ecilden ebyât-ı mezkûrları inşirâh ve muhibb-i hânedan olan karındaşlar enzâr

ve istifâde ve sülûklarına takviyet için mütâla'a ve tâlib-i râgıb birle zevât-ı kirâmın himem-i 'aliyyelerine nâ'il olalar. (Yağcıoğlu, 202, s. 176)

Burada Yûnus Emre'nin manzumesini şerh etme gerekçesini açıklayan müellif, bunu tarikata ilgi ve yakınlık duyan dostları etkilemek ve onların tarikat yolculuğuna destek olmak amacıyla yaptığını söylemektedir. Bu anlamda bu şerhin de diğer şerhlere benzer şekilde tasavvufî bir öğreti etrafında kurulduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında müellif henüz şerhin başında Yûnus Emre ile Hacı Bektaş-ı Veli'yi ilişkilendirmekte, Hz. Ali'ye ve Bektaşî geleneğinde önemli bir yeri olan Anadolu abdallarından Abdal Mûsâ'ya gönderme yapmaktadır. Böylece tasavvufî öğretinin de özellikle Bektaşî geleneği çerçevesinde olduğu anlaşılmaktadır.

Söz konusu şerhte kısa bir girişten sonra beyitler sırasıyla açıklanmakta ve bu doğrultuda yer yer Mısırî'nin şerhine de göndermeler yapılmaktadır. Şerhin yöntemine genel olarak bakıldığında şöyle bir yapı bulunmaktadır:

- **Beyit**
- Genel bir çıkarım
- Geniş açıklama ve remizlerin izahı
- Konuya uygun alıntı ve misal verme

Bu şerhte konunun kısa açıklamalarla geçiştirilmediği, Mısırî'ye benzer şekilde geniş izahlara yer verildiği ve özellikle tasavvufî remizlerin açıklandığı söylenmelidir. Bu doğrultuda müellif, beyti yazdıktan sonra kısa bir çıkarımda bulunmakta, daha sonra buradaki kavramların ne gibi anlamlara gelebileceğini açıklamaktadır. Ayrıca söz konusu beyti parçalara bölerek farklı anlamların peşine de düşmektedir.

Müellifi meçhul olan söz konusu şerhte Niyazî-i Mısırî'nin yanı sıra, İslam düşünce ve tasavvuf tarihinin önemli isimlerinden Muhyiddin İbnü'l-Arabî'ye (ö. 1240) de göndermeler bulunmaktadır. Bunun yanında şerh metninde astronomiyle ilgili konuları ihtiva eden "ilm-i nücûm" ve gelecekte gerçekleşecek olayların tahminine dayanan "ilm-cifr"¹¹ gibi alanlardan faydalanılmaktadır (Yağcıoğlu, 2021, s. 170). Ayrıca diğer klasik dönem şerhlerine benzer şekilde İslam tarihi ve Osmanlı tarihiyle ilgili bazı bilgilerin de şerhe eklendiği ve yer yer bunların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunların yanında müellif şiirde bahsi geçen hususları açıklarken ve örnekler verirken gündelik ve sosyal hayata dair bilgilere de başvurmuştur. Dolayısıyla bu şerhte remizlerin açıklanması tasavvufî öğreti etrafında ilerlerken diğer taraftan pek çok alanla ilgili bilgidan faydalanılmaktadır. Bu vesileyle beyitlerdeki anlamlardan çıkarımların yapıldığı ve tarikat yoluna girenlere nasihatlerde bulunduğu da söylenmelidir.

Şerhten alıntılanan şu kısma bakıldığında müellifin belirli bir zümreye hitap ettiği ve tarikat adabıyla ilgili nasihatlerde bulunduğu görülmektedir:

¹¹ Bununla ilgili genel bir bilgi için bkz. (Yurdağur, 1993, s. 215-218).

Anun çün cemî'-i eşyâ sana müsahhar oldu bu emânetiñ hıyâneti olmayub hıfzına sa'y eylesesin, vaktiyle senden evvelâ sû'âl iderler, zalûmân (ve) cehûl olmayasın. Ol taşın sırr-ı esrârı tarik-i Bektâşîdedir. Ol emânet sende, ne oldığın bilesin. (Yağcıoğlu, 202, s. 182)

Burada müellif, dervişlere seslenmekte, onlara zalimlerden ve cahillerden olunmaması yönünde tavsiyede bulunmaktadır. Ayrıca verdiği nasihat ve bilgileri Bektaşilikle ilişkilendirerek dervişler için somut bir yol da göstermektedir.

Bu konular çerçevesinde kısaca değerlendirdiğimiz müellifi meçhul şerh, Niyâzî-i Mısıri şerhinin devamı niteliğinde görünmektedir. Yûnus Emre'nin şiirini diğerlerine benzer şekilde tasavvufi çerçevede ele alan şârih, özellikle Bektaşî geleneğine göndermeler yaparak konuyu farklı açılardan detaylı bir şekilde değerlendirmektedir.

7. Modern Dönemde Yazılan Şerhler

Yûnus Emre'nin meşhur şathiyesine yazılan şerhler modern dönemde de devam etmiştir. Bu anlamda Yûnus Emre'nin manzumesini anlamaya ve onu yeniden gündeme getirmeye çalışan müellifler, klasik dönemdeki kadar hacimli ve detaylı olmasa da onun beyitlerini şerh etmişlerdir. Klasik dönem şerhlerinin kısmî olarak tesirinde bulunan bu şerhler, farklı bir yapıya büründüğü için bunları ayrı olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Bunlardan bir kısmı modern dönem türlerinden biri olan denemeye yakınen bir kısmı da güçlü bir şekilde klasik dönem şerhleriyle bağlantısını devam ettirmektedir. Bu yazı asıl olarak klasik şerhlere odaklandığı için modern dönemde yazılan şerhler kısaca tanıtılacak ve daha çok klasik şerhlerle kurduğu bağ üzerinde durulacaktır.

Yûnus Emre'nin meşhur manzumesine modern dönemde şu gibi isimler şerh yazmıştır: Bekir Sıdkî Visâlî (ö. 1962), Şevket Turgut Çulpan (ö. 1990), Ahmet Kabaklı (ö. 2001), İsmail Yakıt ve Haydar Murad Hepsev. Bunları kronolojik sırayla ele alabiliriz.

Uşşâkî tarikatı postnişinlerinden olan Bekir Sıdkî Visâlî, Abdurrahman Sâmî Efendi'nin halifesidir. 1881'de Kula'da doğan Bekir Sıdkî Visâlî, 1962'de İzmir'de vefat etmiştir (Tatçı, 2008, s. 243). Yûnus Emre'nin şathiyesinin 12 beytine yazdığı şerh, öğrencisi Mehmet Rûhî Efendi'nin şiirleriyle birlikte *Hakikat ve Marifet Sırları* adlı kitapta basılmıştır¹². Klasik dönem şerhlerinden Nevrekanî'nin şerhi gibi oldukça kısa ve özet mahiyetinde bulunan bu şerh, Yûnus Emre'nin şiirini tasavvufî yönleriyle şerh etmektedir. Uzun ifade ve detaylardan kaçınan şârih, kısa ve vurucu ifadelerle manzumenin tasavvufî boyutlarına değinmektedir. Nitekim şârihin bazı beyitleri bir cümle ile özetlediği, sadece kavramların temsil ettiği karşılıkları verdiği görülmektedir. Bunun yanında söz konusu şerhte Niyâzî-i Mısıri etkisi de açıkça anlaşılmaktadır. Bu yönüyle Visâlî'nin özet mahiyetindeki bu şerhi, klasik dönem şerhleri arasında en çok Mısıri'nin şerhinden etkilenmiştir.

Ahmed Yüksel Özemre'nin tabiriyle "Üsküdar'ın üç sırlısı"ndan biri olan Şevket Turgut Çulpan, Halvetî-Melamî meşrepli bir tasavvuf ehlidir. 1910 tarihinde Üsküdar'da doğan

¹² Şerhin tamamı için bkz. (Visâlî & Rûhî, 1984).

ve çeşitli yerlerde bankacılık yapan Çulpan, 30 Temmuz 1990 senesinde Üsküdar'da vefat etmiştir. "Şevket" yahut "Şevket Ümmî" mahlasıyla şiirler de yazan Çulpan, Halvetî şeyhlerinden Ümmî Sinan tesirinde yetişmiştir¹³. Çulpan'ın Yûnus Emre'nin söz konusu şiirinin 9 beytine yazdığı şerh 1975 tarihli olup şu başlığı taşımaktadır: "Hazret-i Yûnus Emre'nin 'Çıktım erik dalına anda yedim üzümü/Bostân ıssı kakıyıp der ne yersin kozumu! Başlıklı Eserinin Bizce Teşrihi ve Bu Esnada Gelen Bazı Düşünceler."¹⁴

Modern şerhler arasında yapı itibarıyla klasik şerhlere en çok benzeyen Çulpan'ın şerhidir. Şathiyeyi tasavvufî veçheleriyle şerh eden Çulpan, bu şiir etrafında dinî ve tasavvufî konulardaki fikirlerini beyan etmektedir. Bu anlamda şathiyeye etrafında bir deneme yazıldığı, pek çok konunun bu denemede yer bulduğu görülmektedir. Ayrıca Çulpan *Kur'ân-ı Kerim* ve hadislerle sıklıkla gönderme yapmakta, Aziz Mahmud Hüdâî ve Niyâzî-i Mısırî gibi tasavvuf büyüklerinin şiirlerini paylaşmaktadır (Tatcı, 2008, s. 257). Nitekim klasik şerhlerden çok farklı olarak Sokrat gibi filozoflara da gönderme yaptığı görülmektedir. Ayrıca şerhinde sık sık Fatihâ suresinin tefsirine de yer veren Çulpan, şerhinin sonunda Yûnus'un şathiyesinden mülhem bir şiirini paylaşmaktadır. Dolayısıyla modern şerhler arasında en hacimli olan Çulpan'ın şerhi, kullandığı kaynaklar ve yöntem itibarıyla klasik şerhlerle benzerlik gösterse de bazı yönleriyle onlardan ayrılmaktadır.

Gazeteci, yazar ve önemli bir edebiyat tarihçisi olan Ahmet Kabaklı, fikrî ve siyasî yazılarının yanında daha çok edebiyat tarihiyle ilgili araştırma ve çalışmalarıyla tanınmaktadır. İlmî ve edebî faaliyetlerinden dolayı "Şeyhülmuharriîn" olarak da anılan Ahmet Kabaklı, *Hareket*, *Hisar* ve *İstanbul* gibi dergilerde yazılar yazmış; Türk Edebiyatı Vakfı'nın kuruluşuna ve *Türk Edebiyatı Dergisi*'nin çıkmasına öncülük etmiştir. *Edebiyat Tarihi*, *Müslüman Türkiye*, *Mehmet Akif*, *Yûnus Emre* ve *Şiir İncelemeleri* gibi eserler de kaleme alan Kabaklı 8 Şubat 2001'de İstanbul'da vefat etmiştir¹⁵.

Ahmet Kabaklı'nın Yûnus Emre şerhi 1992 yılında yayımlanan *Şiir İncelemeleri* adlı eserinde "Kâf Dağı'ndan Bir Taş" başlığıyla sunulmaktadır¹⁶. Yazının ilk hâli ise yine aynı başlıkla 23 Kasım 1975'te *Tercüman* gazetesinde yayımlanmıştır. Kabaklı'nın Yûnus Emre şerhi ya da tahlili olarak nitelendirilebileceğimiz bu metni, diğer şerhlere benzer şekilde tasavvufî bir muhtevaya sahiptir. Diğer şerhlere göre daha kısa olan bu şerhte Kabaklı, özellikle Niyâzî-i Mısırî'ye gönderme yapmaktadır. Bu bakımdan şerhinde Mısırî'den istifade edeceğini dile getiren Kabaklı, başka değerler bulmaya çalışacağını da belirtmektedir (1992, s. 44). Klasik şerhlerin etkisinde olan bu şerh, daha sade ve anlaşılır bir dille Yûnus Emre'nin meşhur şiirini günümüz okuyucusuna sunmayı ve açıklamayı hedeflemektedir. Bu sebeple daha kısa ve öz ifadeler kullanan Kabaklı, yer yer kelimelerin sözlük anlamlarını da vermektedir. Ayet ve hadislerle dair göndermelerin yer almadığı bu şerhte, yer yer Yûnus Emre'nin farklı şiirlerine atıfta bulunulmaktadır.

¹³ Şevket Turgut Çulpan'ın hayatıyla ilgili ayrıntılı bilgi için Ahmed Yüksel Özemre'nin *Üsküdar'ın Üç Sırlısı* adlı kitabına bakılabilir.

¹⁴ Söz konusu şerh ilk defa Tatcı tarafından neşredilmiştir. Bkz. (Tatcı, 2008, s. 246-267).

¹⁵ Ahmet Kabaklı'nın hayatı ve eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Ayvazoğlu, 2001, s. 9-10).

¹⁶ Ahmet Kabaklı'nın şerhi için bkz. (Kabaklı, 1992, s. 42-50).

Yûnus Emre'nin meşhur şiirine şerh yazan isimlerden bir diğeri İsmail Yakıt'tır. Türk-İslam felsefesiyle ilgili pek çok çalışması bulunan Yakıt'ın *Türk İslam Kültüründe Ebced Hesabı ve Tarih Düşürme, Kur'ânı Anlamak ve İslamı Anlamak* gibi kitapları bulunmaktadır. *Yûnus Emre'de Sembolizm-Çıktım Erik Dalına* adlı eserinde, Yûnus Emre'nin şathiyesini kullanılan semboller bakımından mukayeseli olarak inceleyen Yakıt, çalışmasının sonuna felsefi bir yorum da eklemiştir. "Çıktım Erik Dalına-Felsefi Bir Yorum" başlığını taşıyan yazısı, incelediğimiz diğer şerhlere göre çok farklı bir yerde durmaktadır. Tasavvufi şerhlerin aksine burada Yûnus'un şiiri daha evrensel kavramlarla açıklanmaktadır. Nitekim söz konusu farklı yaklaşım yazarın "biz de burada yeni bir şerh veya daha evrensel bir ifadeyle felsefi bir yorum teklif ediyoruz" (Yakıt, 2002, s. 86) ifadesinden de anlaşılmaktadır. Dolayısıyla oldukça kısa ve sınırlı olan söz konusu felsefi yorum, Yûnus'un şiirine farklı bir yaklaşım getirme gayesindedir. Yakıt bu şerhte genellikle kısa ifadeler kullanmayı, hatta konuları birer cümle ile anlatmayı tercih etmiştir.

Yûnus Emre'nin şathiyesi üzerine yazılan şerhlerden bir diğeri Haydar Murad Hepsev'e aittir. Dil, medeniyet, şiir ve hat alanında muhtelif yazıları ve çalışmaları bulunan Hepsev'in şerhi 2008 yılında "www.yucedevlet.com" adlı web sitesinde "Çıktım Erik Dalına" başlığıyla yayınlanmıştır¹⁷. Yûnus'un şiirine yazılan şerhleri zikreden yazar, Yûnus'u ve şiirini yeniden gündeme getirmek istediğini belirtmektedir. Bu anlamda Yûnus'un şiirinin "a) bir hakikat yolcusunun kendisi (nefsi) ile yaptığı muhasebeye, b) yolda olanlara tavsiye ve öğütlere, c) insanların genelinin hakikat karşısındaki tutumlarına dair ipuçları" verdiğini söylemektedir. Yûnus'un 13 beytini şerh eden Hepsev, öncelikle beyitlerin nesre çevirisini vermekte, ardından beyit çerçevesinde dinî ve tasavvufi konulara eğilmektedir. *Kur'ân-ı Kerim* ve hadislere sıklıkla atıfta bulunan şârih, Yûnus'un farklı şiirlerini de şerh kapsamında paylaşmaktadır. Bunun yanında Yûnus Emre'nin hayatı ve yaşadığı dönemle ilgili bilgiler de veren şârih, Yûnus Emre'yi gündeme getirmekte ve onun şiirine yeni bir bakış açısıyla bakmayı denemektedir. Nitekim bu şerhin de çoğunlukla klasik şerhlerin, bilhassa Niyâzî-i Mısırî'nin tesirinde olduğu anlaşılmaktadır.

Yukarıda bahsi geçen hususları özetleyecek olursak Yûnus Emre'nin meşhur şathiyesine modern dönemde yazılan bu şerhler, Yûnus Emre etkisinin ve onun şiirini anlama isteğinin günümüze kadar devam ettiğini göstermektedir. Bu bakımdan hemen hemen her dönemde şöhret bulan bu şiir etrafında, müellifler ve şârihler izahlar geliştirmiş ve onun sırlı dünyasını açmaya çalışmıştır. Modern şerhlere bir bütün olarak baktığımızda ise bu şerhlerin çoğunlukla klasik şerhlerin etkisinde kaldığı görülmektedir. Özellikle Niyâzî-i Mısırî'nin şerhi, Yûnus Emre'yle ilgili modern dönem şerhlerine kaynaklık etmektedir. Bunun yanında ayetlere, hadislere ve din büyüklerine dair göndermeler de bu dönemde devam etmektedir. Şerhlere ayrı ayrı baktığımızda ise Bekir Sıdkı Visâli'nin şerhinin oldukça mahdut ve kısa olduğu; Şevket Turgut Çulpan'ın şerhinin ise daha geniş izahlar barındırdığı görülmektedir. Bunun yanında daha çok deneme türünde olan

¹⁷ Şerhin tam metni için bkz. Haydar Murad Hepsev, "Çıktım Erik Dalına". www.yucedevlet.com . Erişim tarihi: 24.05.2019

Kabaklı'nın şerhi ile İsmail Yakıt'ın felsefi yorumu ise şerhin modern bir biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bu biçimin Haydar Murad Hepsev'de farklı bir mecraya dönüştüğü, şerhin artık sanal ortamda okuyucularla buluştuğu görülmektedir.

B. "Çıktım Erik Dalına..." Şathiyesine Yazılan Şerhlerin Mukayesesi

Yûnus Emre'nin "Çıktım Erik Dalına..." matlaıyla başlayan meşhur şathiyesine yazılan şerhler, bildiğimiz kadarıyla XV. yüzyılda Şeyhzâde ile başlamış, XVII. yüzyılda Niyâzî-i Mısırî, XVIII. yüzyılda İsmail Hakkı Bursevî, İbrahim Hâs, Nevrekânî ve XIX. yüzyılda müellifi meçhul bir şerh ile devam etmiştir. Yûnus Emre'nin şiirlerine duyulan ilgi ve alaka bunlarla da sınırlı kalmamış modern dönemde de Yûnus Emre şerhleri yazılmıştır. Bu anlamda Bekir Sıdkî Visâlî, Şevket Turgut Çulpan, Ahmet Kabaklı, İsmail Yakıt ve Haydar Murad Hepsev gibi isimler günümüze yakın dönemlerde onun şiirini anlamaya ve bu maksatla tahlil edip şerh yazmaya çalışmışlardır.

Bu şerhler arasında bilhassa klasik dönem şerhlerini kendi içerisinde değerlendirecek olursak şerhlerin muhteva ve amaç bakımından birbirlerine benzedikleri ama şerh yöntemi, hacim, kaynakların çeşitliliği, kullanılan dil ve ifadeler bakımından birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir. Bu anlamda Şeyhzâde'nin şerhi en mufassal ve hacimli olan şerh iken Niyâzî-i Mısırî'nin şerhi en meşhuru ve en çok nüshası bulunandır. Ayrıca Bursalı İsmail Hakkı, Yûnus'un farklı şiirlerine yazdığı beş şerh ile dikkat çekmekte (Çelebioğlu, 1991, s. 85) ve Yûnus şerhini geleneksel şerh metotlarına yakınlaştırmaktadır. İbrahim Hâs'ın mısralara bölerek şerh ettiği detaylı anlatımı ise Nevrekânî'de Niyâzî'nin şerhinin bir özetine dönüşmektedir. Müellifi meçhul olan şerh ise yakın bir dönemde bulunmakla birlikte klasik şerh yöntemlerinin geç dönemlere kadar devam ettiğini göstermektedir.

Klasik dönemde yazılan şerhlerin ortak özelliklerine bakılacak olursa bütün şerhlerin muhteva itibarıyla birbirine benzediği görülmektedir. Bu yönüyle Yûnus Emre'ye yazılan şerhler, bu şiirin tasavvufi boyutlarını açıklamaya yöneliktir. Bu bakımdan Yûnus'un sırlarla dolu şiiri daha çok tasavvufi veçhelerle izah edilmektedir. Dolayısıyla söz konusu şerhlerde ortak olarak "irşad, mürşid-i kâmil, seyr ü sülûk, riyâzet, uzlet, irfan, hikmet" gibi tasavvufi kavramlara odaklanılmaktadır. Şârihlerin tasavvufi kavramları kullanma sıklığı ise farklılık gösterebilmektedir. Mesela Niyâzî-i Mısırî, Bursevî ve İbrahim Hâs tasavvufi kavramları daha sık kullanırken Şeyhzâde, namaz kılma ve abdest alma gibi İslam dininin daha temel konularına yoğunlaşmaktadır. Ayrıca klasik dönem şerhlerindeki tasavvufi izahların modern dönem şerhlerini de etkilediği ve bu dönemde de sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.

Klasik dönem şerhlerinde benzerlik taşıyan diğer bir husus şerhin bir mevzuu aktarmada araç olarak kullanılmasıdır. Bu meyanda söz konusu şerhlerde beyit izahının kısa tutulduğu, bu kısa izahlardan hareketle farklı konulara geçildiği ve onların detaylı olarak anlatıldığı görülmektedir. Bu bakımdan sıklıkla asıl metinden uzaklaşıldığı da anlaşılmaktadır. Nitekim Yûnus'un şiirine yazılan şerhlerdeki bu tutum sebebiyle geleneksel şerhlerde görülen lügat/gramer/belagat özellikleri gibi hususların detaylı olarak

açıklanması konusu, şerh odağının dışında kalmıştır. Bu şerhlerde odak noktasının beyitlerden hareketle tasavvufi muhtevanın karşı tarafa iletilmesi; öğrenci veya seyr ü sülûk yolundaki kişilerin eğitilmesi olmuştur. Bu duruma en iyi misal Şeyhzâde'nin şerhi olarak verilebilir. Nitekim söz konusu şerhte Şeyhzâde'nin metin dışına yönelen dikkati, metinle ilişki kurmasını zorlaştırmaktadır (Avşar, 2012, s. 75). Dolayısıyla söz konusu şerhlerde şârihlerin metin dışına yönelen dikkatleri, asıl metinden ve konudan uzaklaşma ihtimalini de beraberinde getirmektedir.

Şerhin araç olarak görülmesiyle ilgili diğer bir husus, şerhlerin belirli bir kitleye yazıldığı izlenimi uyandırmasıdır. Bu anlamda söz konusu şerhlerde öğrenci veya müritlerden oluşan belirli bir zümreyi eğitme gayesi vardır. Nitekim Şeyhzâde'de görülen "ey aziz karındaş" gibi hitap cümleleri veya Bursevî'de görülen "mümin karındaş" gibi ifadeler şerhlerin belirli bir kesime yöneltilmesiyle ilgilidir. Ayrıca İbrahim Hâs'ın şiir çerçevesinde taliplere nasihat sunma isteği de söz konusu şerhlerdeki eğitici tavrın bir tezahürüdür. Müellifi meçhul olan şerhte de Bektaşilik'le ilgili hususlar öne çıkarılmakta ve muhiplerin istifadesi amaçlanmaktadır.

Yûnus Emre şerhlerinde dikkat çeken diğer bir husus, Yûnus Emre'ye karşı beslenen derin hürmet ve saygıdır. Bu bakımdan şerhlerin pek çoğunda "Yûnus Emre Hazretleri" ifadesinin yer bulduğu ve onun hayır dua ile anıldığı görülmektedir. Nitekim onun sâliklere yol gösteren hayatı ve şiirleri sıklıkla dile getirilmektedir. Bunun yanında Niyâzî-i Mısırî'de şerh ile Yûnus Emre'nin hayatı arasında ilişki de kurulmaktadır. Ayrıca Bursevî de şerhinin sonunda Yûnus Emre'nin hayatıyla ilgili bilgiler paylaşmaktadır. Yûnus Emre ve onun şiiriyle ilgili dikkat çeken hürmet ve saygı ifadeleri modern dönem şerhlerinde de devam etmektedir.

Klasik şerhlerde görülen ortak özelliklerden bir diğeri, *Kur'ân-ı Kerim* ve hadislere dair göndermelerin çokluğudur. Bu bakımdan klasik dönem şârihleri beyitleri şerh ederken sıklıkla ayetlerden ve hadislerden tanıklık (istişhad) getirmektedir. Ayet ve hadislere dair göndermelerin ise farklı yoğunlukta yapıldığını söylemek gerekir. Mesela Bursevî ile İbrahim Hâs ayetlere en fazla atıfta bulunan iki şârih olarak belirmektedir. Nitekim Nevrekânî'nin kısa şerhinde ise herhangi bir ayete gönderme yapılmadığı, sadece hadis alıntılı olduğu görülmektedir. Dolayısıyla farklı yoğunlukta olsa da klasik şârihler, Yûnus şerhinde en çok *Kur'ân'a* ve Hz. Peygamber'in hadislerine gönderme yapmışlardır.

Yûnus Emre'nin şathiyesine yazılan şerhlerin farklarına bakılacak olursa söz konusu şerhlerin yöntemleri, hacimleri, giriş kısımları, kaynakların çeşitliliği, kullanılan dil ve üslûp bakımından farklılaştığı görülmektedir. İlk olarak şerh yöntemlerine baktığımız zaman, Şeyhzâde, Mısırî, Bursevî ve Nevrekânî gibi şârihler manzumeyi beyitlere bölerek şerh ederken İbrahim Hâs mısraları esas alarak şerh etmektedir. Bu bakımdan İbrahim Hâs'ın şerhinde beyit bütünlüğünü bozulmakta, şerh mısralar üzerinden ilerlemektedir. Ayrıca Şeyhzâde manzumeyi şerh ederken farklı nüshalar ve farklı veçheler bakımından daha dikkatlidir. Bu meyanda onun bir beyitle ilgili üç dört farklı bakış açısı geliştirdiği görülmektedir. Müellifi meçhul şerhte de beyit bütünlüğünden hareket edilmekte ve

kelimelerin farklı izahlarına yer verilmektedir. Bunun yanında şerhlerin bir kısmında beytin hemen ardından beyitle ilgili bir çıkarım yapılmakta; bazılarında ise önce kelimelerin temsil ettiği anlamlar izah edilmektedir. Bu yönüyle ayrıntılı izahlara geçilmeden önce şerhlerin başlangıç cümleleriyle ilgili farklar belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Buna benzer şekilde beyitlerin belirli bir sonuca bağlanıp bağlanmadığı da şerhlere göre farklılık gösterebilmektedir.

Hacimleri itibarıyla şerhleri mukayese edecek olursak klasik şerhler arasında en mufassal ve hacimli şerhin Şeyhzâde'ye ait olduğu görülmektedir. Bu şerhin peşinden ise sırasıyla İbrahim Hâs, müellifi meçhul, Bursevî ve Mısırî'nin şerhleri gelmektedir. Nevrekanî'nin şerhi ise daha önceden de söylediğimiz gibi oldukça mahdut ve özet mahiyetindedir. Modern dönem şerhlerinden ise Şevket Turgut Çulpan'ın şerhi, hacim yönüyle klasik şerhleri yakalamaktadır. Şârihlerin Yûnus Emre'nin şathiyesindeki şerh ettikleri beyit sayısı da farklılık göstermektedir. Çoğunlukla şiirle ilgili nüsha faklarına dayanan bu durum, zemin metinde görülen farklılıkların da şerhleri etkilediğini göstermektedir. Bu meyanda girişte verdiğimiz tabloda da görüleceği üzere, Şeyhzâde 7 beyit, Bursevî 13 beyit, Mısırî, İbrahim Hâs ve Nevrekanî ise 9 beyit şerh etmişlerdir. Müellifi meçhul olan şerhte de (yazmada bir tanesi eksik) 9 beyit şerh edilmiştir. Beyit sayısındaki bu farklılık modern dönem şerhlerinde de devam etmektedir.

Yûnus Emre'nin şiirine yazılan şerhler girişleri bakımından da farklılık arz etmektedir. Şeyhzâde ve İbrahim Hâs şerhlerine kısa bir girişle başlarken diğer şârihler doğrudan beyitlerin şerhiyle başlamaktadır. Bunun yanında İbrahim Hâs diğer şârihlerden farklı olarak metnine Arapça bir giriş de eklemiştir. Ayrıca Şeyhzâde, Mısırî, İbrahim Hâs ve müellifi meçhul şerhte şerhlerin neden kaleme alındığı kısmen veya doğrudan söylenmesine rağmen Bursevî ile Nevrekanî'de şerhe sebep olan herhangi bir durum zikredilmemektedir.

Şerhlerde kullanılan kaynaklar ve yapılan atıflar farklılık göstermektedir. *Kur'ân-ı Kerim* ve hadislerin haricinde Bâyezid-i Bestâmî, Cüneyd-i Bağdâdî, İbn Arabî ve Aziz Mahmud Hüdâî gibi mutasavvıflara sıklıkla gönderme yapılmaktadır. Ayrıca Yûnus'un farklı şiirleri de şârihler tarafından alıntılanmaktadır. Gazzâlî ve Fahreddîn-i Râzî gibi âlimlere de farklı yerlerde atıf yapılmaktadır. Müellifi meçhul olan şerhte özellikle Bektaşılık geleneğine dair göndermeler oldukça fazladır. Ayrıca kullanılan kaynakların çeşitliliği açısından en zengin şerh Bursevî'nin şerhidir. Onun şerhinde Mevlânâ'nın *Mesnevi'si* ile Yazıcıoğlu Mehmed'in meşhur *Muhammediye'sinden* beyitler alınmaktadır. Ayrıca Cüneyd-i Bağdâdî, Akkirmânî, Faredîn Razî, Emir Sultan, Molla Fenârî ve İbn Arabî gibi isimlere de göndermelere yapılmaktadır. Buna rağmen özet mahiyetinde olması sebebiyle Nevrekanî'nin şerhi kaynakların kullanımını yönünden oldukça sınırlıdır.

Yûnus Emre şerhlerinde kullanılan dil ve ifadeler bakacak olursak çoğunlukla sanat kaygısından uzak anlaşılır bir dilin kullanıldığı fark edilmektedir. Okuyucuyu doğrudan bilgilendirmeyi ve tasavvufi konularda geliştirmeyi amaç edinen bu şerhlerde, anlatılmak istenen düşünce girift bir yapıda olmaksızın karşı tarafa iletilmektedir. Bunun yanında şerhlerde soru cevap tekniklerinin sıklıkla kullanıldığı, doğrudan okuyucuya seslenerek

onların da metne dâhil edildiği görülmektedir. Bu anlamda sözlü kültür unsurlarının ve hitap cümlelerinin en çok yer aldığı şerh Şeyhzâde'nin şerhidir. Niyâzî-i Mısırî'nin şerhinde ise diğer şerhlere göre daha çetrefilli bir dil hâkimdir. Bursevî'de ise kısa cümleler ve izahlarla anlaşılır bir dil kullanılmaktadır. Ayrıca İbrahim Hâs ve Nevrekanî'nin ifadeleri de oldukça kısa ve etkileyicidir. İletilmek istenen düşünce doğrudan metne dahil edilmiş, edebî ifadelerden feragat edilerek sade ve anlaşılır bir dil tercih edilmiştir. Müellifi meçhul olan şerhte de edebî kaygıdan ziyade anlatılmak istenen düşüncenin aktarılması esas olup beytin konusu farklı yönleriyle anlaşılır bir şekilde izah edilmektedir. Dolayısıyla Yûnus Emre şerhlerinin belirli açılardan ortak özellikler barındırdığı görülse de şerh yöntemi, kaynak kullanımı ve kullanılan dil bakımından farklılaştığı noktaları bulunmaktadır.

Sonuç

Türkçe metinlere şerh yazma geleneğinin başlangıç metinlerinden biri olan Yûnus Emre'nin "Çıktım erik dalına" şathiyesi, klasik dönemde olduğu kadar modern dönemde de ilgi görmüştür. Bu bakımdan pek çok şerhe konu olan bu manzume, bugünkü bilgilerimize göre, XV. yüzyılda Şeyhzâde Müslihüddin Efendi ile şerh edilmeye başlanmış, XVII. yüzyılda Niyâzî-i Mısırî, XVIII. yüzyılda İsmail Hakkı Bursevî, İbrahim Hâs, Şeyh Ali Nakşbendî en-Nevrekanî ve XIX. yüzyılın başında müellifi meçhul bir şerh ile devam etmiştir. Yazma eserler arasında ve muhtelif yerlerde başka şerhlerin bulunabileceğini de söylemek gerekir. Modern döneme gelindiğinde ise Bekir Sıdkî Visâlî, Şevket Turgut Çulpan, Ahmet Kabaklı, İsmail Yakıt ve Haydar Murad Hepsev gibi isimler Yûnus Emre'nin şathiyesini tekrardan gündeme getirmişler ve onu yorumlamaya çalışmışlardır.

"Çıktım erik dalına" şathiyesini klasik dönem ve modern dönem şerhleri olmak üzere iki koldan inceleyen bu makale, söz konusu şiire yazılmış toplam 11 şerhi ve müelliflerini bütün olarak tanıtmaktadır. Bunun yanında asıl olarak klasik şerhlere yoğunlaşan bu makale, şerh geleneğimiz etrafında onları ayrıntılı olarak incelemektedir. Bunun ardından şerhleri benzeştikleri ve farklılaştıkları yönleriyle mukayese etmektedir. Bunun sonucunda görülmektedir ki XV. yüzyılda Şeyhzâde ile başlayan Yûnus şerhleri hemen hemen her dönemde önemsenmiş ve günümüze kadar yazılagelmiştir.

Klasik şerhleri kendi içerisinde değerlendirecek olursak hepsinin tasavvufi muhtevaya sahip olduğu, şathiyenin örtük manasını ve remizlerle yüklü dilini açıklamaya çalıştıkları görülmektedir. Bunun yanında Yûnus Emre şerhlerinde, şerhin bir vasıta işlevi gördüğü, çoğunlukla sâliklerden veya taliplerden oluşan belirli bir zümreyi eğitmek maksadıyla yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu sebeple söz konusu şerhlerde "irşad, mürşid-i kâmil, seyr ü sülûk, riyâzet, uzlet, irfan, hikmet" gibi tasavvufi kavramlardan sıklıkla söz edilmekte ve soru cevap yahut seslenme yöntemleriyle okuyucuya doğrudan hitap edilmektedir. Ayrıca bu şerhlerde sanatlı bir dil yerine açık ve anlaşılır bir dil kullanılmakta, geleneksel şerhlerde görülen dil bilimsel ve belagatle ilgili ayrıntılı izahlara yer verilmemektedir. İsmail Yakıt'ın felsefi yorumunu dışarıda tutarsak modern şerhlerin de hemen hemen

klasik şerhlerle aynı maksatlarla yazıldığı görülmektedir. Bunlara ek olarak modern şerhlerde Niyâzî-i Mısırî etkisinin çok baskın olduğu ve bazı şerhlerin daha çok deneme türüne benzer şekilde yazıldığı anlaşılmaktadır.

Yûnus Emre şerhlerini ayrı ayrı değerlendirdiğimizde Şeyhzâde'nin şerhi ilk ve hacimli olmasının yanında farklı nüshalara ve açıklamalara dair yönelimleriyle dikkat çekmektedir. Niyâzî-i Mısırî'nin şerhi ise modern şerhler de dâhil olmak üzere kendinden sonra yazılan şerhleri etkilemesi bakımından önemlidir. Bursevî'nin şerhi ise geleneksel şerhlere olan yakınlığının yanında, sistematik açıklamaları ve kaynak çeşitliliğiyle önem kazanmaktadır. Şiiri mısralara bölerek şerh eden İbrahim Hâs'ın şerhi ise hacimli olmasının yanında kısa ve vurucu ifadelerle yer vermektedir. Nevrekanî'nin şerhi ise Niyâzî-i Mısırî etkisinin açıkça görüldüğü kısa ve özet bir şerhtir. Müellifi meçhul şerh ise Niyâzî-i Mısırî etkisinin yanı sıra geniş açıklamaları ve Bektaşilikle ilgili vurgularıyla öne çıkmaktadır.

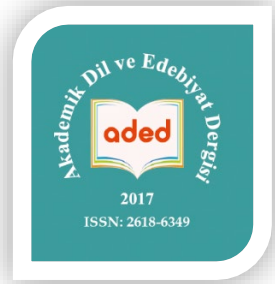
Modern şerhler içerisinde Bekir Sıdkî Visâlî'nin şerhi özet mahiyetinde, Şevket Turgut Çulpan'ın şerhi ise klasik şerhlere benzer şekilde oldukça detaylıdır. Niyâzî-i Mısırî etkisinde olan Kabaklı'nın şerhi de günümüz okuyucusuna göre hazırlanmış ve daha çok şiir tahlili mahiyetindedir. Bunların yanında oldukça kısa ve sınırlı olmasına rağmen İsmail Yakıt'ın şerhi, söz konusu şiire başka bir yönden bakma gayesindedir. Son olarak, Haydar Murad Hepsev Yûnus şerhlerini farklı bir mecraya taşımış, klasik şerhlerin etkisinde kalmasına rağmen Yûnus Emre'nin şiirini günümüz okuyucusunu dikkate alarak açıklamıştır.

Sonuç olarak birbirleriyle sıkı ilişkileri bulunan Yûnus Emre şerhleri, Türkçe metinlere yazılan şerhlerle ilgili önemli veriler sunmasının yanında XV. yüzyılda başlayan şerh edebiyatımızın değişen yönlerine rağmen sürekliliğine işaret etmektedir.

Kaynaklar | References

- Ak, S. (2017). *Çıktım erik dalına: Yunus Emre'nin bir şiirinin üç şerhi*. Büyüyen Ay Yayınları.
- Aşkar, M. & Demirli, E. (2007). Niyâzî-i Mısri. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (c. 33, s. 166-169). TDV Yayınları.
- Avşar, Z. (2012). Yunus Emre'nin erik dalına çıkan dört şarih. *Türk Yurdu* (297), 73-76.
- Ayvazoğlu, B. (2001). Ahmet Kabaklı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (c. 24, s. 9-10). TDV Yayınları.
- Baş, E. (2010). Şeyhzâde. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (c. 39, s. 97-98). TDV Yayınları.
- Ceylan, Ö. (2000). *Tasavvufî şiir şerhleri*. Kitabevi Yayınları.
- Çelebioğlu, A. (1991). Yûnus'un şiirleriyle ilgili şerhler. Özbay, H.- Tatçı, M. (Haz.), *Yûnus Emre ile ilgili makalelerden seçmeler* içinde (s. 79-85). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Dilçin, C. (2013). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. TDK Yayınları.
- Erdoğan, K. (1998) *Niyazi Mısri: hayatı, edebi kişiliği, eserleri ve divanı (tenkitli metin)*. Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1971). *Yunus Emre: hayatı ve bütün şiirleri*. Altın Kitaplar Yayınevi.
- Hepsev, H. M. (2008, Aralık). *Çıktım erik dalına*. Yüce Devlet. www.yucedevlet.com. Erişim tarihi: 24.05.2019.
- İbrahim Has Şabânî. "Şerh-i Ebyât-ı Yûnus Emre". Milli Ktp., Yz. Nu: A. 8311.
- İbrahim Has Şabânî. (2014). *Kerpiç koydum kazana: Yunus Emre'nin bir şiirinin şerhi*. M. Tatçı. (Haz.). H Yayınları.
- İsmail Hakkı Bursevî. "Kâle Hâtimetü Ehli'l-Lisân Hulâsatü Zevî'l-İhsan Tercümânü'l-Gayb Bilâ Reybin Hazretü'ş-Şeyh Yûnus Emre". Süleymaniye Ktp., Esat Efendi bl., No: 1521/2. vr.26b-41a.
- Kabaklı, A. (1992). *Şiir incelemeleri*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kara, M. (1994). *Niyazi-i Mısri*. TDV Yayınları.
- Kurnaz, C. & Tatçı, M. (2001). *Türk edebiyatında şathiyye*. Akçağ Yayınları.
- Namlı, A., Yurtsever, Y., Yavuz, Y.Ş., Karadaş, C. (2001). İsmâil Hakkı Bursevî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (c. 21, s. 102-110). TDV Yayınları.
- Oral, H. (1987). *Niyazi-i Mısri : hayatı-tefekkürü-eserleri*. Yeni Asya Yayınları.
- Özemre, A. Y. (2004). *Üsküdar'ın üç sırlısı*. Kubbealtı Neşriyat.
- Pekolcay, N. & Sevim E. (1991). *Yunus Emre şerhleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Şeyh Ali Nakşbendî en-Nevrekanî. "Güfte-i Yûnus ve Şerh-i Şeyh Alî Nakşbendî". Milli Ktp., Yz. Nu: A. 392/8. vr. 156b-158b.
- Şeyhzâde Müslihüddin Efendi. "Hâzihî Risâletün Şerifetün Li-Mevlânâ Şeyhzâde". Süleymâniye ktp., Esad Efendi no: 1461.
- Tatçı, M. (2008). *Yûnus Emre şerhleri*. H Yayınları.
- Tatçı, M. (2010). Yûnus Emre şerhleri. Başer, H. B. (Ed.) *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri* (s. 120-127). İBB Kültür Yayınları.
- Tatçı, M. (2013). Yûnus Emre. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (c. 43, s. 600-606). TDV Yayınları.
- Timurtaş, F. K. (1972). *Yunus Emre divanı*. Tercüman Gazetesi.
- Uludağ, S. (2010) Şathiye. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (c. 38, s. 370-371). TDV Yayınları.
- Vatandaş, C. (Ed.) (2022). *Yunus Emre (hayatı-düşünceleri-eserleri)*. Türkiye Büyük Millet Meclisi.
- Visâlî ve Rûhî. (1984). *Hakikat ve marifet sırları*. Tahir Ağa Kültür Vakfı.
- Yağcıoğlu, S. A. (2021). Yûnus Emre'nin "Çıktım Erik Dalına Anda Yedim Üzümü" Mısırıyla Bilinen Şiirinin Bilinmeyen Bir Şerhi. *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (Türk Kültürünü Mayalayanlar: Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Ahî Evran Özel Sayısı), 165-201.
- Yakıt, İ. (2002). *Yunus Emre'de sembolizm: çıktım erik dalına*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yurdağür, M. (1993). Cefr. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (c. 7, s. 215-218). TDV Yayınları.
- Yûnus Emre. (1990). *Yunus Emre divanı: tenkitli metin*. c. 2. Tatçı, M. (Haz.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yûnus Emre. (2012). *Dîvân-ı ilâhiyât*. Tatçı, M. (Haz.). Kapı Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Duygu KOCA

<https://orcid.org/0000-0001-9014-3096>

Dr.

duygu.koca@usak.edu.tr

Uşak Üniversitesi

<https://ror.org/05es91y67>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Doğu Türkçesinin Önemli Verimlerinden Muhammed Rızâ Âgehî'nin Riyâzü'd-Devle Adlı Eseri

Muhammed Rızâ Âgehî's Riyâzü'd-Devle One of the Important Works of Eastern Turkish

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received:* 20.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted:* 12.04.2024

Yayın Tarihi | *Date Published:* 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Koca, D. (2024). Doğu Türkçesinin Önemli Verimlerinden Muhammed Rızâ Âgehî'nin Riyâzü'd-Devle Adlı Eseri, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8 (1), 152-180. <https://doi.org/108.34083/akaded.1440295>

Koca, D. (2024). Muhammed Rızâ Âgehî's Riyâzü'd-Devle One of the Important Works of Eastern Turkish, *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 152-180. <https://doi.org/108.34083/akaded.1440295>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks:</i>	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Duygu KOCA | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



*İlm andoq ganji nofi'dur, bani odamg'akim,
Kimda ul bo'lsa, ikki olam bo'lur obod anga
Âgehî*

Öz

Çağatay edebiyatının son dönemi Eckmann'ın tasnifine göre 1800-1920 yılları arasındadır ve bu dönemde yazılan eserlere ulaşmak oldukça güçtür. Son dönem eserlerinin yazıldığı tarihlerde Şiban Hanlığı'nın yıkılmasından sonra ortaya çıkan Hive, Buhara ve Hokand hanlıkları devrin siyasî coğrafyasını şekillendirmiştir. Bu hanlıkların ortadan kaldırılması ile oluşan siyasî kargaşalar sebebiyle bu eserlere ulaşmak zorlaşmıştır.

Kongratlar döneminde Hive (1804-1920), medeni hayatı, edebî muhiti ve birçok yönü ile farklıdır. 19. Asırda Fars kültürünün şiddetli etkisi altında kalan Buhara Hanlığı'nda Çağatay edebiyatının gittikçe önemsizleşmesine karşın Hive (Harezmi) Hanlığı'nda bunun tam tersine şahit olunmaktadır. Bu dönemde başka iyi isimlerin olduğu da muhakkaktır; ancak kimi Özbek araştırmacılara göre Çağatay edebiyatının Nevâyî'den (1441-1501) sonra en güçlü ismi olarak anılan, Münis (1778-1829) ölünce *Firdevsü'l-İkbâlî* tamamlayan, *Riyâzü'd-Devle*'nin de yazarı olan Âgehî (1809-1874) yalnız Hive edebiyatının değil, son dönem Çağatay edebiyatının da çok önemli bir ismidir. Âgehî, Türkistanlı şairler içinde en çok tarih kitabı yazan ve Türkçeye çeviriler de yapan büyük bir sanatkârdır.

Bu çalışmada, Hive dönemi tarihi, kültürel çevresi ve tarih yazıcılığı bağlamında Âgehî ve eseri *Riyâzü'd-Devle* hakkında bilgiler verilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çağatay Türkçesi, Hive, Âgehî, Riyâzü'd-Devle, Tarih

Abstract

According to Eckmann's classification, the last period of Chagatai literature is between 1800-1920 and it is very difficult to find works written in this period. The Khiva, Bukhara and Hokand khanates that emerged after the collapse of the Shiban khanate shaped the political geography of the period. Due to the political turmoil caused by the abolition of these khanates, it became difficult to access these works.

Khiva during the Qongirats period (1804-1920) is different in its civilized life, literary environment and many other aspects. In the 19th century, Chagatai literature became increasingly insignificant in the Bukhara khanate, which was under the strong influence of Persian culture, but we witness the opposite in the Khiva (Khwazem) khanate. There were certainly other good names in this period; however, according to some Uzbek scholars, õgehî, who is considered to be the most powerful name in Chagatai literature after Nevâyî, who completed Firdevsü'l-İkbâl after Münis died, and who is the author of Riyâzü'd-Devle, is a very important name not only in Khiva literature but also in the late Chagatai literature. Âgehî is a

* Bu makale, Muhammed Rızâ Âgehî'nin *Riyâzü'd-Devle*'si (1b-61b) (Giriş-Metin-İnceleme-Dizin) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

great artist who wrote the most history books among Turkistan poets and translated them into Turkish.

In this study, we will try to provide information about Âgehî and his work Riyâzü'd-Devle in the context of Khiva period history, cultural environment and historiography.

Keywords: *Chagatai Turkish, Khiva, Âgehî, Riyâzü'd-Devle, History*

Giriş

Kimi araştırmacılarca Doğu Türkçesi ismiyle de anılan Çağatay Türkçesi, 15. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılın başlarına kadar yaşayan bir konuşma ve yazı dilidir.

Çağatay edebiyatının son dönemi Eckmann'ın tasnifine göre 1800-1920 yılları arasındadır ve bu dönemde yazılan eserlere ulaşmak oldukça güçtür (Eckmann, 2003, s. 208). Son dönem eserlerinin yazıldığı tarihlerde Şiban Hanlığı'nın yıkılmasından sonra ortaya çıkan Hive, Buhara ve Hokand hanlıkları devrin siyasî coğrafyasını şekillendirmiştir. Bu hanlıkların ortadan kaldırılması ile oluşan siyasî kargaşalar sebebiyle bu eserlere ulaşmak zorlaşmıştır (Tamir, 2014, s. 267).

Hive Hanlığı, medeni hayatı, edebî muhiti ve birçok yönü ile farklıdır. Bu hanlığın sınırlarını oluşturan coğrafya, aslında çok eski medeniyetlere ev sahipliği yapmış olan Harezmi'dir (Tekin, 2008, s. 200). 18. asır sonları ile 19. asırda Fars kültürünün şiddetli etkisi altında kalan Buhara Hanlığı'nda Çağatay edebiyatının gittikçe önemsizleşmesine karşın Hive (Harezmi) Hanlığı'nda bunun tam tersine şahit oluruz (Köprülü, 1997, 320). Nevâ'î yolunda yürüyen şairlerden birçoğu bu devirde Hive Hanlığı'nda toplanmıştır. Aralarında Mûnis Harezmî, Âgehî ve Kâmil Harezmî en dikkate değer kimselerdir (Eckmann, 1963, s. 123).

Âgehî, Hive edebiyatının yanı sıra genel olarak son dönem Çağatay edebiyatında da önemli bir figür olarak kabul edilmektedir.

Hive Hanlığı döneminde Çağatay edebiyatı

Orta Asya Türklerinin aşağı yukarı 250 yıl süren siyasî birliği son Şibanî hükümdarı Abdullah Han (1583-1598) ve oğlu Abdülmümin'in ölümü (1598) ile sona ermiş ve Şibanîlerin hanlığı Buhara, Hive ve (18. yüzyılda) Hokand hanlıkları olmak üzere üç devlete ayrılmıştır. Buhara hanlarından bazıları yerli beylerin kuvvetini kırarak Orta Asya Türklerini birleştirmeyi denemişlerse de sürekli bir başarı elde edememişlerdir. Durum 19. yüzyılda da aynı idi. Hanlıkların gerek kendi iç savaşları ve gerek birbirleriyle olan bitmeyen kavgaları Orta Asya Türklüğünü kökünden sarsmış ve Rusların Türkistan'ı kolayca istilasına yol açmıştır. Buhara ve Hive hanlıkları varlıklarını sürdürebilmek için Rus protektorasını (himayesini) tanımak zorunda kalırken, Hokand Hanlığı 1876'da doğrudan doğruya Rusya'ya katılmıştır. 19. yüzyılda Türkistan'ın kültür hayatında köklü bir yenileşme olmamıştır ve Buhara Hanlığı'nda dikkati çekecek hiçbir Çağatayca eser yazılmamıştır. Buna karşılık Hive ve Hokand'da Çağatay dilinde kayda değer bir edebî faaliyet vardır (Eckmann, 1963, s. 121-122).

Hive Hanlığı, diğer hanlıklara göre siyâsî anlamda daha karmaşık bir yapıya sahip olmuştur; çünkü hâkimiyet sahası içerisinde yaşayan Türkmenler, Kazaklar ve Karakalpaklar sıkça isyan ettiklerinden hükümdarların bu Türk toplulukları üzerine defalarca sefere çıktıkları tarihî kayıtlardan anlaşılmaktadır. Aslında bu seferler bir bakıma Hive tarihçiliğinin de doğmasına neden olmuştur. Çünkü Hive hanları çıktıkları seferleri vakanüvisler aracılığıyla kayıt altına aldırılmışlardır (Yılmaz, 2015, s. 472).

Eski çağlardan beri Harezm adı ile tanınmış olan bu Türkistan bölgesinde, tarihî payitahtı olan Ürgenç şehrinin susuzluk yüzünden harap olması sebebiyle daha güneyde olan Hive şehri memleketin payitahtıdır. Bu itibarla devletin adı Hive Hanlığı olmuştur (Buğra, 1956, s.1).

Hive Hanlığı'nda Mûnis Harezmî, Âgehî ve Kâmil Harezmî en dikkat çekici isimlerdir. Şüphesiz bu dönemde başka isimler de vardır; ancak özellikle *Firdevsü'l-İkbâl*'i yazmaya başlayan Mûnis ve o ölüncü *Firdevsü'l-İkbâl*'i tamamlayan, *Riyâzü'd-Devle*'nin de yazarı olan Âgehî, yalnız Hive edebiyatının değil, son dönem Çağatay edebiyatının da önemli iki ismidir.

Hive Hanlığı'nda tarih yazıcılığı

Bugün elde, Orta Asya Türk tarihinin İslam öncesi dönemine ait çok az yazılı kayıt/eser bulunmaktadır. Orta Asya Türk tarihiyle ilgili ilk yazılı Türkçe metinler, Orhun Yazıtlarıdır. Ancak yazıtlardaki bilgilerin nerdeyse tamamı 2. Göktürk dönemine aittir; nadiren de 630 öncesinden bahsedilmektedir. Bu yüzden Orta Asya Türk tarihini eski çağlardan modern zamanlara kadar aydınlatmada en geniş bilgi Çince kaynaklarda bulunmaktadır (Taşağıl, 2019, s. 15). Türkler göçebe yaşadıkları için tarihlerini de çoğunlukla komşularının kaynaklarından öğrenmek zorunda kalıyoruz. Doğu Asya'da ve özellikle Moğolistan'da yaşayan Türklerin durumunu da Çince kaynaklardan öğreniyoruz. 840 yılında Uygur Kağanlığı'nın yıkılmasından sonra kerte kerte Orta Asya'nın batısına göç eden ve İslamiyet'in etkisinde kalan Türklerin durumlarını da Arap ve daha çok da Fars kaynaklarından öğrenmekteyiz (Barthold, 2004, 9).

Klasik anlamda bir tarih yazma geleneği ancak İslamiyet'ten sonra oluşmaya başlamıştır (Gerçek, 2012, s. 189). İslamiyet sonrası dönemde ilk önemli yazılı kaynaklar ise Karahanlılara aittir (Yolalıcı, 2008, s. 184).

Orta zamanlarda Türkistan dâhilinde tarihe ait eserler yazılmamış veya yazılmış olsalar bile kaybolmuştur. Örneğin Orta Asya Moğol hanlarının, Timur'un, onun çocuklarının ve torunlarının tarihlerini de pek az istisna ile ancak İran sınırları içinde yazılan eserlerden öğrenebiliyoruz. Gerçekten de Türkistan'ın dâhilinde meydana getirilen tarihî eserler ancak 16. asırdan başlayarak asıl Özbekler devrinde artış göstermiştir. Türkistan'da ortaya çıkan üç Özbek hanlığından Buhara Hanlığı'nda Farsça, Hokand Hanlığı'nda kimi zaman Türkçe çoğu zaman Farsça, Hive Hanlığı'nda ise tümüyle Çağatay Türkçesi kullanılmıştır (Barthold, 2004, s. 9-10).

Hive’de Çağatay Türkçesiyle yazılmış bilinen ilk tarih eseri Ötemiş Hacı’nın 1550 yılında yazdığı *Târih-i Dost Sultân*’dır (Bregel, 1999, s. 13). Aynı zamanda hükümdar olan Ebû’l-Gâzî Bahâdır Han’ın iki eseri (*Şecere-i Türk* ve *Şecere-i Terâkime*) divan edebiyatı geleneğinin dışındadır. Mensur olarak yazılmış eserler içerik olarak tarihsel bilgiler içermektedir (Ölmez, 2007, s. 205). Onun Çağatay Türkçesiyle yazdığı *Şecere-i Türk* ve *Şecere-i Terâkime* yalnızca Harezm bölgesi için değil Türk dili ve edebiyatı için de önemli birer kaynaktır (Ölmez, 1996, s. 22). Ebû’l-Gâzî Bahâdır Han, vefat tarihi olan 1663 yılına kadar aralıksız 21 sene hükümdarlık yapmıştır. *Şecere-i Terâkime* (Türkmenlerin Soy Kütüğü) adlı eserini 1659-60 (H.1070)’ta yazmıştır. *Şecere-i Türk* adlı eseri ise 1663’te vefatı dolayısıyla yarım kalmıştır. Bu eseri kendisinin vasiyeti üzerine oğlu Enuşe tarafından tamamlanmıştır. Ebû’l-Gâzî Bahâdır Han’ın eserleri destansı mahiyette yazılmıştır. Orta Asya Türk tarihi ve Türklerin soylarına dair oldukça önemli birer kaynak durumundadır (Yılmaz, 2015, s. 473).

Daha sonraları İltüzer Han (1804-1806) devrinden itibaren Şir Muhammed Münis, Muhammed Rızâ Âgehî, Muhammed Yûsuf Beyânî adlı saray tarihçileri tarafından hanlığın tarihi ile ilgili birçok tarihî eser kaleme alınmıştır. Bu sanatçıların yaratmış oldukları eserler, hanlık tarihinin bütün ayrıntılarını ortaya koymaktadır ve bu dönem Türkistan tarihinin gizli kalmış birçok yönünü de açıklayıcı mahiyettedir (Tekin, 2008, s. 201). Münis’in yazmaya başladığı ancak ölünce yeğeni Âgehî’nin tamamladığı *Firdevsü’l-İkbâl*, Âgehî’nin yazdığı *Riyâzü’l-Devle*, *Zübdetü’t-Tevârîh*, *Câmî’ü’l-Vâkı’ât-ı Sultânî*, *Gülşen-i Devlet* ve *Şâhid-i İkbâl*, Beyânî’nin *Şecere-i Harzemşâhî* si bu dönem için çok mühimdir.

Muhammed Rızâ Âgehî (1809-1874)

Âgehî, Türkistanlı şairler içinde en çok tarih kitabı yazan ve pek çok eseri Türkçeye çeviren büyük bir sanatkârdır. Âgehî mahlasıyla şöhret kazanan şairin asıl adı Muhammed Rızâ Erniyazbekoğlu’dur (Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi¹, C.15, s. 191). Yazar kendisini *Riyâzü’l-Devle*’de şöyle tanıtmaktadır: *Muhammed Rızâ Mir-âbü’l-mütehallîş bi’l-Âgehî ibn Er Niyâz* (4b/3). 809’da Hive yakınlarındaki Kıyat’ta doğmuştur. Şair ve tarihçi Münis Harezmî’nin yeğenidir. Münis’in *Firdevsü’l-İkbâl*’de verdiği şeceresinden atalarının mirâblık, beylik ve atalık gibi önemli görevlerde bulunmuş oldukları anlaşılmaktadır (Kahya, 2014, s. 223). Âgehî işte böyle bir aileye mensuptur. Çok küçük yaşta babasını kaybettiği için Münis tarafından büyütülmüş ve terbiye edilmiştir. Âgehî, Hive medresesinde eğitimini almış, Arapça ve Farsça öğrenmiş, İran ve Çağatay edebiyatının klasik şairlerini okumuş, klasik edebiyatı bütünü ile kavramıştır. Münis’in 1829’da ölmesi, onun kısa bir süre desteksiz kalmasına sebep olsa da az bir zaman sonra Muhammed Rahim Han tarafından amcasından boş kalan mirâblığa (kentin su işleri) atanmıştır (Eckmann, 1963, s. 126).

1845 yılında mirâblık işiyle uğraşırken attan düşerek ayağı kırılmıştır. Bunun sonucu geçirdiği hastalıkla ayakları tamamen hareketsiz kalmış, kötürüm olmuştur. 1857 yılından öldüğü 1874 yılına kadar bu hastalıkla yaşamıştır. Hastalanmasından bir müddet sonra

¹ Eser diğer kaynak gösterimlerinde “TDTEA” şeklinde kısaltılmıştır.

hanımının da ölmesi üzerine kimsesiz kalmış, ölünceye kadar eserlerini bu hâlde yazmıştır (TDTEA, C.15, s. 191).

Özbek edebiyat tarihçilerine göre Âgehî, Çağatay edebiyatında Nevâyî'den sonra “en çok ve en güzel yazan” bir sanatçı olarak kabul edilmektedir. Âgehî'nin şairlik, tercümanlık ve tarih yazarlığı gibi özellikleri vardır.

O, şair sıfatı ile 1872'de *Tavizü'l-Âşıkîn* adını vermiş olduğu bir divan tertip etmiştir. Bu divanda klasik şiirin bütün türlerinde şiirler mevcut olup, divanın sonunda ise bazı tarihî bilgiler vardır, bunlar: Hive hanlarının tahta çıkışı, ölümü ve bazı büyük şahsiyetlerin ölüm tarihleri, XIX. asırda Harezm'de kurulan bazı binaların ve Harezm surlarının kuruluşu ile ilgili bilgilerdir. Divanın dokuz adet el yazma, iki adet taş basma nüshası mevcuttur (Tekin, 2008, s. 204).

Âgehî amcası Mûnis gibi Nevâyî yolunda yürümüş ve Nevâyî'nin etkisinde kaldığını reddetmemiştir. Şiirlerinin başlıca konusu aşk ve tasavvuttur, bazı şiirlerinde de zenginleri fakirleri düşünmeye çağırır.

Âgehî, şair olmaktan çok tarihçidir. Kendi devrine ait en önemli tarih kitaplarını o yazmıştır. Her şeyden önce Mûnis'in yarım bırakmak zorunda kaldığı *Firdevsü'l-İkbâl*'i Allah Kuli Han'ın emriyle tamamlamıştır (Eckmann, 1963, s. 126). Kitapta I. Muhammed Rahim Han zamanına kadar olan tarih anlatılmaktadır (TDTEA, C.15, s. 191). Eserin nüshalarından ikisi Leningrad'da, beşi Taşkent'te, biri Helsinki'dedir.

1844'te *Riyâzû'd-Devle*'yi yazmıştır. 1813-1825 yılları arasında Hive'de geçen tarihî olayları anlatan *Firdevsü'l-İkbâl*'den sonra yazılan bu kitap, 1825-1842 yılları arasındaki Allah Kuli Han'ın hükümlerlik sürdüğü devrin tarihî olaylarını anlatmaktadır. Bu eserin üç nüshası Taşkent'te, dört nüshası Leningrad'da saklanmaktadır. *Zübdetü't-Tevârih*, *Riyâzû'd-Devle* nin devamı mahiyetinde olup, 1843-1846 yılları arasındaki Hive'de Rahim Kuli Han zamanında geçen tarihî olayları anlatmaktadır. Eserin iki nüshası Leningrad'da, üç nüshası da Taşkent'te saklanmaktadır.

Firdevsü'l-İkbâl, *Riyâzû'd-Devle* ve *Zübdetü't-Tevârih* 'ın birer nüshası İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde de bulunmaktadır.

Câmiü'l-Vâkıât-ı Sultânî, 1856-1857 yılları arasında yazılmıştır. Âgehî bu eserinde, 1846-1855 yılları arasındaki Harezm'de meydana gelen olayları anlatmaktadır. Bu devirde Hive Hanlığı'nda Muhammed Emin Han ve onun savaşta ölmesinden sonra oğlu Abdullah Han ve nihayet Kutluk Murad hükümdarlık yapmaktaydı. Eserin bir nüshası Taşkent'te, bir nüshası da Leningrad'da bulunmaktadır (Tekin, 2008, s. 206).

Bundan sonra birkaç sene boyunca hastalık geçiren şair, telif eser yazmayıp yirmiden fazla eseri Türkçeye çevirmiştir. Ömrünün son senelerinde ise iki kitap daha yazmıştır (TDTEA, C.15, s. 191).

Gülşen-i Devlet, Hive Hanlığı'nda Seyyid Muhammed Bahadır Han'ın hükümlerlik sürdüğü 1856-1865 yılları arasındaki tarihî olayları anlatan bir eserdir. Eser; Özbek ve

Türkmen boylarının isyanlarını, bu isyancıların Rus hükümdarlarından yardım isteyen nitelikteki mektuplarını, Hive Hanlığı tarafından alınan önlemleri ve memleketteki başbozukluğu ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Eserin iki nüshası Taşkent'te, diğer iki nüshası da Leningrad'da bulunmaktadır. *Şâhid-i İkbâl*, Âgehî'nin Harezmi tarihine ait son eseridir. Eser II. Muhammed Rahim Han devrinde (1865-1910) 1865 ile 1872 yılları arasında meydana gelen tarihî olayları anlatmaktadır. Eserin tek olan nüshası Rusya Bilimler Akademisi Şarkşinaslık Enstitüsü El Yazmalar Bölümü'nde (Leningrad) C 572 (590 oa) rakamı ile saklanmaktadır (Tekin, 2008, s. 206). Bu beş eser, Orta Asya'nın ve özellikle Hive Hanlığı'nın XIX. yüzyıldaki tarihinin belli başlı kaynaklarıdır. Bunun için önemleri büyüktür (Eckmann, 1963, s. 127).

Bu eserler uzun zaman yayımlanmamıştır. Bazı kitapları ise kısmen basılmıştır. Âgehî'nin Türkistan edebiyatına en büyük hizmeti Arapça ve Farsçadan on dokuz eseri, Osmanlı Türkçesinden ise bir eseri çevirmesidir. Onun Türkçeye çevirdiği tarih kitapları şunlardır: Mirhând, *Ravzatü's-Safâ* c.3, c.4; Muhammed Mehdî Han, *Tarih-i Nâdiri* (Nadir Şâh devri, 1736-1747); Şerafüddin Eli Yezdi, *Zafernâme* (Emir Timur devri); Muhammed Yusuf Münşi, *Tezkire-i Mukimhanî* (Belh hakimi Mukim Han devri, 1702-1707); Nizamüddin Ahmed Hiravî *Tabakât-i Ekberşâhî* (Baburoğullarından Ekber devri); Rızâ Kuli Han Hidâyet, *Ravzatü's-Safâ-yı Nâsirî*, şairin Osmanlı Türkçesinden Çağatay Türkçesine aktardığı tek eserdir (1830-31). Ayrıca Bregel, Âgehî'nin kendisinin anmadığı; ancak kataloglarda yer alan *Dürre-i Nâdire* (Mehdî Han) adlı bir çevirisinin daha olduğunu belirtir (Bregel, 1999, s. 23). Âgehî bunlardan başka dokuz tane bedii eseri de Türkçeye çevirmiştir: Nizamî Gencevî, *Heft Pey-ker*; Sa'idî, *Gülistan*; Hüsrev Deblevî, *Heşt bi-hişt*; Muhammed Varis, *Zübdetü'l-Hikâyet*; Abdurrahmân Câmî, *Yusuf u Züleyha*, *Salamân ve İbsal*, *Bahristan*; Bedridin Hilalî, *Şah u Gedâ*; Vâsifî, *Bedâyiül'-Vakâyî*. Ayrıca şu felsefî eserlerin de Türkçeye çevirisini yapmıştır: Keykavus, *Kabusnâme*; Mahmûd Gücdüvânî, *Miftâhü't-Talibîn*; Hüseyin Vaiz Kaşifî, *Ahlâk-ı Muhsinî*. Âgehî'nin eserleri Özbekistan'da birkaç defa yayımlanmıştır. Onunla ilgili en hacimli neşir, 1971-74 yılları arasında çıkan altı ciltlik *Seçilmiş Eserler*dir. Şairin eserlerini neşre hazırlamada, Prof. Gulam Kerimov, Subutay Dalimov gibi âlimlerin hizmeti büyüktür. V. Zahidov, V. Abdullayev, R. Macidil, K. Munirov gibi âlimler de Âgehî hakkında kitaplar yazmıştır. Bugün Harezmi tiyatrosu, bazı enstitüler, okullar ve caddeler Âgehî adını taşımaktadırlar (TDTEA, C.15, s. 191).

Riyâzü'd-Devle

Eserin içeriği

Riyâzü'd-Devle, Allah Kuli Han devri (1825-1842) tarihi olup, Rahim Kuli Sultan döneminin de ilk iki yılını içine almaktadır. Allah Kuli Han'ın saltanat devri ise, Hive Hanlığı'nın en iyi devri olmuştur.

Öyle ki Allah Kuli Han'ın gösterdiği başarı maalesef komşu ülkelerde (özellikle İran ve Buhara'da) kıskançlık yaratmış bu durum Ruslar tarafından kendi çıkarları doğrultusunda istismar edilmiştir (Saray, 1998, s. 168).

Riyâzû'd-Devle, 1813-1825 yılları arasında Hîve Hanlığı tarihî olaylarını anlatan *Firdevsü'l-İkbâl* adlı eserden sonra Allah Kulu Han'ın isteği üzerine 1844'te yazılmış bir tarih kitabıdır. Harezmi halkının hayatı ile ilgili çok kıymetli bilgiler veren bu eser; su kanalları, yeni binalar kurma, Rusya ile olan ilişkiler, Hîve Hanı Allah Kulu Han'ın Horasan'a ve başka vilayetlere yaptığı sayısız seferleri anlatmaktadır (Tekin, 2000, s. 280). Hîve Hanlığı verimli tarım arazilerine sahip olduğundan sulama işine oldukça fazla önem vermiştir (Yılmaz, 2015, s. 471). *Riyâzû'd-Devle*'de de bu duruma değinilmiştir.

Âgehî eserini devrin tarihçilerinin geleneğine uygun olarak hamd, münacat ve naat ile başlatır. Ardından dört halifeyi anar. Sonra kendi hayatı hakkında bilgi verip sözü Allah Kulu Han'a getirir, ona dua eder, övgülerde bulunur. *Riyâzû'd-Devle*'yi nasıl yazdığını, yazmaya nasıl başladığını anlatır. Ondaki tarih ilminden bahseder, eseri yazmasına neden olan şahıslar hakkında bilgi verir.

Âgehî, eserini nasıl yazdığını, eserine bu adı neden verdiğini ve vezir Muhammed Yakub Mehter'in yardımlarını şu şekilde anlatmaktadır:

... *el-me'mûru ma'zûrun muhtezâsı bile bu emr-i hayret-efzâdın istib'âd körgüze almadım belki elîf-ı pād-şâhî ve a'fâf-ı nâ-mütenâhî himâyeti bile könglümge kuvveti ve tab'ımğa cür'eti hâşıl bolup himmet meydânığa Rüstem-âne kadem urdım ve gayret evrâkığa dilirâne kalem sürdüm (7b/2-4).*

... *çün bu nüsha-i şerifniñ terkib ü te'lifîge müteşaddî ve müte'ahhid boldım muqarreb-i hazret-i sulţânî ve mahrem-i dergâh-ı şâhib-ı kırânî şâhib-i mañsıb-ı vezâret niżâmü'l-mülk ve'l-millet sa'âdet-eşer Âşaf-siyer Muhammed Ya'qûb Mehter haşalallâhu te'âlâ cemî'a mekâşidehu kim devlet erkânınıñ rûkn-i a'zamı ve hazret-i a'yâniniñ ekrem ü efhâmı durur ba'zî esbâb ve havâyci taşşili umûrıda fakîrîge dest-yârlıg ve terğib ve taħriş merâsimi bile dil-dârlıglar körgüzdî çün ve muhtaşar kitâb hazret-i şâhib-ı kırân-ı gerdün-cenâbnıñ bahâr-şifât ve ezhâr-ı vâkı'âtı bile cennet riyâzî gülşeni dök müzeyyen boldı bu nisbet bile aña riyâzû'd-devle at qoyuldı (8a/6-13).*

Bu eserin üç nüshası Taşkent'te, dört nüshası Leningrad (Petersburg)'da bir nüshası İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde saklanmaktadır. Bu çalışmada metni kurarken İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan T 82/02 numaralı nüsha esas alınmıştır. Bu nüsha 234 varaktır. Oldukça okunaklı bir ta'liktir. Genel olarak siyah mürekkeple yazılmıştır; ama bir olayın anlatımının bitip başka bir olayın anlatılacağı yerlerde yani bir nevi konu başlıklarında; nazım bölümlerinde mısra aralarındaki üç nokta işaretlerinde; kimi özel isimlerin; ayet, hadis gibi Arapça ibarelerin yazımında kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Varak sonlarına, bir sonraki varığın ilk kelimesinin kolayca tespit edilmesi için reddâde koyma yöntemi benimsenmiştir. Her sayfa 17 satırdır (sadece ilk sayfa 9 satırdır). Eser manzum-mensur karışık yazılmıştır. Manzum bölümlerde mesnevi, beyit, rubâ'î, nazm, kıt'a, münacât gibi nazım birimi ve şekilleri kullanılmıştır. Bir de Farsça olarak yazılmış tarih bölümleri mevcuttur.

Riyâzü'd-Devle 'nin herhangi bir nüshası Türkiye'de henüz toplu olarak çalışılmış değildir; ancak şimdiye kadar yapılan yüksek lisans tezleri ve eser üzerine yapmış olduğumuz doktora tezi araştırmacıların istifadesine sunulmuştur.

Üslup ve dil özellikleri

Âgehî eserini yazarken genel anlamda ağır bil dil kullanmıştır; ancak tarihî olayları anlatırken dili sadeleşir. Tekdüze bir anlatımı yoktur. Naat, dört halife, padişah ya da devlet adamı övgüsü bölümlerinde dili oldukça ağırlaşır sanatlı söyleyişler, tamlamalar, mecazlar, mübalağalar, istikaklar göze çarpar. Arapça dua cümlelerine, ayetlere, hadislere yer verir. Dört halifeyi övdüğü kısım buna örnek gösterilebilir:

... menâkıb-ı 'âlî-merâtib pey-der-pey ve müte'âkıb ol tört yâr-ı sa'âdet-âşârğa kim her biri hidâyet âsmânının ahter-i tâbendesı ve hilâfet 'ummânının gevher-i rahşendesı ve dalâlet vâdîsı güm-râhlarınin hâdî-i reh-şinâsı ve gavâyet 'illeti mübtelâları-nın tabîb-i hazâkat-âşnâsı millet-i Ahmedî mahzeninin hâris ve hazîne-dârı ve şerî'at-ı sermedî gülşeninin gül-i hemîşe-bahârı dururlar (4a/6-10).

Âgehî, anlattığı bir olayı metni tekdüzelikten kurtarmak için nazımla desteklemeyi sever. Açıklama yaparken de dili sadeleşir:

nazm

biri baır-i kerem Ebû-Bekr-i şiddik

zamîri âftâb-ı burc-ı tahkik

biri 'adl evcînin mihri 'Ömerdür

hilâfet tâcığa zâtı güherdür

şecâ'at közgüsü andın celidür

bular fazl ü şeref mevşühdurlar

Ĥudâ vü Muştafâ maıhbühdurlar

birığa kim ki kılmaz érse taşdik

bolup kâfir bolur elbette zindik

buların barçasıdır dîn çerâğı

hidâyet şahşının kol u ayağı

nişâr olsun dürr-i rahmet dem-â-dem

alargâ sâyir aşhâbığa hem

rıdvanu 'llahi te'âlâ 'aleyhim ecma'în (4a/10-17).

Allah Kulu Han'ı anlattığı kısım:

...dürr-i nâb-ı 'ummân-ı saltanat mürtefi'-i me'âric-i iclâl mürteki-i medâric-i iqbâl şavlet ve menzilet- penâh-ı devlet ve besâlet-dest-gâh mürevvic-i ahkâm-ı şer'-i metin muqavvi-i kavâ'id-i dîn mübîn-i sâlik-i mesâlik-i şeri'at mâlik-i memâlik-i haқиқat kıdve-i selâtin-i mu'azzam 'umde-i havâkin-i mükerrerem siyâset-şi'âr 'inâyet-dişâr halife-i zamân fermân-fermâ-yı cihân İskender-nişân Süleymân-mekân hâdim-i bünyânü 'l-fisk ve 'l-'işyân mâhi-i âsârü 'l-bid'at ve 't-ıuğyân râfi'-i a'lâmü 'l-enn ve 'l-amân 'alâ mefârik-ı ehlü 'l-î mân el-mütehallik bi-ahlâk el-sübhân el-müste'in bi-'inâyeti 'l-meliki 'l-müste'ân a'nî pād-şâh-ı 'âlî-mekân ebü 'l-muzaffer ve 'l-mansûr Ebü 'l-Gâzî Allâh Kulu Muhammed Bahâdur Hân vasi' allâhu te'âlâ eyyâm-ı nevbetehu bi-vufûri 'l-'âfiyye ve ref'i i'lâm-ı devletihi be-sürûr envâ fetiyye (6b/1-9).

Görüldüğü üzere, nazım bölümlerini hariç tutarsak, böyle metinler üzerinde uzun yıllar çalışanları bile ilk okuyuşta zorlayacak derecede süslü ve ağır bir dil kullanılmıştır.

Âgehî başkalarını överken ne kadar cömert ise kendisini anlatırken son derece mütevazıdır hatta nerdeyse kendisini horlamaktadır:

... ammâ ba'dü bu mecmû'a-i dil-güşâ gülistânının 'andelib-i hoş-elhânı ve bu merkûme-i belâgat-inşâ-yı şeker-istânının fütü-i şîrin-zebânı dergâh-ı 'âlem-penâh âstânının bende-i kem-terini ve cenâb-ı hilâfet-me'âb tofrağının cebhe-sâ ve pehlü-nişini a'cez-i 'ibâdi'llâhi 'l-meliki 'l-vehhâb a'nî fakîr-i keşîrü 't-taqsîr Muhammed Rızâ Mîr-âbü 'l-mütehalliş bi 'l-Âgehî ibn Êr Niyâz Bég gaffera'llâhu zünûbehümâ ve setera'uyûbehümâ (4a/17,4b/1-4).

Ayrıca bu cümlelerinden Êr Niyâz Bég oğlu Muhammed Rızâ'nın takma adının Âgehî² olduğunu ve su işlerinden sorumlu bulunduğunu da anlayabiliyoruz.

Âgehî, saray tarihçisiydi. Saraydaki yetkililer, tarihçilerin tüm gerçekleri yazmalarına asla izin vermezler, hanlarının şanına ters düşen söz söyleyen herhangi bir şahsı çok katı şekilde cezalandırırlardı. Bu yüzdendir ki Âgehî daima tehlike korkusuyla yaşadı. Hatta yazdığı bir önsözde şu cümleyi kurmuştur: “gâhâ pād-şâh hizmetinin tereddüdi bile könlümde miñ gam ve gâhâ vezir mülâzemetinin tecessüsü bile cânımda yüz elem...” (Dolimov & Karimov, C.5, s. 6). Belki de kendisiyle ilgili bu denli alçak gönüllü olmasının sebebi yaşadığı korkuyla da alakalıdır.

Âgehî ile ilgili önemli çalışmaları olan Munirov da yazarın kendi cümleleriyle bu konuya şöyle değinir: “Gençlik zamanlarımda başıma her hâl ve türlü türlü kaygılar üşüştü. Her taraftan başıma bela taşı yağdı. Daima gönlümde endişe, rahatsızlık ve üzerimde korku hüküm sürerdi” (Munirov, 2002, s. 45).

Metnin çalışmamıza konu olan bölümünde de Âgehî durumunu ifade eder ve nazım kısmında sade bir şekilde özetler:

² Âgehî < Far. اگهی haberdar ve uyanık olma.

... né köñlümde cihân havâdisidin cem'iyet eşeri peydâ ve né tab'ımda zamân-ı nevâyîdinin emniyet haberi hüveydâ gam hayliniñ sinân-rizliğidin farq-ı râhatım yaruq-ı elem seyliniñ tûfân-hızlıkidin külbe-i ahzânım yıkuq (4b/15-17).

nażm

gehî kim yüz koyup başımğa kayğu

körünüp közime 'âlem qararğu

bolup gam hayli gâhî kâşid-i cân

yıqılıp başıma gerdün-ı gerdân

açıp gâhî havâdis elgi pence

kılıp köñlümniñ a'zâsını rence

bolup dil-haste ü tab'ım perişân

tîğânlar eyler êrdim lik pinhân (4b/17, 5a/1-4).

Âgehî, âlimler ve şairler sohbetinde bulunup, meclislere katılıp üzüntülerini biraz da olsa unuttuğunu şöyle anlatmaktadır:

çün hâdişât-ı rûzgârniñ mundaq elem-i gûn-â-gûnın ve sânihât-ı felek-gaddârniñ bu yañlıg gam-ı melâlet-maqrûnın tegâfûl câmınıñ hem-destligi bile ref^ç ve tesâhül bâdesiniñ mestligi bile def^ç kılıp gâhâ 'ulemâ-yı fezâyil-me'âb ve fuzalâ-yı kemâlât-intisâbnıñ mecâlis-i ravza-i tezeyyün ve mehâfil-i behişt-âyinleriğa ihlâş tariki bile özümni yétkürüp kelâm-ı şehd-âmîz ve suhan-ı halâvet-engizleri istimâ'ıdın hazz-ı vâfir ve lezzet-i mütekâşir hâşıl kılıp ma'ânî iktisâbığa be-kadr-i hâl iştiğâl körgüzüp köñlüm melâleti ve gamım şiddetiğa teskin bérür êrdim (5a/4-11).

Âgehî çok büyük ihtimalle yaşadığı korku ve o devirde din mezhepleri arasındaki çatışmanın hat safhada olması, özellikle de şeyhülislamın Şiiilere karşı savaşı caiz gösteren fetva vermesi (Dolimov & Karimov, C.5, s. 9) sebebiyle onlara düzenlenen seferleri anlatırken Allah Kulı Han ve askerlerini övdükçe överken karşı tarafı adeta yerin dibine sokar, hatta hakaret eder. Onun sert üslubunu da böylece görmüş oluruz:

... velikin Hasan 'Alî Mîrzâ kim Meşhed şehriniñ hâkim-i fermân-revâsı êrdi sipâh-ı İslâmniñ a'lâm-ı nuşret-iltizâmınıñ mâhçe-i dirâşşânın üze qaddin müşâhede etti ve kûs ve kebürge âhenginiñ şadâ-yı şûr-nişânın sâmi'a-ı idrâk bile eşitti dalâlet-i zâtî ve şerâret-i Şi'î anı koymadı kim kevkebe-i vâlâğa istiğbâl kılıp kılâde-i iñâ'atğa müteqallid bolğay lâ-cerem gâyet serâsime ve hirâsânlıgđın kal'a ekâbiri bile ittifâk kılıp dervâzelerini taş ve tofrağ bile medrûs ve maţmûs kıldurup sa'y-ı vâfir ve küşiş-i mütekâşir bile kal'a hırâsetiğa kıyâm körgüzüp durur né kéceler râhat kılurğa ârâm ve qarârı bar ve né kündüzler ferâgat taparğa kuvvet medârı ve şehr ehli galebe-i havfdın cân çekip it yañlıg feryâd u efgânın sipihr-i gerdândın aşurup dururlar.

nazm

hişâr içre bolup küfr ehli maşşûr

aşurdı çarhdın efgân ile şûr

bolup kündüz işi her yan yügürmek

kéçe yüz vehmdin it yañlıg ürmek (31a/5-16).

Aslında burada Âgehî Şiileri horlarken onlara yapılan eziyeti de anlatıyor. Örneğin şu satırlarda da okuyucu insanlara verilen zararı anlamış oluyor:

çü her sarı yüz urdı hayl-i leşker

kılp pā-māl küfr ehlin ser-ā-ser

alıp tağ içre tapıp néççe kurgan

esir eylep élin mālını tālān

bolup gâret kara manglay Kızılbaş

kalıp né merd ü zen né qarı né yaş

ata oğlınıñ ahvālīga yıglap

oğullar hem ata hālīga yıglap

ana kız hasretidin tartıp efgân

kız ana miñnetidin yıglaban kan

bu şurişdin tüşüp ‘âlemğa aşüb

ne ‘âlem-i nil-gün-ñâremğa aşüb

bolup küfr ehliğa rûz-ı kıyâmet

velî İslām élige ‘id-i ‘işret (30b/14-17, 31a/1-2).

Âgehî tüm korkusuna rağmen halkın başındaki ağır musibetleri adilane bir biçimde anlatır. Mesela yaşanan halk ayaklanmalarını hâkim sınıf bakış açısından dile getirirse de ayaklanma sebeplerinin doğrusunu yazar. *Riyâzû'd-Devle*'nin ilerleyen kısımlarında kendisine yer bulacak olan Ay Dost Bey önderliğindeki ayaklanmanın esas sebebini halktan alınan ağır vergiler olarak gösterir (Dolimov & Karimov, C.5, s. 6). Âgehî, korkularıyla adaleti arasında kalmış gibi görünmektedir. Yukarıda geçen dizeleri yazarken de korkusundan devletin başındakileri ve yaptıklarını övse de insanlara yaşatılanlar onu içten içe üzmüş olmalıdır;

çünkü yine bu eserde Âgehî kendi ağzından kaygılarını da anlatmıştır. Bence bu onun ‘yazacaklarımı bu endişelerle yazıyorum’ deme şeklindedir.

Bu dönemde gelişen tarih yazıcılığı ile meydana getirilen eserler, elbette yazıldıkları devrin hanedanlarının soyunu ve tarihini konu edinir; ancak tarihçilerin asıl amacı okura bilgi sunmanın ötesinde yöneticilerin yönetimini meşrulaştırmaktır (Bregel, 1996, s. 8). Âgehî de zikredilen sebeplerle bunu yapar; ancak yine de dürüst olmaya çalıştığı çok açıktır. Bütün bu baskıya rağmen yaşadığı dönemin tarihini elinden geldiğince doğru, ayrıntılı ve sanatlı şekilde yazması onu farklı ve önemli kılar.

Ebû'l-Gâzî Bahâdır Han'ın yazdığı *Şecere-yi Terâkime* (Türkmenlerin soykütüğü) ile *Şecere-yi Türk* (Türklerin soykütüğü) adlı eserler tarihî bilgi içermelerinin yanı sıra sade, anlaşılır ve içten anlatımıyla dikkat çeker (Merhan, 2007, s.129); hatta Bahâdır Han *Şecere-yi Türk*'ün girişinde “Türkçeyi de öyle söyledim ki beş yaşındaki çocuk anlar” diye yazmaktadır (Ercilasun, 2007, s. 422); ancak *Riyâzü'd-Devle* seçkin okura hitap etmektedir. Dil ve üslup özelliklerine bakıldığında bırakın çocuğu yetişkin insanın anlaması bile çok zordur. *Riyâzü'd-Devle*'yi anlayabilmek için sağlam bir dil bilgisi ve genel kültür; Âgehî'yi anlayabilmek içinse derin bir anlayış gereklidir.

Âgehî'nin kültürlü ve birikimli biri olduğu yaptığı benzetmelerle göze çarpar; adı masallarda geçen varlıklara, mitolojik karakterlere de satırlarında yer verir:

yüz âheng ile ol yañlıg ki kaqnūs (53a/10).

barı érdi devletde Kārūn kébi

barı miknet içre Ferīdūn kébi (40b/1-2).

Sikender bolup şevketidin hecil

Süleymān dağı şanıdın münfa‘il

tiriğ bolsa érdi ger Efrāsiyāb

aña bolğay érdi gulām-ı rikāb

eger bolsa Cemşid ü İsfendiyār

bolur érdiler aña hizmet-güzār

eger ‘adlini körse Nüşirevān

özi ‘adlini zulm kılğay gümān

müzeyyen bolup andın evvān-ı dīn

münevver bolup qaşr-ı şer‘ mübeyyen

ne Hātem saħāvetde mānend aña

ne Rüstem şecā‘atde mānend aña (9b/1-5).

ķaysı 'adüvv üzre ki yétkürdi at

anı piyâde étiban kıldı mât (21b/17,22a/1).

*... İskender-nişân ümerâ-yı Behrâm-girdâr ve kübrâ-yı ğazanfer-nümüdâr ve şüce'â-yı
hizebr-heybet ve 'asâkir-i Mirrih-şalâbet (48a/5-7).*

ħaşin ol-nev' kim Sedd-i Sikender (55b/10-11).

Ona acı veren bir olayı da etkileyici şekilde anlatır ve ayetlerle destekler:

*... emîr-i bî-naẓîr-i rüşen-zamîr şâyib-tedbîr ümerâ-yı 'izâmġa fâyiķ-i sa'âdet-nişân Şâh
Niyâz Atalık nevvere merķadehu küllü nefsin zâiķatü'l-mevt ("Her nefis ölümü
tadacaktır." Ankebût Süresi, 29/57) cāmıdın ecel şahbâsın âşâm kılip cennet riyâzıġa
rıhlet ķademin ķoydı (38a/1-3).*

Aslında tarihçi gerçekleri açığa çıkarırken biraz sanat yapmak zorundadır ve bazı büyük tarihçiler yazım tarzları bakımından da meşhurdur (Çandarlıoġlu, 2003, s. 9). Türkçeden başka Arapça ve Farsçaya da hâkim olan Âgehî de tercüman ve divanı olan şair kimliği de hesaba katılırsa yaşadığı döneme ışık tutan sanatçı ruhlu büyük bir tarihçidir.

Âgehî, bazen bir kelimeyi farklı dillerdeki eş anlamlarıyla beraber kullanır. *Riyâzû'd-Devle'*deki anlatım zenginliğini tarihçilere has sanatlı yazma eğilimi, güzel sanatlardan geniş şekilde faydalanış, Âgehî'nin ayrıca tercüman olması ve bu tercüme cereyanının da üslubunu etkilemesiyle açıklamak mümkündür (O'rozboev, 2020, s. 102). Ayrıca anlatımı pekiştirmek ve hareketlendirmek için yakın anlamlı sözcükleri bir arada kullanır, ikilemelere başvurur. Tabi ki bunlarda kelimelere hâkim olmasının payı çok büyüktür:

devlet evvânınıñ zib ile zeyni (7b/13-14).

meymene-i meymûn ve meysere-i meysûrın kim buranġar ve cuvanġar dەرler (30a/8).

öz ħ'âhişi bile terk tutup ġüşe-nişin ve 'uzlet-ġüzinlik ihtiyâr kıldı (38a/15-16).

*ve Kırak éli fevc fevc ve ġürüh ġürüh ve tayıfe tayıfe ve cemâ'a cemâ'a def'a def'a ve
izlik izidin (47a/10).*

ve ger her mülk sarı çekse leşker bolur elbette manşür u muẓaffer (49b/13).

ķéme ve sal yasap barça aġmâl u eşķâl ve câdır ve partalların deryâdın (51a/7).

hemol mevzi' de oġruk ve bunna ve aġmâl u eşķálnin muġâreset ve muġâfazatıġa (54b/2-3).

ķūs u kebürgeler şadâġa çıķıp (55b/1-2).

irtidâd ehli bile muġârebe ve muķâtele rüsümü (56a/14).

yok ise meyti ölüġ ecsâmġa cân müjdesi (60a/11-12).

bu müjdeni eşitgeç her tarafdın tehniyyet-güylük ve mübârek-bâdlîğ (60a/12).

Âgehî, bağlacın sağına ve soluna uyumlu cümleler ile tamlamalar kurar:

her biri hidâyet âsmânının ahter-i tâbendesı ve hilâfet ‘ummânının gevher-i rahşendesı ve dalâlet vâdisi güm-râhlarının hâdî-i reh-şinâsı ve gavâyet ‘illeti mübtelâları-nın tabîb-i hazâkat-âsnâsı (4a/7-8-9).

muhayyem-i hıyâm-ı sa‘âdet-encâm ve mu‘asker-i ‘asâkir-i nuşret-iltizâm etti (50a/10).

bu nev‘ debdebe-i kıyâmet-cüş ve kevkebe-i mahşer-hurüş bile (55b/4-5).

hıyâm-ı nuşret-fercâm ve kıryâs-ı devlet-esâs ve bâr-gâh-ı sipihr-iştibâhını (58a/16-17).

Ses ve Şekil Bilgisi Özellikleri

Ses Özellikleri

é - i meselesi

Eckmann, Karahanlıcada ilk hecede bulunan /e/ sesinin, genellikle on dördüncü yüzyıl ortalarına kadar Harezmi Türkçesinde de korunmuş olmakla birlikte daha sonraları (ع) ile veya *Nehcül'l-Ferâdis* gibi hareketli metinlerde üstünlü yâ (ع) ile işaretlenen bir sese dönüşmeye başladığı ve muhtemelen /e/ ve /i/nin her ikisinden de farklı, yarı açık bir /é/ yi temsil ettiği görüşündedir (Eckmann, 2003, s.33).

Timur Kocaoğlu ise, Türkçede /é/ sesinin en eski dönemlerden beri bulunduğunu ve tarihî Türk lehçelerine ait eserlerin transkripsiyon metinlerinin hazırlanmasında kapalı /é/ ünlüsünün gösterilmesinin önemini vurgulamaktadır, ayrıca Nevâyi'nin 1499 yılında yazdığı *Muhâkemetü'l-Lugateyn* adlı eserinde Türk dilinin Arap alfabesiyle yazımı (imlâsı) ve o harflerin Türk dilindeki ünlü ve ünsüz sesleri karşılaşması hakkında ayrıntılı bilgi verirken, Arapça “y” (ع) harfiyle yazılan Türkistan sahası Türkçe metinlerde (Çağataycada) bu Arapça “y” (ye) harfinin aslında Türkçe metinlerde üç ayrı ünlü sesi karşıladığını çok açık bir şekilde belirterek, bu seslerin de /é, i, î/ olduğunu söylemektedir (Kocaoğlu, 2003, s. 266-267).

Türkçede dokuzuncu ünlü olarak nitelendirilen bu sesin varlığı öteden beri tartışılmalı bir konu olmuştur. Uzun yıllardır tartışılmalı da bu konudaki yaygın görüş, bazı tek heceli kelimelerde ya da kimi kelimelerin ilk hecesinde yer alan bu sesin Eski Türkçede /e/ şeklinde karşımıza çıktığı ve Çağatay Türkçesi metinlerinde /é/ şekline dönüştüğüdür. Metnin okunuşunda Çağatay Türkçesine uygun olarak /é/ sesi tercih edilmiştir; ancak ilk hecede /ع/ ile yazılmayan kelimelerde transkripsiyonda gösterilmemiştir:

Teñri تئرى (23b/6), Téñri تينرى (19b/4); ne نه (59b/2), né نى (18b/17)

Kalınlık-incelik uyumu

Yalın veya eklerle uzatılmış bir kelimenin ilk hecesinde kalın veya ince bir sesli bulunduğuna göre o kelimenin bütün seslileri kalın veya ince olur. Buna dil uyumu kanunu denir (Banguoğlu, 2004, s. 84). Büyük ünlü uyumu olarak da bilinen kalınlık-incelik (ön-

arka, dil) uyumu Türkçenin en temel özelliklerinden biridir ve bu özellik, Türkçe ve akrabası dillerde görülür (Karaağaç, 2012, s. 148). Türkçe kelimelerde kalınlık-incelik uyumu ilk yazılı metinlerden itibaren vardır (Ata, 2014, s. 63).

Kalınlık-incelik uyumunun, Türkçenin asli fonetik kanunlarından biri olduğu genellikle kabul edilmektedir; ancak Batı Türkçesi sahası dışında kalan sahalara ait metinler incelendiğinde, özellikle klasik Çağatay yazı dilinde bazı eklerin istinsah hatalarını aşan ölçüde kalınlık-incelik uyumuna aykırı olarak kullanıldığı görülür (Erarslan, 1970, s. 113).

Çağataycanın asli kelimelerindeki kalınlık-incelik uyumu tamamen muhafaza edilmiştir (Eckmann, 2003, s. 27). Bu metinde de genellikle kalınlık-incelik uyumu vardır; ancak bazı sözcükler (ğ/k) veya (g/k) içeren ekler aldıklarında bu uyum bozulmaktadır. Metinde uyum Türkçe kelimelerde daha sağlamdır; ancak bazen bozulabilmektedir, ayrıca ikili yazımlar da görülebilmektedir: talağ+ğa (59b/9), bég+ge 48a/1, kol+ğa (41b/9), otuz+ğa (13a/10), yer+ge (6a/1), élçi+ge 32b/16, kıyası+ğa (60a/5), soñ+raq (53b/5), evvel+raq (16b/14), yahşı+raq (26b/6), yürüşi+ğa (23a/16), yüzi+ğa (10a/3), yüzi+ge (18b/14).

Metinde alıntı kelimelerde düzenli bir kalınlık-incelik uyumundan söz etmek mümkün değildir. Alıntı kelimelere sıklıkla kalın ünlülü ekler getirildiği söylenebilir, kalın sıradan ünlü barındıran kelimelerin ince sıradan ek aldıkları ve ikili yazımlar olduğu da görülür: Cemşid-âne+ğa (51a/11), havâli+ğa (25b/3), kâhire+ğa (25a/10), leşkeriyye+ğa (49a/1), pād-şâhâne+ğa, şahâyif+ğa (3a/1), simetü 'r-re 's+ğa (49a/17), taraf+ge (26a/3), taraf+ıga (18b/7), mevzi'+ğa (35b/7), mevzi'+ge (49a/8).

/b-/ > /m-/ değişmesi (nazallaşma)

men (2b/17) < ben; miñ (55b/3) < bıñ; mundın (12a/17) < bundın

/-p-/ > /-f-/ değişmesi (sızıcılaşma)

Çağataycanın karakteristik özelliklerindedir. İlk defa Nevâyî'de görülür.

tofrağ (4b/2) < toprağ

Zamir n'si

Üçüncü teklik ve çokluk kişi iyelik ekleriyle hâl ekleri arasına giren zamir n'si Çağatay Türkçesinde görülmemektedir. Metinde de zamir n'si genel itibarıyla kullanılmamıştır:

câhibide (27a/7), arasında (21b/10), bağlarında (58b/10), tarafıdın (58b/7), astıda (58b/12), tofrağıga (59b/14), bégleridin (20a/15), qarındaşlarıdın (20b/7)

Ancak metnin inceleme yaptığımız [1b-61b] varakları arasında az sayıda kelimedede zamir n'si kullanıldığı tespit edilmiştir:

içindeki (27a/7), hurüşında (28b/7)

Şekil Özellikleri***Durum ekleri*****İlgi durumu (genitif):**

+İğ, +nİğ: zerre+nin timşâl-i gümâne+si (3b/14), haşm+ın baş+ı (19b/5), anın evlâd+ı (11a/2)

Eksiz ilgi durumu:

âstân-ı felek-âşyân tofrağ+ığa (59b/14), töpe üst+ide (49a/1)

Yükleme durumu (akkuzatif):

+nİ: alar+nı (20b/1), kişi+ni (20a/3), közgü+ni (44a/2), partal+nı (29b/17), yol+nı (28a/5)

+n; +İ: ruşat+ı+n (59a/1), baş+ı+n (35a/1), men+i (7a/13)

Yönelme durumu (datif):

+A: târek+e (27b/5), baş+ı+m+a (5a/2), yan+ı+m+a (9a/10), köz+i+m+e (5a/1)

+GA: +ka metinde karşımıza çıkmadığı ve +k/g'yi ayırt edici herhangi bir işaret olmadığı için +ke şekli tercih edilmemişti: biz+ge (33a/10), felek+ge (23a/3), hâşşiyet+ğa (48b/8), kâm-rân+ğa (20a/9)

Yönelme durumu eki, teklik kişi zamirlerinde şu şekildedir: maña (9a/3), saña (60b/3), aña (7a/1)

Bulunma durumu (lokatif)

+dA: all+ı+da (37b/2), ara+da (57b/10), cülge+de (37b/9), diyâr+da (25a/16), iş+de (26a/14), fırsat+da (11b/1)

Çıkma durumu (ablatif):

+dIn: Kâf+dın (9b/16), andın (2a/5), kol+dın (33a/14), sa'âdet+din (14b/2), su+dın (23b/3), tûy+din (10b/11)

Üçüncü kişi iyelik ekinden sonra gelen zamir n'si metinde şu örnekte görülür: mundın (12/17)

Vasıta durumu (instrumental):

+IA: tañ+la+sı (18b/4), birl (2a/2), bile (5b/4), ile (2b/7)

Eşitlik durumu (ekvatif):

+çA: ança (48b/1), gubâr+ça (40a/16), bar+ı+ça (4a/4), kâm+ı+ça (50a/17), iz+i+çe (30a/6)

Yön gösterme durumu (direktif):

+rA, +KArI/+ KArU: iç+re (45a/5), il+geri (20a/10), il+gerü (55a/7), iç+gerü, taş+karı (41a/7), taş+karu (39b/12), soñ+ra (37b/10), üz+re (6a/5)

-e doğru anlamında kullanılan *sarı* edatı da yön göstermekte kullanılmaktadır sürdi lâ-mekân *sarı* (3b/2).

Karşılaştırma durumu:

+rAK:yağış+rağ (26b/6), yavuç+rağ (52a/6), tiz+rek (7a/14)

Aitlik durumu:

+GI: iç+i+n+de+ki (27a/7), mişik+leri+de+ki (49b/5) eknâf+da+ğı (12b/4), evvel+ğı (8a/15)

Sınırlandırma durumu:

+gAçA: tiz+geçe (23b/2), salñanat+i+ğaç (13a/12)

Fiil kip zaman ve çekimi

Basit kipler

Haber kipleri

Geniş zaman

Fiil tabanı + (-r,-Ar,-Ur) + zamir kökenli kişi ekleri

Teklik

1. **Kişi:** Metinde örneğine rastlanmamıştır.

Olumsuz: dé-men (9a/4)

2. **Kişi:** Metinde örneğine rastlanmamıştır.

3. **Kişi:** bağ+la-r (27b/7), iste-r (48a/17), aç-ı-l-ur (26a/14), iş+le-t-ür (11b/3), kör-ü-n-ür (26b/6)

Olumsuz: kıl-mas (4a/14), tap-mas (51a/3), yét-mes (51a/4), bér-mes (2a/6)

Çokluk

1. **Kişi:** bér-ür-miz (60b/13), tut-ar-miz (24b/5), dur-ur-miz (33a/9)

2. **Kişi:** Metinde örneğine rastlanmamıştır.

3. **Kişi:** dur-ur-lar (34a/4), kıl-ur-lar (22a/14), dé-r-ler (48b/7)

Görülen Geçmiş Zaman

Fiil tabanı + (-DI) + iyelik kökenli şahıs ekleri

Teklik

1. **Kişi:** eyle-di-m (4a/5), ur-dı-m (7b/4), sür-di-m (7b/4)
2. **Kişi:** Metinde örneğine rastlanmamıştır.
3. **Kişi:** kıl-dur-dı (32a/14), kir-di (22a/1), ol-dı (6a/6), al-dı (25b/5), kör-di (35a/3), çek-ti (25a/8), çık-tı (41b/2)

Olumsuz: koy-madı (31a/9)

Çokluk

1. **Kişi:** Metinde örneğine rastlanmamıştır.
2. **Kişi:** Metinde örneğine rastlanmamıştır.
3. **Kişi:** kız-ı-t-ıtlar (56b/16), tap-tılar (44b/10), al-dılar (45b/7), kör-güz-diler (2b/3), yét-tiler (57b/14)

Olumsuz: eşit-mediler (56a/7), koy-madılar (56a/3)

Öğrenilen Geçmiş zaman

Metinde anlatılan geçmiş zaman çekimi Klasik Çağatay Türkçesindeki gibi iki şekildedir:

Fiil tabanı + -mİş + zamir kökenli şahıs ekleri

Metinde sadece 3. tekil ve çoğul şahıslarla çekimlenen örnekleri vardır.

Teklik 3. Kişi: tüş-miş (8a/3), tüz-miş (10b/5), bol-mış (6a/3), kabal-mış (55b/13)

Olumsuz: bol-mamış durur (31b/8)

Çokluk 3. Kişi: bér-mişler (27a/10), tüzet-mişler (53a/5), kıl-mışlar (27a/15), koy-mışlar (27a/17)

Fiil tabanı + -Ip/Up durur, -dUr + zamir kökenli şahıs ekleri

Teklik

1. **Kişi:** ur-up-men (2b/15), ét-ip-men (3a/1), sür-üp-men (2b/17)
3. **Kişi:** bol-updur (15a/9), kıl-ıpdur (28b/7), kal-ıpdur (57b/3), körgüz-üpdür (33b/14), tur-up durur (48b/15), körgüz-üp durur (18b/2), çek-ip durur (27a/13)

Çokluk

3. Kişi: toldur-up dururlar (57b/15), bol-up dururlar (18b/9), kıl-ıp dururlar (27a/9), yiber-ıp dururlar (34b/3)

Şimdiki zaman

Fiil tabanı + -A-y Dur(ur) + zamir kökenli şahıs ekleri

Metinde sadece 3. tekil şahısla çekimlenen örnekleri vardır.

Teklik 3. Kişi: kıl-a durur (59b/6), oltur-a durur (59b/9), bol-a durur (59b/11)

Olumsuz: bér-mey durur (23a/17)

Gelecek zaman

Fiil tabanı + -gAy zamir kökenli şahıs ekleri

Metinde sadece 3. tekil ve çoğul şahıslarla çekimlenen örnekleri vardır.

Teklik 3. Kişi: kîrgüz-gey (14a/3), ét-gey (55a/10), sal-ğay (55a/12), ol-ğay (23b/5), bar-ğay (29b/5), tüş-gey (37a/10)

Olumsuz: bol-mağay (9b/10)

Çokluk 3. Kişi: kéltür-geyler (45b/7), körgüz-geyler (29a/13), yét-geyler (55a/6), kıl-ğaylar (27b/4), aç-ğaylar (27b/13)

Olumsuz: çık-mağaylar (55b/14)

(-gU)+iyelik ekleri (+dur / turur / durur)

Metinde sadece 1.ve 3. tekil şahıslarla çekimlenen örnekleri vardır.

Teklik 1. Kişi: çek-gü-m durur (32b/10), yét-gü-m durur (33b/9)

Teklik 3. Kişi: bol-ğu-sı (49b/11), tap-ğu-sı durur (52a/14), kir-gü-si durur (14a/7)

Olumsuz: bol-ma-ğu-sı (14a/10)

Dilek kipleri

Emir-istek kipi

Teklik

1. Kişi (-Ay/-AyIn): bol-ay (9a/4), eyle-yin (9a/6)

Olumsuz: bol-mayın (31a/5), al-mayın (46b/5), kör-meyin (39b/3), két-meyin (55b/14), dé-mey (46b/5), kör-mey (6a/13), kal-may (31a/3), kıl-may (34b/15)

2. **Kişi (-gII; -ø):** eyle-gil (8a/5),kétür-gil (9a/3),ét-gil (18a/10),yan-ğil (46b/17),eyle (12a/14), kél (8b/1), süpür (9a/9) tur (9a/8)

Olumsuz: ayırma (18a/12)

3. **Kişi (-sUn):** tap-sun (10a/10), bol-sun (4a/4), al-sun (58b/17), yét-sün (4a/4), eyle-sün (8a/5), yétkür-sün (36a/12)

Çokluk

1. **Kişi (-All(η)):** Metinde örneğine rastlanmamıştır.

2. **Kişi: -(X)η(lAr), (U)η(lAr), -Inj, -Injz:** ayt-ıñız (26a/16), qat-ıñız (26a/17), qıl-ıñ (14a/12)

3. **Kişi (-sUnlAr):** at-sunlar (57a/9), yörü-sünler (48a/4)

Şart kipi

Fiil tabanı +(-sA)+ iyelik kökenli şahıs ekleri

Teklik

1. **Kişi:** çek-sem (13a/14), sür-sem (8a/4)

2. **Kişi:** iste-señ (12a/13), eyle-señ (24b/6), qıl-sañ (24b/7)

3. **Kişi:** al-sa (60b/14), kız-sa (22b/11), tap-sa (7a/8), yétüş-se (27b/4), bér-se (9a/1), çek-se (9b/10), çöm-se (51a/3)

Çokluk

1. **Kişi:** ‘azîmet-nümâ bol-saq (26b/12)

2. **Kişi:** Metinde örneğine rastlanmamıştır.

3. **Kişi:** icâzet bér-seler (52a/14), fermân-fermâ qıl-salar (61a/7)

Gereklilik kipi

Metinde gereklilik kipi kérek ve lâzım sözleriyle karşılanmış olup sadece 3. teklik çekimi örneklenmiştir: ét-mek kérek (36a/15), kérek durur (14a/10), lâzım bolğan (39b/8), lâzım durur (21b/3)

Birleşik kipler

Hikâye

Geniş zamanın hikâyesi

Metinde teklik 1. ve 3. ile çokluk 3. şahıs örnekleri vardır:

Teklik

1. **Kişi:** eyle-r érdim (5a/3), bér-ür érdim (5a/10)

3. **Kişi:** bol-ur érdi (6b/15), eyle-r édi (12a/1), çek-er érdi (12a/10), kııl-ur érdi (11b/14), tişlet-ür érdi (11b/4), qal-ur érdi (12b/12)

Olumsuz: ér-mes érdi (14a/2)

Çokluk

3. **Kişi:** bol-ur érdiler (9b/3), dé-r érdiler (13a/6), kél-ür érdiler, yétkür-ür érdiler (20a/1), kııl-ur érdiler (35b/12)

Olumsuz: il-mes érdiler (40a/17)

Öğrenilen geçmiş zamanın hikâyesi

Metinde sadece 3. tekil ve çoğul şahıslarla çekimlenen örnekleri vardır.

Teklik 3. Kişi: tég-ip érdi (44a/6), körgüz-üp érdi (16b/14), tap-mış érdi (54b/4), yét-miş érdi (25a/6)

Olumsuz: tap-mamış érdi (47b/8), kııl-mamış érdi (35a/1)

Çokluk 3. Kişi: tap-ıp érdiler (44b/1), bar-ıp érdiler (58a/2), kél-türmiş érdiler (20b/9), kirgüz-miş érdiler (30b/12)

Gelecek zamanın hikâyesi

Metinde sadece 3. tekil şahısla çekimlenen örneği vardır.

Teklik 3. Kişi: bol-ğay érdi (9b/2)

Şartın hikâyesi

Metinde sadece 3. tekil şahısla çekimlenen örneği vardır.

Teklik 3. Kişi: tirig bol-sa érdi (9b/2)

Zarf-fiiller

-**A:** tol-a érdi (14b/2), bol-a behrever (9a/5), çıkar-a almay (28b/15), körgüz-e almadım (7b/2), yét-e almay (23b/3)

-(**A**)rdA, -(**Ur**)dA: yür-erde (18b/15)

-**Arg**A, -**Urg**A: tap-argâ (31a/13), tüz-erge (40a/9), bar-urgâ (20b/12), rāhatkııl-urgâ (31a/13)

-**gAç:** tap-ğaç (35b/13), koy-ğaç (6a/1), mesmūf bol-ğaç (28a/3), eşit-geç (33b/16), iç-geç (9a/4), kör-geç (36a/9)

-**gAll:** kaç-ğalı (57b/3), kêt-geli (57b/3)

-ken: Zaman ifade eden bu zarf-fiil eki, sadece ér-/é- ek fiilinden sonra gelir: kay sarı é-ken (55a/11), mürür ét-ken (56b/1)

-mAy, -mAyIn: tap-may (51b/13), sıg-mayın (30a/12), bil-mey (34b/16), kör-meyin (39b/3)

-gAndA: ségre-gende (41a/8)

-gÜncA: tüş-günçe (57b/12)

-(X)p, -ban, -iban, -UbAn: key-ip (18b/10), kıl-ıp (15a/3), kıldur-up (28a/6), tapşur-up (2a/8), üz-üp (60b/11), çapavulla-p (58a/2), yasa-p (51a/7), yığla-p (30b/17), yığla-ban (31a/1), yürü-ben (55a/16), tépre-ben (30a/16), cehd ét-iben (27b/8), saç-iban (11b/17), tut-uban (31a/3), tüz-üben (30a/14)

İsim-fiiller

-mAk: ur-mağ+ğa (57b/4), ma^c mür bol-mağ+ım+ğa (7b/11), öt-mek+i (51a/5), köter-mek+ge (58b/8), irsâl kıl-mağ+ı (19b/13), sür-meg+i (29b/6)

Sıfat-fiiller

-Ar, -Ur: kün bat-ar (27a/8), kün çık-ar (27a/9), tüz-er+ge (40a/9), tap-ar+ğa (31a/13), bar-ur+ğa (20b/12), kıl-ur+ğa (31a/13)

+kan metinde karşımıza çıkmadığı ve +k/g'yi ayırt edici herhangi bir işaret olmadığı için +ken şekli tercih edilmemiştir:

-gAn: bar-ğan (49b/13), çık-ğan (58b/12), ur-ğan (55a/9), taş-ma-ğan (31a/3), ükül-gen (46b/15), dé-gen (48b/3), yiber-gen (20a/16), büt-gen (51a/6), yét-gen (29a/17)

-gÜ: tap-ğu-sı durur (52a/14), mün^c adim kıl-ğu dék (29a/1), bol-ğu+sı (23b/2), çek-gü+m durur (32b/19), yét-gü+m durur (33b/9), kir-gü+si durur (14a/7) ?

-gÜçI: çömür-güçü (55b/9), yétkür-güçü (55b/8), sal-ğuçü (25b/12), oğu-ğuçü (27a/5)

Birleşik fiiller

İki fiilden yapılan birleşik fiiller

Yeterlilik fiilleri

baş çıkar-a al-may (28b/15), yükin köter-e al-ğu (50b/6), yé-te al-ma-yın (9a/15)

Süreklilik fiilleri

oltur-a dur-ur (59b/9), şukça-güşâliğ kıl-a dur-ur (59b/6)

Bir isimle bir fiilden teşekkül eden birleşik fiiller

âferin al- (2a/10), teskin bér- (5a/10), pād-şāh eyle- (6a/14), müzeyyen bol- (7a/9), fetḥ ét- (9b/10), musaḥḥar kıl- (9b/16), meded-kār ol- (13a/7), zelzele sal- (57a/15) şerefiğa yét- (57b/14), iḥtilāl yétkür- (12b/11)

Yardımcı fiiller

Metinde al-, bol-, ol-, kıl-, tur- yardımcı fiilleri kullanılmıştır.

Sonuç

Âgehî yalnız Hive edebiyatının değil, son dönem Çağatay edebiyatının da çok önemli bir ismidir.

Özbek edebiyat tarihçilerine göre Âgehî, Çağatay edebiyatında Nevâyî'den sonra “en çok ve en güzel yazan” bir sanatçı olarak kabul edilmektedir. Âgehî'nin şairlik, tercümanlık ve tarihçilik gibi özellikleri vardır. Âgehî, yaşadığı dönemin tarihini elinden geldiğince doğru, ayrıntılı ve sanatlı şekilde ortaya koyar. Eserini yazarken genel anlamda ağır bil dil kullanmasına rağmen, tarihî olayları anlatırken dili sadeleşir. Sıkıcı bir anlatımı yoktur. Anlattığı bir olayı metni tekdüzelikten kurtarmak adına da nazımla destekler.

Âgehî'nin kültürlü ve birikimli biri olduğu yaptığı benzetmelerle göze hemen çarpar. Adı masallarda geçen varlıklara, mitolojik karakterlere de satırlarında yer verir. Bazen bir kelimeyi farklı dillerdeki eşanlamlarıyla beraber kullanır. *Riyâzü'd-Devle*'deki anlatım zenginliği, tarihçilere has sanatlı yazma eğilimi, güzel sanatlardan geniş şekilde faydalanması onun en önemli özelliklerindedir.

Riyâzü'd-Devle'de kullanılan dil klasik Çağatay edebî dilidir. Metinde bazı Oğuz unsurları olsa da gramer özellikleri ve söz varlığı bakımından eser Çağatay Türkçesinin tipik unsurlarını yansıtır:

Kalınlık-incelik uyumları Türkçe kelimelerde tamdır; ancak bu sözcüklere gelen eklerin kalınlık-incelik uyumuna göre yazımında tutarsızlıklar göze çarpmaktadır: yüziğa (10a/3), yüziğe (18b/14)

Oğuzcanın etkisiyle kelimelerin hem /d-/li hem de /t-/li şekilleri kullanılmıştır: tağ (2b/7), dağ (4b/11); tağı (58a/16), dağı (2a/11)

Eski Türkçenin kelime başı /b-/, /k-/ ve /t-/ ünsüzleri metinde de korunmuştur: bér-se (56b/6), kél-di (3b/1), Ténri (14a/10)

Çağatay Türkçesi'nin karakteristik özelliği olan zamir n'sinin kullanılmaması incelediğimiz metinde de iki kelime dışında (içindeki 27a/7, hürüşında 28b/7) görülmektedir.

Metinden örnek:

Bismi 'llâhi 'r-raḥmâni 'r-raḥîm

[1b] (01) cihân-bânlig meḥâmmîniḡ nigîn-i intizâmı ve hükümrânligı nizâmınıḡ ser-rişte-i (02) ihtimâmı ol pād-şâh-ı 'adimü'l-iştibâhniḡ ḡabza-i iktidâr ve ser neççe ihtiyârıḡa (03) muḡkem ü müsellem durur kim sipihr-i nil-günniḡ eyvân-ı rif'at-bünyânı anıḡ binâ-yı (04) şan'atıdın 'maḡraḡ u rub'-ı meskünniḡ fezâ-yı vüs'at-nişânı anıḡ mi' mâr-ı (05) ḡudretidin musaḡḡaḡ durur 'azimü's-şân sulḡânlarıḡ farḡ-ı devletiḡa anıḡ (06) ḡulluḡı daḡıdın efser ve refi'ü'l-mekân ḡaḡanlarıḡ cebhe-i 'izzetiḡa anıḡ (07) eşiki tofraḡıdın ziver-i mele'ü'l-a'lâ sāyirleri anıḡ 'ibâdeti fütûḡatıdın (08) behremend ve cirm-i ḡabrâ sākinleri anıḡ itâ'ati füyüzâtıdın ḡalâvet-peyvend ḡürşid-i (09) dirâḡşân bir lem'a-i nâ-pediḡ durur beyzâ-yı ḡikmetidin muḡit-i bî-kerân bir ḡatre-i nâ-müfid durur deryâ-yı [2a] (01) ḡudretidin vaḡdet ü keşret 'azameti ḡülistânıdın şeb-nemi heyûlâ ve şüret ḡikmeti 'ummânıdın (02) pür-nemi ḡıt'a

zihî ḡâdir ki baḡr-i ḡudretidin

ḡadem birle vücûd éki ḡüherdür

ḡülistân-ı vücûdıdın (03) yer ü kök

bir avuç tofraḡ bir nil[ü]ferdür

'atâ vü baḡşışiniḡ sofrasıdın

bir éki ḡurş-ı (04) ḡürşid ü ḡamerdür

mâlikü'l-mülki kim mülk-i bî-zevâli inḡilâb zamânıdın noḡşân- (05) peziḡ érmes şâḡibü'l-ḡudreti kim ḡudret-i lâ-yezâlî andın özge hiç bir (06) ḡişiḡe dest bérmes ḡâḡi 'âciz-nevâz luḡfi nâ-tüvânınıḡ ḡabza-i taşarrufıḡa 'âcizlik (07) vüfurıdın tü'ti'l-mülke men teşâü³ feḡvâsı bile cihân mülkiḡe şâḡib-i ihtiyârlıḡ (08) nigîniḡ tapşurup şehr-yârlıḡ mesnediḡa mindürür ve ḡâḡi tekebbür-güzâr ḡahrı tüvânâsı (09) niḡ ser-i pür-ḡurürıdın ve tenziü'l-mülke mimmen teşâü⁴ mü'eddâsı bile memleket-dârlıḡ âferin (10) alıp ḡ'ârlıḡ ser-ḡaddiḡa yétkürür

rubâ'î

her kimseḡe kim luḡf-ı nümâyân eyler

anı yeti (11) iḡlîm üze sulḡân eyler

³“(Allah) Dilediḡine mülkü verir.” (Âl-i İmrân Sûresi, 3/26).

⁴“(Allah) Dilediḡinden mülkü çeker alır.” (Âl-i İmrân Sûresi, 3/26).

her kimge ki qahr birle kılsa nazarı

şeh érse dağı gedā-yı nālān (12) eyler hākimī kim hikmet-i kāmilesi bile melāyike-i muqarrebīniñ hālife-i şāhib-‘ izzetin (13) ibā ve nā-fermānlıđ cihetidin ve inne aleyke la‘ netī ilā yevmi ‘-dīn⁵ nefriñiđa muhāṭab kılıp la‘ net-i (14) ebediğa sezā-vār étte ve ādem bāķī hāzīniñ farq mezelletin hāksār u nā-tüvānlıđ şıfatıdın (15) veleked kerramnā benī Ādeme tekrimiđa⁶ münāsib körüp hilāfet iklılı bile tāc-dār étte ve cihān-ı (16) vüs‘at-nişāniñ memālik-i ma‘müre ve mevāzi‘-ı mergūbesin nüzhet-i tamām bile tüzüp (17) ādem evlādınıñ taht-ı taşarrufiğa kirgüzdi ve ‘adālet-intibāh pād-şāhlarıñ

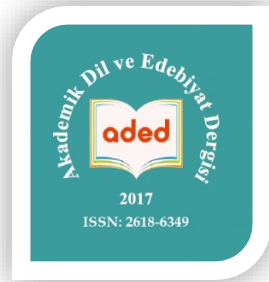
⁵ “Benim lanetim kıyamete kadar senin üzerine olsun.” (Sād Sûresi, 38/78).

⁶ “Ādem oğullarını üstün, şerefli kıldık.” (İsrā Sûresi, 17/70).

Kaynaklar | References

- Ata, A. (2014). *Harezmi-Altın Ordu Türkçesi*. Ankara Üniversitesi Yayınevi.
- Banguoğlu, T. (2004). *Türkçenin grameri*. TDK Yay.
- Barthold, V.V. (2004). *Orta Asya Türk tarihi dersleri* (Haz. Hüseyin Dağ). Çağlar Yay.
- Bregel, Y. (1996). *Notes On The Study of Central Asia, Papers on Inner Asia*, Bloomington. Indiana University, No. 28 (Subseries: Central Asia).
- , (1999). *Firdaws al-iqbâl: History of Khorezm* (Translation from Chaghatay). Leiden: E. J. Brill.
- Buğra, M.E. (1956). "Türkistan tarihinde son yüzyıllar". *Türkistan Sesi*, 5, 1-4.
- Çandarlıoğlu, G. (2003). *Tarih metodu*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Dolimov, S. & Karimov, G. (1978). *Ogahiy asarlar.V*. [Elektronik Sürüm], Gafur Gulam Namıdagi Edebiyat ve Sanat Neşriyatı.
- Eckmann, J. (1963). "Çağatay edebiyatının son devri", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. TDK Yay. (234), 121-126.
- , (2003). *Çağatayca el kitabı*. (Çev. Günay Karaağaç). İÜEF Yay.
- Eraslan, K. (1970). "Doğu Türkçesinde ek uyumsuzluğuna dair", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 18, 113-124.
- Ercilasun, A. (2007). *Türk dili tarihi*. Akçağ Yay.
- Gerçek, Ş. (2012). "Orta Asya Türk tarih yazıcılığına genel bir bakış", *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, (14), 189-197.
- Kahya, H. (2104). "19. yüzyıl Türkistan şair ve tarihçilerinden Mûnis Harezmi (1778-1829) ve eseri: Firdevsü'l-ikbâl", *Folklor/Edebiyat*, 20 (77), 221-236.
- Karaağaç, G. (2012). *Türkçenin dil bilgisi*. Akçağ Yay.
- Koca, D. (2020). Muhammed Rızâ Âgehi'nin Riyâzü'd-Devle'si (1b-61b) giriş-metin-inceleme-dizin [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Uşak Üniversitesi.
- Kocaoğlu, T. (2003). Tarihî Türk lehçeleri metinlerinin transkripsiyonlanmasında kapalı Ψ/i meselesi. *Türk Kültürü*, 483-484, 266-281.
- Köprülü, M. F. (1997). Çağatay edebiyatı. *İslam Ansiklopedisi*, C. 3, Millî Eğitim Bakanlığı Yay. s. 270-323.
- Merhan, A. (2007). Yazılı Özbek edebiyatı. C.Ü. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 31 (2), 125-138.
- Munirov, Q. (2002). *Xorazmda tarihnavislik*. [Elektronik Sürüm]. Gafur Gulam Namıdagi Edebiyat ve Sanat Neşriyatı.

- O'rozboev, A. (2020). *Ogahiyning Riyoz ud-davla* ("davlat bog'lari") asarida ijtimoiy-siyosiy leksika. <https://en.calameo.com> adresinden elde edildi.
- Ölmez, Z. (2007). "Çağatay edebiyatı ve Çağatay edebiyatı üzerine araştırmalar", *Türkiyat Araştırmaları Literatr Dergisi*, 5 (9), 73-219.
- (1996). *Ebulgazi Bahadır Han Şecere-i Terâkime* (Türkmenlerin Soykütüğü), Simurg Yay.
- Saray, M. (1998). "Hive Hanlığı", *İslam Ansiklopedisi*, TDVİA, (C. 18), s. 167-170.
- Tamir, N. (2014). "Son dönem Çağatay Türkçesindeki tercüme faaliyetleri ve Târîh-i Reşidî Tercümesi", *7. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri Fırat Üniversitesi*, 645-656.
- Taşğıl, A. (2019). *Gök-Türkler*. TTK Yay.
- Tekin, F. (2008). "19. yüzyıl Harezmi tarih yazıcılığı (Munis, Agehî, Beyanî)", *Akademik Bakış*, 2 (3), 199-210.
- , (2000). Muhammed Rıza Agehi, *Türklük Bilimi Araştırmaları*. 9, 267-287.
- TDK 2024. *Güncel Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu, <https://sozluk.gov.tr/> (ErişimTarihi:17.01.2024).
- Türkiye dışındaki Türk edebiyatları antolojisi*. Kültür Bakanlığı Yay., 2000, 15, 191-194.
- Yılmaz, S. (2015). "Hive Hanlığı'nda Tarih yazıcılığı ve başlıca temsilcileri" 3. *Milletlerarası Şehir Tarihi Yazarları Kongresi*, 471-482.
- Yolalıcı, M.E. (2008). "Türk Tarihinin kaynaklarına genel bakış", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal Of International Social Research)*, 1(3), Spring, 471-484.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Ebru DEĞE GÜVEN

<https://orcid.org/0000-0002-0880-5642>

Öğretim Görevlisi

ebru.dege@jsga.edu.tr

Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi

<https://www.jsga.edu.tr/>

Yabancı Diller Yüksekokulu

Türkçe Bölümü

Kısa Öykü Ölçütleri Işığında Sami Paşazade Sezai'nin "Hiç" Adlı Kısa Öyküsünün İncelenmesi

Examination of Sami Paşazade Sezai's Short Story "Hiç" in the Light of Short Story Criteria

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 20.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 18.03.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atf | Citation

Değe Güven, E. (2024). Kısa Öykü Ölçütleri Işığında Sami Paşazade Sezai'nin Hiç Adlı Kısa Öyküsünün İncelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 181-199. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440509>

Değe Güven, E. (2024). Examination of Sami Paşazade Sezai's Short Story "Hiç" in the Light of Short Story Criteria. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 181-199. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440509>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study Bu çalışma Prof. Dr. Abide DOĞAN danışmanlığında devam eden doktora tezinden üretilmiştir.
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Ebru DEĞE GÜVEN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Öz

İngilizcede ‘short story’ olarak kullanılan kısa öykü edebi tür olarak 19.yüzyılda Amerika’da ortaya çıkar. Poe’nun kısalık, etki birliği ve yoğunluğa odaklanan çalışmaları kısa öykü türünün ilk ölçütleridir. Eleştirmenler tarafından uzun süre ihmal edilen kısa öykü 1950’den sonra gelişir. Yayımlanan yeni çalışmalarla kısa öykü kuramına ait çeşitli ölçütler belirlenmiş olur. Türk edebiyatına kısa öykü 19.yüzyılın sonunda terminoloji sorunuyla birlikte girer. Yazarlar öykü ön sözleri ve dergi yazılarında roman ve öykü türlerini birbirinden ayırmak için uğraşır. Türk edebiyatında geleneksel öykü çizgisinin değişmesinden sonra ilk modern kısa öykü kitabı olarak kabul edilen *Küçük Şeyler* yayımlanır. Bu çalışmada kısa öykü türünün kısalık, bütünlük, yoğunluk, şiirsellik, sıkıştırma, sıradan konular ve edilgen birey, olay örgüsünde ve zamanda kırılma, yazar mesafesi, açık son ve okuyucu katılımı, epifani (aydınlanma anı) gibi temel ölçütleri üzerinde durulmuş ve *Küçük Şeyler* öykü kitabında bulunan “Hiç” adlı öykü saptanan ölçütlere göre incelenmiştir. Çalışma sonucunda eserin kısa öykü ölçütlerine göre kısalık, bütünlük, şiirsellik, sıkıştırma, sıradan konulara odaklanma, edilgen bireyleri ele alma ve epifani açısından uygun olduğu; yoğunluk, olay örgüsünde ve zamanda kırılma, yazar mesafesi, açık son ve okuyucu katılımı açısından ise uygun olmadığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı; öykü; modern kısa öykü; etki birliği; Sami Paşazade Sezai; Küçük Şeyler

Abstract

The short story, known as 'short story' in English, emerged as a literary genre in America in the 19th century. Poe's focus on brevity, unity of effect and intensity are the first criteria of the short story genre. The short story, long neglected by critics, developed after 1950. With the new studies published, various dimensions of short story theory are determined. The short story enters Turkish literature at the end of the 19th century with the problem of terminology. In story prefaces and magazine articles, writers try to distinguish between the novel and the short story. After the change in the traditional story line in Turkish literature, *Küçük Şeyler*, which is considered the first modern short story book, is published. In this study, the basic criteria of the short story genre such as brevity, completeness, intensity, poetry, compression, ordinary subjects and passive individual, break in plot and time, author distance, open ending and reader participation, epiphany (moment of enlightenment) were emphasized and the story titled “Hiç” in the story book *Küçük Şeyler* was analyzed according to the criteria determined. As a result of the study, it was determined that the work is suitable for short story criteria in terms of brevity, completeness, poetry, compression, focusing on ordinary subjects, dealing with passive individuals and epiphany; It was determined that it was not suitable in terms of density, breaking in the plot and time, author distance, open ending and reader participation.

Keywords: Modern Turkish literature; story; modern short story; Sami Paşazade Sezai; Küçük Şeyler

Giriş

Farklı birçok tanımı¹ bulunan kısa öykü özünde bir kurmaca düzyazı türüdür. Tanımından ne zaman ortaya çıktığına, sınırlarından kuramsal ölçütlerine kadar kısa öykünün pek çok yönü tartışılmış, diğer türlerle olan benzerlik ve farklılıkları üzerinde durulmuş ancak kesin bir sonuca varılamamıştır; değişkenliğinden dolayı tanımlanamayacağı da düşünülmektedir. Kısa öyküyle ilgili en uygun tanım "kısa öykü tanımı gereği ele avuca sığmaz bir türdür" (Bates, 2001, s.11) şeklinde ifade edilebilir. Kısa öykü kesin sınırları çizilemeyen esnek yapısıyla sonsuz imkanlara sahiptir. Kısa öykünün kökenleri çoğunlukla mitlere, masallara ve fabllara kadar geri götürülür; kısa anlatılardan evrilen en eski türlerden biri olduğuna inanılır. Boccaccio'nun *Decameron* ve Chaucer'in *Canterbury Tales*'i, nouvelle ve romanslar kısa öykünün kaynakları arasındadır.

Kısa öykünün bir tür olarak doğuşu 19.yüzyılda gerçekleşir. Gogol, Tolstoy ve Turgenyev tarafından ilk örnekleri verilen kısa öykü Poe'nun kuramsal çalışmasıyla özgün bir tür olarak kabul edilmeye başlanır. Gazeteciliğin gelişmesi ve Irving, Melville, O. Henry gibi Amerikalı yazarların örnekleri, kısa öykünün basit bir popüler tür olarak görülmesine yol açar.

Kısa öykü formu ile periyodiklerin tarihi birbirine paralel gelişim göstermiştir. Periyodiklerin erken geliştiği Amerika gibi ülkelerde kısa öykü örneklerine daha erken yıllarda rastlanılır. Özgül'e (2000) göre kısa öykü ile süreli yayınlar arasındaki çok yakın bir ilişki vardır. Periyodığın türü, kaç günde bir basıldığı ve hangi kitleye hitap ettiği gibi sorular kısa öykünün form ve içeriğinin oluşmasını sağlar. Periyodığın hacmi ile kısa öyküdeki sözcük sayısı doğru orantılıdır; hacimli dergilerdeki kısa öykünün sözcük sayısı görece fazla iken gazetelerde bu sayı sınırlıdır.

Kısa öykünün çağdaş bir kimlik kazanması Maupassant ve Çehov aracılığıyla gerçekleşir. İki farklı öykü anlayışına sahip iki yazar kısa öykü türünün tüm dünyaya adını duyurmasını sağlar. Çehov modern kısa öyküye geçişte ilk adımdır; onunla birlikte kısa öykü geleneksel çizgisinden uzaklaşmaya başlar. Kısa öyküdeki asıl değişiklik ise modernizmle gerçekleşir. Modern kısa öykü; Joyce, Woolf, Mansfield, Hemingway, Faulkner ve Lawrence gibi modern yazarların elinde yeni biçimsel deneylere açılarak boyut değiştirir.

Çalışmamızda kısa öykü kuramını oluşturan ölçütler sıralanacak, türün Türk edebiyatındaki terminoloji sorunu ile tür karmaşasına değinilecek, ilk örnekler verilecek, Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* adlı öykü kitabının önemi üzerinde durulduktan sonra "Hiç" adlı öyküsü kısa öykü kuramı ölçütlerine göre incelenecektir.

¹ Adam Öykü dergisinin 12. sayısında farklı yazarlara ait kısa öykü tanımlarına yer verilmiştir. Tanımlama hususunda bakınız; Salman, Y. Hakyemez D. (1997). Öykülemenin öyküsü. Adam Öykü Dergisi, 12, s. 5-12.

1. Kısa Öykü Kuramı

Kısa öykünün kuramsal yapısına dair ilk izler 19. yüzyılın ortalarında Amerikalı şair ve yazar Edgar Allan Poe'nun yazılarında karşımıza çıkar. 20.yüzyılın başında 1901'de Brander Matthews, *Philosophy of the Short-story (Kısa-Öykünün Felsefesi)*; 1909'da H. S. Canby, *The Short Story in English (İngilizcede Kısa Öykü)*; 1931'de William O'Brien, *Advance of the Short Story (Kısa Öykünün Gelişimi)*; 1941'de H.E. Bates, *The Modern Short Story: A Critical Survey (Modern Kısa Öykü: Eleştirel Bir Araştırma)* başlıklı çalışmalarında kısa öykü kuramına dair çalışmalar yayımlar ancak eleştirmenlerin kısa öykü türüne ilgi göstermesi için yüzyılın ikinci yarısını beklemek gerekir.

Kısa öykü çalışmaları 1950'den sonra artış gösterir. 1963'te Frank O'Connor'un *The Lonely Voice: A Study of the Short Story (Yalnız Ses: Kısa Öykü Üzerine Bir İnceleme)*, 1967'de Charles May'ın *Short Story Theories (Kısa Öykü Kuramları)* ve 1995'te *The Short Story: The Reality of Artifice (Kısa Öykü: Sanatın Gerçekliği)*, 1977'de Ian Reid'in *The Short Story (Kısa Öykü)*, 1983'te Valerie Shaw'ın *The Short Story: A Critical Introduction (Kısa Öykü: Eleştirel Bir Giriş)* ve Susan Lohafer'in *Coming to Terms with the Short Story (Kısa Öykü İle Uzlaşmak)*, 1985'te Clare Hanson'un *Short Stories and Short Fictions (Kısa Öyküler ve Kısa Kurmacalar)*, 1989'ta Susan Lohafer'in *Short Story Theory At A Crossroads (Dönüm Noktasında Kısa Öykü)* ve Clare Hanson'un *Re-reading the Short Story (Kısa Öyküyü Yeniden Okumak)*, 1992'de Dominic Head'ın *The Modernist Short Story A Study In Theory and Practice (Modernist Kısa Öykü Teorik ve Pratik Bir İnceleme)* adlı kitapları ile Norman Friedman, Suzanne Ferguson, James Cooper Lawrence ve Austin M. Wright'ın makaleleriyle kuram genişleyerek çeşitlenir. Kısa öykü kuramı çalışmalarında iki farklı bakış açısı söz konusudur; ilk görüş kısa öykünün kendine özgü özellikleriyle özgün bir tür olduğunu savunurken ikinci görüş kısa öykünün özgünlüğünü gösteren özelliklerin modernizm ve empresyonizm akımları etkisindeki dönemsel özellikler olduğuna inanır.

Kısa öykü konulu kuramsal çalışmalar türün temel özellik ve ölçütlerinin belirlenmesine katkı sağlar. İlk kısa öykü kuramcısı Poe kısa öykü araştırmaları için başvurulan ilk kaynak olur. Kısa öykü Poe'dan kısalık – etki birliği – yoğunluk ölçütlerini alır. Poe (1994) çağdaşı Nathaniel Hawthorne'un 1842'de *Twice-Told Tales (İki Kez Anlatılan Öyküler)* başlıklı kitabı için kaleme aldığı tanıtım yazısında Hawthorne'un öykülerini överken şiir ile düzyazı arasında yeni bir türün özelliklerini sıralar. Poe bu yeni tür için 'tale' sözcüğünü kullanır. Poe'ya göre yeni tür kafiyeli bir şiir dili ve kompozisyonunda kurulmalı, tek oturuşta okunabilecek uzunlukta olmalıdır. Kısa öykü yazmak diğer türlere kıyasla zordur; yalnızca yaratıcı, özgün ve hayal gücünü kullanabilen yazarlar mükemmel kısa öyküler kaleme alabilir.

Poe, 1846'da yayımlandığı *The Philosophy of Composition (Kompozisyon Felsefesi)* makalesinde kısa öyküyü şiir yazma süreçleriyle karşılaştırırken bir kısa öykünün nasıl yazılması gerektiğine dair bilgiler verir. Poe'ya göre yazar önce okuyucuda yaratmak istediği tek etkinin ne olduğuna ve öyküsünün uzunluğuna karar vermeli, sonrasında öyküsünü oluşturmaldır ancak öyküde her şeyi açıkça sunmamalı, ima ve çağrışımlara

yer bırakmalıdır. Öykünün okuyucunun hafızasında kalabilmesi için ses tekrarları kullanılmalıdır (Sayan Özer, 2018).

Brander Matthews'un 1901'de *Philosophy of the Short-story (Kısa-Öykünün Felsefesi)* adlı yapıtı kısa öykü terimini ilk kullanan ve bütünüyle türe odaklanan ilk çalışmalardan biridir. Matthews kısa öyküyü, kısa yazılan öykülerden ayırarak terimleştirmek için eser boyunca büyük "S" harfi ve kısa çizgi ile "Short-story" şeklinde kullanır. Matthews, Poe'nun görüşleri üzerine kurduğu çalışmasında kısa öykünün bütünlük, etki birliği, kısalık, yoğunluk ve aşk unsuruna ihtiyaç duymaması gibi özellikleriyle eşsiz bir tür olduğunun altını çizer. Kısa öykü türünün savunuculuğunu yapmakla birlikte kurama yeni bir bilgi sunmazken kısa öykünün eleştirmence ihmal edilmesinden dolayı duyduğu üzüntüyü dile getirir.

Kısa öykünün neden ihmal edildiği ve niçin önemsenmediği sorusu önemlidir. Yayınevleri çoğu zaman roman yayımlamaya daha hevesli olduğu için yazarları kısa öykü yerine romana yönlendirmektedir. Yazarlar da kazancı daha yüksek olduğu için birkaç kısa öykü yazdıktan sonra romana geçmenin yollarını aramaktır. Kısa öykünün ihmal edilmesinde en büyük pay ise okuyucuya aittir. Okuyucu hemen her dönemde roman okumayı kısa öyküye tercih etmektedir. Thomas Gullason (1964) kısa öykünün neden hak ettiği değeri görmediği sorarak türün ihmal edilme sebeplerini araştırır; büyük insanların ve büyük fikirlerin doğup büyümesini sağlayan romanın aksine kısa öykü kısalığından dolayı yaşamın küçük bir anına odaklanır, aksiyonu küçüktür, eylemin sonuna yakın bir yerde başlar ve her şeyi sunmak yerine eksik parçalarla yoruma açık bırakır. Kısa öykünün bu tek boyutlu ve parçalı yapısı da küçümsenmesine yol açar.

Kısa öykü kuramını inceleyen çalışmaların neredeyse tamamı türü tanımlayabilmek için farklı bir türden yararlanır. Kısa öykü çoğu zaman edebiyatta bağımsızlığını ilan eden romanla karşılaştırılarak sunulur. Özellikle Poe, Matthews ve May'a ait çalışmalarda kısa öykünün romandan daha üstün niteliklere sahip olduğu vurgulanır. Bazı çalışmalarda ise romanın başatlığı ve kısa öykünün romana kıyasla ikincil konumunu ele alır. Mary Louise Pratt (1981) yapısalcılığı temel aldığı çalışmasında edebi türlerin hiçbir zaman özerk olmadığını aksine birbirlerine göre tanımlanarak şekillendiğini dile getirir; romanın en üstte, kısa öykünün ise ona bağımlı şekilde altında yer aldığı hiyerarşik bir ilişki sistemi üzerinde durur. Oysa kısa öykü ve roman bağımsız iki farklı türdür ve aralarındaki ayrım hacimden ibaret değildir. Kısa öykü ve romanın kökenleri, etkilendikleri kaynaklar ve kuruluş şekilleri, kısacası bütün özellikleri birbirinden farklıdır. Bir romanın özeti kısa öykü olmayacağı gibi bir kısa öykünün genişletilmesi de roman olamaz.

Kısa öykü türünün temel özelliklerinden biri **kısalık** ile ilgilidir; kısa öykü, kısa olmalıdır gibi basit bir tanım yanı sıra olmamakla birçok sorunu da beraberinde getirir. Poe kısa öykünün tek oturuşta okunacak kadar kısa olması gerektiğine inanır ancak Poe böyle bir yargıda bulurken insanların odaklanma ve oturma sürelerinin farklı olabileceğini hesaba katmaz. Eleştirmenler kesin sınırları çizilebilir için sözcük sayılarına yönelir ancak alt ve üst sınırlarda bir uzlaşma sağlanmaz.

Austin Wright (1998) kısa öykü sınırının beş yüz sözcük ile on beş bin sözcük civarındaki Joyce'un "*The Dead (Ölü)*" adlı öyküsü arasında olması gerektiğini belirtir ancak istisnaları da farkındadır. Wright sözcük sınırlarının yanı sıra kısa öykü türüyle ilgili farklı tespitlerde de bulunur. Bir kurmaca olan kısa öykü; kurmaca kahraman ve eylemleri ele alır, eylemi dışsal olarak basittir ve alt bölümlere ayrılamaz, diğer türlere kıyasla güçlü biçimde bütünleşmiş ve yoğunlaşmıştır. Kısa öykü çoğunlukla küçük ölçekli durağan ve kapalı olay örgülerinde, Joyce'un anlık öykülerinde görülür. Modern kısa öykülerde ise önemli unsurlar açıkça söylenmez, okuyucunun çıkarımlarına bırakılır.

Kısa öykü için belirlenen alt ve üst sınırlar kısıklık tartışmalarını sona erdirmez. Norman Friedman (1998) "*What Makes A Short Story Short? (Kısa Öyküyü Kısa Yapan Nedir?)*" başlıklı bir makale yayımlayarak kısıklığın yalnızca sözcük sayısından ibaret olmadığını vurgular. Friedman'a göre kısa öykünün kısıklığının iki sebebi vardır. İlk sebep öykünün konusuyla ilgilidir; seçilen materyal küçük olduğu, karmaşık olmayan tek bir olayı veya durumu içerdiği için öykü kısa olabilir. İkinci sebep ise öykünün sunulmuş biçimiyle ilgilidir; seçilen materyal büyük olmakla birlikte sanatsal etki için kesintiye uğrayarak sunulduğu için kısa olabilir. Bu noktada eylemin büyüklüğü (büyük veya küçük) ile dinamikliği (durağan veya devingen) devreye girer. Kısa öykü küçük veya büyük bir eylemi, durağan veya devingen şekilde sunabilir. Eylemi durağan sunan öyküler, devingen öykülere kıyasla daha kısadır. Kısıklık bu noktada yalnız hacimle ilgili bir özellik olmaktan çıkarak türün biçimini de belirlemiş olur.

Kısa öykünün kısıklığın ardından en önemli ölçütlerinden biri **bütünlük ve etki birliğidir**. Poe'ya göre kısa öykünün diğer türlerden en temel farkı bütünlük ve etki birliğinde gizlidir. Poe'ya göre roman uzunluğu yüzünden bütünlük sağlamadığı için kusurludur. Roman okurken okuyucu ile metin arasına gündelik yaşama ait pek çok unsur girer. Oysa kısa öykü ara verilmeden tek oturupta okunabildiği için bütünlüğe sahiptir hem de olay örgüsü okuyucu üzerinde tek etki sağlamaya yöneliktir. Poe etki birliğine çok önem verir. Ona göre yazarın olayları düşüncelerine göre biçimlendirmesi doğru değildir. Yazar önce okuyucu üzerinde yaratmak istediği etkiyi tasarlamalı, sonrasında olayları yaratarak anlatma yoluna gitmelidir (Poe, 1994). Poe öyküdeki bütün sözcüklerin tasarlanan etki doğrultusunda kurulması gerektiğine inanır, tasarlanan etkinin dışında kalan hiçbir şey kısa öykünün içinde bulunmamalıdır. Poe'nun bütünlük ve etki birliği ölçütleri yıllar içinde farklı araştırmacılar tarafından tartışılmaya devam eder. Matthews, Poe'nun tek etki ölçütünü tek bir karakter, tek bir olay, tek bir duygu veya tek bir durumun çağrıştırılması şeklinde değiştirir ancak Matthews'un görüşleri Poe kadar ilgi çekmez.

Kısa öykü türünde **yoğunluk** temel ölçütlerden biri olarak karşımıza çıkar. Poe'nun ilk yazılarından günümüze değin kısa öykü kuramıyla ilgili çalışan bütün eleştirmenler kısa öykü türünün yoğunluk içermesi gerektiği konusunda hemfikirdir. Kısa öyküde gereksiz tek bir sözcüğün bile yer almamasından gelen bir yoğunluk hâkimdir. Yoğunluk kısa öykünün dilinde olabileceği gibi dramatik örüntüsünün sıklığından da kaynaklanabilir. Susan Lohafer, kısıklığı ve yoğunluk sebebiyle kısa öykü türünü edebiyattaki en kullanışlı biçim olarak niteler. Kısa öykü diğer türlerin aksine yoğunluğu ve bütünlüğünü

kaybetmeden gerçekliğin parçacıklarını şekillendirebilme gücüne sahiptir (Akt. O'Rourke, 1989, s. 198).

Kısa öyküde her cümle ve cümleyi oluşturan her sözcük bilinçli bir seçimle kullanılır. Kısa öykü türü rastgele ve gereksiz sözcük kullanımını kaldıramaz. Romanda göze batmayan söz kalabalığı kısa öyküde karşımıza çıktığında öykünün yaratacağı etkiye zarar verir. Aslında kısa öyküye gerçek değerini kazandıran, yazarın söylediği cümleler değil söylemedikleridir. Kısa öykü az sözle çok şey anlatma sanatı olduğu için yazar sınırlı sözcüklerle sınırsız şey anlatma imkanına sahiptir. Kısa öykü bu imkânı çoğunlukla şiirde kullanılan simgeleştirme ve eğretileme yöntemlerinden yararlanarak gerçekleştirir.

Edebiyatta tür meselesi ve türler arası ilişkiler geçmişten günümüze kadar yüzyıllar boyunca tartışılmıştır. Edebi türlerin temel özellikleri ve sınırları belirlenmiş olmakla birlikte bu sınırlar bilimsel alanlarda olduğu gibi kesin ve katı değildir; türler arası geçişler ve iki türün birleşmesiyle oluşan ara türler söz konusudur. Özellikle günümüzde yeni arayışlar ve biçimsel denemelerle sınırlar aşılmış, türler birbirine daha fazla yaklaşmış ve bir türü diğerinden ayırt etmek zorlaşmıştır. Öykü bir kurmaca düzyazı türü olduğu için çoğu zaman romanla birlikte ele alınmış, kuramsal çalışmalarda "roman ve öykü" şeklinde aynı başlık altında birlikte incelenmiştir. Öykünün kısa öyküye evrilmesi ise türün romandan uzaklaşarak şiire yaklaşmasını sağlamıştır.

Kısa öykü türünün ölçütlerinde biri **şiirsellik**dir. Kısa öykünün şiirselliği manzum hikâye veya mensur şiir gibi anlaşılmalıdır. Şiirsellik kısa öykünün özünde ve söyleminde kendiliğinden var olmaktadır. Cortázar'a (1996) göre kısa öykü ile şiirin yaradılış ve doğuşu aynıdır, iki tür de aniden gelen bir yabancılaşma duygusu ile bilincin normal düzenini yerinden oynatan bir değişimle ortaya çıkmıştır.

Kısa öykü ve şiir ilişkisi Türk eleştirmenlerin de dikkatinden kaçmaz; kısa öykünün şiirsellik boyutuyla ilgili çalışmalar yapılır. Kısa öyküde şiirsel unsurlar doğal, rahat ve içten söyleyiş, kısa ve eksiltile anlatımı, çağrışımlara açıklığı, sözcüklerin yan anlamlarından ve karşıtlıklardan faydalanma, benzetme, simgeleştirme, isim ve deyim aktarmaları, bağdaştırma ve sapmalarla karşımıza çıkmaktadır (Sağlık, 2014) Kısa öyküde şiirselliği sağlayan unsurlardan biri de seçilen sözcüklerin seslerinde gizlidir. Poe'nun kısa öyküde aliterasyon ve ses tekrarları bilhassa kullandığı unutulmamalıdır. Poe aliterasyon ve ses tekrarlarının kısa öykü estetiğinin yanı sıra kalıcılığı da artırdığına inanır.

Kısa öykü türünü dilbilimsel açıdan inceleyen Aysu Erden (2010) kısa öykünün şiirselliğin dışında bilişsellik, göndergesellik ve duygusalılık işlevleri de olduğunu ifade eder. Her işlevin farklı bir görevi vardır; kısa öykünün bağlamı bilişsellik işleviyle, yazarın tavrı ve düşüncesi duygusalılık işleviyle, kısa öykünün ortamı ise iletişimsellikle birbirine bağlıdır. Sanatsal bir tür olan kısa öykü bireyi anlatırken dili, yapısı ve içeriği toplumla etkileşim içinde olan durumsal bağlamdan ayrılmaz. Kısa öykünün içinde doğduğu toplumla elbette ilişkisi vardır ancak bu ilişki sınırlıdır. Kısa öykü türü her zaman bireye ve bireysel olana odaklanmaktadır.

Kısa öykü kuramında diğer bir ölçüt olay örgüsü – kişi – zaman – mekân unsurlarında **sıkıştırma**dır. Roman doğumdan ölüme değin geniş bir zamanı geniş bir şahıs kadrosuyla farklı mekânlarda ele alabilen bir detaylandırma sanatıdır. Kısa öykü ise sınırlı olay örgüsü çevresinde sınırlı kişi – zaman – mekân unsurlarla işlenen bir sıkıştırma sanatıdır. Matthews'e göre "güçlü bir sıkıştırma kısa öyküde esas ölçüttür" (1901, s. 23). Kısa öykü yazarında yaratıcılık ve özgünlüğün yanı sıra sıkıştırma yeteneğinin olması gerekir.

Yoğunluk, şiirsellik ve sıkıştırma unsurlarının etkisiyle biçimce hassas olan kısa öykü türü konuda esnekler. Her konuda kısa öykü yazılabilir, her şey kısa öyküye konu oluşturabilir. Türk edebiyatında kısa öykü türü için önemli bir isim olan Semih Gümüş, kısa öykü ne anlatır sorusunu sorar ve "bir durumu, bir düşünceyi, bir duyguyu, bazen yalnızca bir davranış ya da bir ilişki biçimini, ilişkilerdeki bir anı, insanın iç dünyasına değin bir sarsıntıyı, bir gerilimi anlatır" (2008, s. 45) cevabını verir.

Kısa öykünün konu seçiminde iki farklı eğilim karşımıza çıkar; İlk eğilim olay odaklıdır, giriş – gelişme – sonuç şeklinde klasik olay örgüsü kurgusu izleyen eğilimde merak ve şaşırtıcı son vazgeçilmezdir. Maupassant'ın öncülüğünde gelişerek bütün dünyaya yayılmıştır. İkinci eğilim bireyi ön plana çıkararak olaydan ziyade yaşamdan bir kesite odaklanır. İlk örnekleri Çehov'da gözlemlenen bu eğilim modern kısa öyküye de dayanak oluştur. Modern dönemde Mansfield, Joyce ve Woolf gibi modern yazarlarda birtakım değişikliklere uğrayarak varlığını sürdürmeye devam eder. Kısa öykünün Çehov etkisinden sonra özellikle **sıradan konuları** ele aldığı sonucu çıkarılabilir; kısa öyküde sıradan, gündelik ve basit olaylar, durumlar bulunmaktadır.

Kısa öykünün kahraman seçiminde belirli ölçütler söz konusudur. Kısa öyküde çoğu zaman mutlu ve etken kahramanlarla karşılaşmayız. Kısa öykünün odaklandığı asıl kahraman, modern dünyada yabancılaşan yalnız ve **edilgen birey**dir. Kısa öykülerin çoğunda mutsuz ve edilgen bireyler vardır. Kısa öykü özellikle toplumun içinde yer almayıp dışlanan bireylere odaklanır. Frank O'Connor (2004) bu bireyleri "submerged population (batık nüfus)" olarak isimlendirir. Gogol, Turgenyev, Maupassant, Çehov ve Anderson'un kısa öykülerinde toplumdan memnun olmayan ancak kaçmak için herhangi bir eylemde bulunmayan batık nüfus bireyi karşımıza çıkar.

Modernizm özellikle 1945'te sonra İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisiyle bütün sanatlarda olduğu gibi edebiyatı da etkisi altına alır. Edebi modernizmin ortaya çıkışı ile modern kısa öykünün yükselişi eş zamanlı gerçekleşir. Modernizmin getirdiği benliğin değerlendirilmesi, parçalanmışlık ve zamansızlık duygusu en iyi kısa öykü türüyle ifade edilir; kısa öykü derin ve parçalı biçimiyle diğer yazın türlerine üstünlük sağlar (Head, 2022). Kısa öykünün modern bir kimlik kazanması kurama yeni ölçütler getirir. Modern kısa öykünün temel ölçütlerinden biri **olay örgüsü ve zamanda kırılmadır**. Klasik öykü dramatik yapısıyla çatışma dayalı, dış eylemli, giriş – gelişme – sonuç şeklinde sıralı bir olay örgüsünden meydana gelir. Modern kısa öyküde ise çoğu zaman bu özellikler bulunmaz; herhangi bir çatışma yoktur, iç eylem odaklıdır ve sıralı bir olay örgüsü takip etmez. Ancak modern kısa öykünün bütünüyle olay örgüsü olmadığı ve hiçbir şey anlatmadığı suçlamaları doğru değildir; aslında sadece kısa öykü tekniği değişmiştir

(Bader, 1945). Modern kısa öykünün zaman unsuru da farklıdır. Klasik öyküdeki kronolojik zaman çizgisi modern kısa öyküde bilinç akışı ve iç monolog gibi modern tekniklerle parçalanır. Kısa öykünün zamanı konunun sunuş şekline göre hızlanıp yavaşlayabilir. Kısa öykü hacminin kısalığının etkisiyle ay ve yıl gibi uzun sürelerle değil saate, dakikaya, hatta kısacık bir "an"a yoğunlaşır.

Modern kısa öykü yazarı türün doğasından gelen sınırlı bir zaman dilimi ve sınırlı bir eylem alanıyla sınırlı kişilere odaklandığı için karmaşık olay örgülerini, uzun betimlemeli girişleri, çatışma ve gerilimleri, çözümlen biten kapalı sonları barındıramaz. Modern kısa öykünün bu özelliklere sahip olmayışı eksiklik değil diğer türlerden farklı bir yapısının olmasıyla açıklanabilir.

Modern kısa öyküde **yazar mesafesi** önemli bir ölçüttür. Modern yazar, geleneksel öykülerin aksine kendine gizlemeyi tercih eder; varlığını hissettirmez, hatta öyküsünden kopmaya başlar. Yazarın varlığını hissettirdiği öyküler ise başarısız olarak nitelendirilir. Yazarın öyküden uzaklaşması anlatıcı ve okuyucuyu birbirine yaklaştırır. Geleneksel öyküde gördüğümüz her şeyi bilen anlatıcı tipi modern kısa öyküde yerini ben anlatıcı ile gözlemci anlatıcıya bırakır (Sayın, 1984). Ben anlatıcının olduğu kısa öyküler okuyucunun öykü kişisiyle özdeşleşmesini ve inandırıcılığı artırır. Gözlemci anlatıcı ise bir kamera gözüyle herhangi bir yorumda bulunmadan yalnızca olan biteni izler. Her iki anlatıcı türü modern kısa öyküde sıklıkla kullanılmaktadır.

Açık son ve okuyucu katılımı modern kısa öykünün ölçütleri arasındadır. Modern kısa öykü kapalı sonla biten klasik öykülerin aksine birdenbire biterek açık son oluşturur; öykünün bitişi fark edilmeden aniden gelir. Modern yazar öyküde bıraktığı boşlukların okuyucu tarafından doldurulmasını istediği için her şeyi açıkça söylemek yerine sezdirme yöntemini tercih eder. Açık son okuyucuların yorumlarına göre biçimlendiği için yazarla mesafesi açılan öykü okuyucuya yaklaşır. Kısa öykü metin üzerinde sona ermesine rağmen okuyucunun zihninde yaşamaya devam eder.

Modern kısa öykünün son ölçütü Joyce tarafından yazın dünyasına kazandırılan **epifanidir**. Türkçe karşılığı tezahür, ortaya çıkma gibi anlamlara gelen epifani bir aydınlanma anını, dönüm noktasını, değişim ve dönüşümü ifade eder. Joyce'un 1914'te Dublin çevresinde yaşayan sıradan insanları ele aldığı *Dublins (Dublinliler)* adlı kısa öykü kitabındaki her öyküyü epifani üzerine kurmuştur. Joyce'un epifanileri modern kısa öyküde sıklıkla kullanılan bir yöntem haline gelir. Hanson epifanilerin modern kısa kurmaca ve kısa öykü kuramı açısından taşıdığı önem üzerinde durur. Hanson'a göre (1985) modern kısa kurmaca tek bir yoğun veya önemli deneyim anını vurgular. Epifani modern kısa kurmacanın ve modern romanın birçoğunun yapısal çekirdeğini oluşturur. Modern kısa öyküde kahraman sıradan hayatında hiç bilmediği veya yanlış bildiği bir gerçeği farkına varmasıyla bir değişim geçirerek epifani yaşar. Epifani Türk kısa öykülerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Amerika'da doğup gelişen kısa öykü Amerikalı eleştirmen ve yazarlar tarafından ulusal bir tür olarak kabul edilmiş, kısa öykü türü ile Amerikan halkı arasında benzerlik ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Oysa kısa öykü Amerika dışındaki ülkelerde de varlığını

sürdürmektedir. Fransız edebiyatında öykü kuramı fazla yaygınlaşmamış olmasına rağmen 19.yüzyılda nouvelle (uzun öykü) ile conte (kısa öykü) arasında ayırım göze çarpar. Almanya’da nouvelle (kısa roman) ön planda iken Alman yazarlar tarafından daha yoğun ve daha sıkıştırılmış öyküler üretilmesiyle yeni bir tür isimlendirmesi ve tanımlanması ihtiyacı doğar. İngilizce short story’nin karşılığı olarak kurzgeschichte terimi benimsenir. Kurzgeschichte sınırları kısa öyküye göre daha kesin ve daha kısa tutulur (Reid, 2018). İngiliz edebiyatında kısa öykü diğer edebiyatların aksine geç bir zamanda 19.yüzyılın sonunda karşımıza çıkar. Bu gecikmenin altında romanın edebiyat üzerindeki hakimiyeti vardır. Türk edebiyatında kısa öykü türünün varlığı ise ayrı bir başlık altında incelenecektir.

2. Türk Edebiyatında Kısa Öykü

Türk edebiyatında kısa öykü türü 19.yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkar ve ilk andan itibaren terminoloji sorunuyla mücadele etmek zorunda kalır. Türk edebiyatında yüzyıllar boyunca öykü değil hikâye terimi kullanılmıştır. Hikâyenin bir üst terim olarak kıssalardan mesellere, mesnevilerden halk hikâyelerine kadar bütün tahkiyeli ürünleri kapsadığı görülür. 19. yüzyılda Tanzimat döneminde batıdan alınan roman, tiyatro, deneme gibi yeni türlerle birlikte bir hikâye formu oluşur. Hikâyenin hem tahkiye etmek hem de edebi tür anlamında kullanılmasıyla terminoloji sorunları baş gösterir.

Ahmet Mithat Efendi hikâye türüyle ilgili kuramsal yazı kaleme alan ilk yazarlarımız arasındadır. “*Hikâye Tasvir ve Tahlili*” (1873) başlıklı makalesinde hikâyenin farklı edebiyatlardaki gelişim çizgisini, konularına göre hikâye çeşitlerini ve hikâye kuruluşlarını anlatmış, kendi eserlerinden örnekler vermiştir. Yazar Tercümân-ı Hakikat ve Şark Mecmuası’nda hikâyeye ilgili farklı yazılar yayımlar; yazılarında hikâye ve roman türlerini eş anlamlı şekilde kullandığı görülür (Çelik, 2002). Ahmet Mithat Efendi hikâye ve roman sözcükleri arasında herhangi bir ayırım yapmaz; bazı eserlerinde iki terimi birlikte kullanır.

Tanzimat döneminde yazar ve eleştirmen arasında bir ayırım yoktur, yazarlar kuramsal yazılar da kaleme alır ve bu yazılarını çoğu zaman eserlerinin öz sözlerinde yayımlar. Rezaizade Mahmut Ekrem *Muhsin Bey Yâhut Şâirliğin Hazin Bir Neticesi* (1890) adlı kitabının “*Ufak Hikâyelere Dair Ufacık Bir Mütâlâa*” başlıklı ön sözünde büyük hikâye ve küçük hikâye arasında ayırım yapar; büyük hikâyeyi bir tabloya, küçük hikâyeyi ise minyatüre benzetir. Küçük hikâye taslağı olmayan ve üzerinde oynanmayan bir türdür, ölçeği sınırlıdır, açıklanması gereken önemli olayların açıklanamadan atılması hikâyeye zarar vermektedir. Yazarın saydığı küçük hikâye özellikleri kısa öykü türünü anımsatmaktadır.

Nabizâde Nazım, *Haspa* (1891) adlı öykü kitabının “*Kâri’înime*” başlıklı ön sözünde hikâye ve roman arasındaki farkı ortaya koyar. Romanı bir olayın detaylı anlatılması olarak açıklarken hikâyeyi romanın özeti olarak niteler; “Hikâye ise o vak’anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilâta tahammülü yoktur. Âdetâ hikâye bir romanın hülâsası demektir” (1961, s.133). Nabizâde Nazım’ın tür karmaşasının yoğun yaşandığı

bir dönemde roman ve hikâyeyi net çizgilerle birbirinden ayırması dikkat çekicidir ancak yazarın açıkladığı hikâye türü uzun öyküdür. Mukaddimede kısa öyküye dair herhangi bir bilgi verilmez. Nabizâde Nazım'ın öyküsünü yayımladığı tarihte Halit Ziya da "Hikâye" başlıklı bir çalışma yayımlar; eser 1887 –1888 yılları arasında tefrika edilmiş, 1891 yılında yayımlanmıştır. Halit Ziya'nın çalışması roman türünü ve romanın batıdaki gelişimiyle ilgilidir. Terminoloji sorununun en açık şekilde görüldüğü eserdir. Yazar çalışmasında hikâye adını Osmanlı diline olan hürmetinden dolayı seçtiğini söylemiştir (Polater, 2018). Halit Ziya'nın roman terimini yabancı kaynaklı olduğu için tercih etmeyip onun yerine Osmanlıca olan hikâye terimini kullanması iki terimin aynı anlama geldiğini düşünmesinden kaynaklanır.

Ara Nesil dönemi şair ve yazarlarından sayılan Mehmet Celal, Rezaizade Mahmut Ekrem'in Tâlim-i Edebiyat adlı kuram kitabından etkilenerek *Osmanlı Edebiyat Numûneleri* (1894) adlı bir çalışma yayımlar. Çalışmasında roman ve şiir türleriyle ilgili verirken Küçük Hikâyeler başlığını taşıyan bir sayfalık bölümde küçük hikâyeden bahseder; küçük hikâyelerin büyükleri kadar her şeyi kapsamamasına rağmen her satırı barındırdığı derin anlamlar ayrı bir hikâye oluşturabilir. Tanzimat ve Ara Nesil dönemlerindeki terminoloji sorunu Servet-i Fünun döneminde de etkisini sürdürür. Mehmet Rauf'un Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan "*Bizde Hikâye*" (1897) başlıklı yazısı dönemin bir öz eleştirisi gibidir. Mehmet Rauf yazısında hikâye türünün dönem içinde ne olduğunun bilinmediğini dile getirir.

1900'lü yıllara geldiğimizde terminoloji sorunu çözülmüş görünür. Server Cemal, Musavver Muhit Mecmuası'nda yayımlanan "*Küçük Hikâye ve Âtisi*" (1908) başlıklı yazısı Türk edebiyatındaki kısa öykü kuramına dair ilk kapsamlı çalışma olabilir. Server Cemal'e göre küçük hikâye edebi türlerin en gencidir ve edebiyatımızda henüz olgunluk seviyesine ulaşamamıştır. Roman ve fıkra arasında bir yeri olan küçük hikâye gazetelerin çocuğudur; kısıllığından dolayı kitap şeklinde basılamayacağı için gazete ve dergilerde yayımlanmaktadır. Çalışmasında Poe'yu da referans alan Server Cemal örneklerini çoğunlukla Fransız edebiyatından seçmiştir. Nahit Sırrı Örik *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi* (1933) adlı kitabının "*Roman, büyük hikâye ve hikâye hakkında mülâhazalar*" başlıklı bölümünde sözcük sayılarına değin tür tanımlaması yapmıştır.

1930'ların ortalarında dili Türkçeleştirme çalışmalarının neticesinde hikâye yerine 'öykün-' filinden gelen öykü terimi kullanıma girer. Öykü terimi Nurullah Ataç'ın desteğiyle dilimize yerleşmeye başlar. Kahraman'a (2022) göre öykü terimi bir ihtiyaçtan değil hikâyeyi dilin dışına atarak kullanımdan kaldırılması için türetilmiştir ancak bu girişim tam anlamıyla başarıya ulaşamaz, her iki terim de kullanılmaya başlanır. Günümüzde öykü ve hikâye terimlerinin her ikisi de hem dilimize hem de edebiyatımıza yerleşmiş durumdadır; iki terimin aynı anlama gelmediğini düşünerek aralarına ayırım yapmak isteyenler de vardır.

Terminoloji sorunu aynı türün farklı terimlerle ifade edilmesine yol açar; İngilizce karşılığı short story, Fransızcası conte, Almancası kurzgeschichte olan tür Türkçede kısa hikâye – kısa öykü – küçük hikâye – küçük öykü şeklinde farklı terimlerle ifade edilir;

short için kısa/küçük, story için ise hikâye/öykü kullanılmaya devam eder. Bu ikilik, kısa öyküyü ele alan makalelerden dergi ve kitap isimlerine kadar türü ele alan çalışmalarda sıklıkla gözlemlenir:

Türkçe literatürde bizim de çalışmamızda tercih ettiğimiz gibi Şârâ Sayın, “*Her Kısa Öykü Kısaöykü mü?*” (1984); Lale Demirtürk, “*Kısa Öykü Dinamiği*” (1992) ve “*Kısa Öykü Üzerine*” (1997); Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* (1998); Semih Gümüş, *Öykünün Bahçesi* (1999); Ülkü Ayvaz, “*Öyküden Kısa Öyküye*” (1999); Alev Bulut, “*Kısa Öykü ve Çeviri*” (2000); Hilmi Uçan, “*Kısa Öyküye Kuramsal Bir Yaklaşım Denemesi*” (2002); Necip Tosun “*Şiirden Romana Kısa Öykü*” (2004); Mehmet Harmancı, “*Kargaşadan Kavramsala Kısa Öykü*” (2004) ve Nagihan Şahin, “*Modern Kısa Öyküde Dil*” (2018) ve Sevinç Sayan Özer, “*Çağdaş Kısa Öykü Sanatı ve Politikaları*” (2018) adlı çalışmalarında kısa öykü terimini kullanır. M. Kayahan Özgül, “*Hikâyemizin Öyküsü*” (2000); Hasan Boynukara, “*Hikâye ve Hikâye Kavramları*” (2000); Dilek Yalçın Çelik, “*Türk Edebiyatında Kısa Hikâye Hakkında Yapılan Çalışmalar*” (2002) başlıklı yazılarda ise kısa hikâye terimi karşımıza çıkar.

Kısa sözcüğünün türün temel özelliklerini kapsamadığını düşünen yazarlarımız da vardır. Sadık Tural, “*Hikâyenin Hikâyesini Anlamak*” (1980); Gürsel Aytaç, “*Öykü – Küçük Öykü Üzerine*” (1995) ve İsmail Mert Başat, “*Küçük Öykü ve Şiir*” (1999) ve “*Küçük Öykücünün Evrimi ve Günümüzdeki Özellikleri*” (2012) adlı yazılarında küçük öykü terimini kullanır. Son yıllarda kısa öyküyü kast ederek modern öykü teriminin kullanıldığı da görülmüştür. Çevirilerde de bir birlik söz konusu değildir; Dominic Head’e ait orijinal adı *The Modernist Short Story A Study in Theory and Practice* (1992) olan eseri dilimize *Modern Öykü Teorik ve Pratik Bir Çalışma* (2022) şeklinde çevrilmiş, kısa sözcüğü kullanılmamıştır.

Terminoloji sorunlarını bir tarafta bırakarak kısa öykünün Türk edebiyatındaki yansımalarına baktığımızda geçiş dönemi eserleriyle karşılaşırız. Geleneksel klasik öykü ile modern kısa öykü arasında yer alan ürünlerin ilki *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* (1797) öyküsüdür. Öyküde dönemdeki diğer eserlere kıyasla daha sade bir dil kullanılmış ve olağanüstülikle karışık 18.yüzyıl İstanbul’una ait gerçek örnekler verilmiştir. Geçiş dönemi eserlerinden bir diğeri Emin Nihat Bey’e ait *Müsâmeretnâme*’dir. *Müsâmeretnâme* (1871-1875), Boccacio’nun *Decameron* (1348-1353) kitabındaki öyküleriyle benzerlik gösterir; çerçeve öykü yöntemiyle yazılan eserde kişiler ve mekânlar gerçekçi ayrıntılarla sunulmuştur. Ahmet Mithat Efendi’nin çeviri ve uyarlamaların da yer aldığı *Kıssadan Hisse* (1870) ile *Letâif-i Rivâyet* (1870-1895) adlı eserleri de ilk özgün öykü örnekleri arasındadır ancak sayılan bu örnekler klasik anlayışın hâkim olduğu uzun öykülerdir, kısa öykü unsurlarının hiçbiri yansıtılmamaktadır.

Kısa öykü türü açısından Nabizâde Nazım’ın *Karabibik* (1891) adlı eseri üzerinde durulmaya değerdir. Yazar Karabibik’in “*Kaarime*” başlıklı ön sözüne “Hakikiyyün mesleğinde yazılmış roman mütâlâa etmemiş iseniz işte size bir tane ben takdim edeyim” (1961, s. 63) cümlesiyle giriş yaparak eserinin realist bir roman olduğunu belirtir ancak eser üzerine yapılan çalışmalar türünün roman değil uzun öykü olduğu gösterir.

Karabibik'i diğer öykülerden ayıran birtakım özellikler söz konusudur. Öncelikle Karabibik dönemindeki abartılı ve süslü üslup özelliklerine karşılık günlük konuşma diline yakın sade bir dille yazılmıştır. Öykü sıradan bir köylünün sıradan yaşamına odaklanmış; olay örgüsünde tesadüf ve olağanüstülüklerle iç içe büyük olaylara yer verilmemiştir. Nabizâde Nazım öyküye dâhil olmayıp yalnızca gözlemlerini paylaşmıştır. Lekesiz'in "hikâyeden öyküye geçişte mihenk taşı" (2006, s.123) olarak tanımladığı Karabibik geleneksel öykü çizgisinden modern kısa öyküye geçişte önemli bir aşamadır. Türk edebiyatındaki ilk modern kısa öykü örnekleri ise Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabında karşımıza çıkar.

2.1. Küçük Şeyler ve "Hiç"

Sami Paşazade Sezai tarafından 1891'de yayımlanan *Küçük Şeyler* ilk modern öykü kitabımızdır. "Mukaddime", "Bu Büyük Adam Kimdir?", "Hiç", "Kediler", "İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır", "Düğün", "Pandomima" başlıklarında altı kısa öykü, "Bir Kitabe-i Sengi Mezar" adında bir mensure ve Alphonse Daudet'den çevirdiği "Arlezyalı" adında bir çeviriden oluşan *Küçük Şeyler* Türk öykücülüğünde ve kısa öykü türünde bir dönüm noktasıdır. Yayımlandığı dönemde kısa öykü türü bilinmediği için dikkat çekmemiş, asıl değeri tür üzerine çalışmalar yapıldıkça fark edilmiştir. Günümüzde ise hak ettiği değer verilmiş olup modern kısa öyküsünün başlangıcı kabul edilmiştir.

Küçük Şeyler'de Fiktif Yapı başlıklı bir çalışma hazırlamış olan Kayahan Özgül (1984), hakkında yazılan değerlendirmelerden yola çıkarak *Küçük Şeyler*'in Türk edebiyatındaki ilk kısa öykü kitabı olduğunu, kaleme alındığı Tanzimat döneminden ileri bir zamana ait bulunduğu, getirdiği yeniliklerle Tanzimat öykücülüğünü değiştirdiği, Tanzimat'ın son nesli ile Servet-i Fünun dönemi arasında konu, teknik ve dil yönünden köprü oluşturduğu tespitlerini yapar. Kitabın değerini ilk fark edenlerden biri kendisi de kısa öykü yazarı olan Halit Ziya'dır. Halit Ziya kaleme aldığı çeşitli yazılarında *Küçük Şeyler*'deki öykülerin Türk edebiyatında realist kısa öykü tarzında yazılan ilk örnekler olduğu dile getirmiş, *Kırk Yıl* adlı kitabında ise kendi yazın yaşamındaki öneminden bahsetmiştir; yazın yaşamına uzun öykülerle başlayan yazar *Küçük Şeyler*'i okuduktan sonra kısa öyküye yönelmiş ve birçok başarılı kısa öykü örneği kaleme almıştır.

Küçük Şeyler ilk olarak mukaddimesiyle dikkatimizi çeker; "Dünyada bir zerre yoktur ki güzel yazılmak şartıyla bir mevzu-i mühim addedilmesin? Âlem- i şemsin ahvalini tasvir etmekle bir hurdebîni böceğin kalbini teşrih eylemek edebiyatça müsavidir" (1981, s.1) Sezai'ye göre dünyadaki her küçük şey önemlidir. Bütün bir güneş sistemini anlatmak ile küçük bir böceğin kalbini açmak arasında herhangi bir fark yoktur; basit, sıradan ve önemsiz gibi görünen küçük şeyler esasında çok kıymetli olabilir. Yazar mukaddimesinde romanların artık tuhaf söylentiler yerine bilime, bilgiye, deneyim dayandığını ve şiirsel bir üslupla yazıldığını belirtmiştir. Yazarın burada roman için ifade ettiği sözleri öykü türü için de düşünebiliriz. Sezai konu hakkındaki düşüncelerinden sonra üsluba geçer. Tanzimat nesrinin Arapça ve Farsça tamlamalarla yüklü bir dile sahip olmasından dolayı eleştirildiğinden bahseder. *Küçük Şeyler*'in dili ise eleştirilen dil özelliklerinden farklıdır. Mukaddime yazarın eserini soluk alarak, molalar vererek yazdığını söylemesiyle sona erer.

Küçük Şeyler'in mukaddimesi önemlidir çünkü mukaddime batıda gelişim gösteren modern kısa öykü türüne ait birçok özellikten bahsetmesiyle Türk edebiyatındaki ilk kuramsal yazılardan biri olarak görülmelidir. Canbaz mukaddimeyi “manifesto” (2004, s. 68) olarak nitelemiştir. Mukaddimedede ele alınan sıradan ve basit konuları ele alma, rivayetler yerine insan gerçekliğe odaklanma, sade ve açık bir dil kullanma, şiirsellikten faydalanma özellikleri kısa öykü türünün ölçütleriyle neredeyse aynıdır: “Sami Paşazade Sezai, yazdığı hikâyeler kadar seçtiği isimle de farklılığı ortaya kor. İngilizlerin ‘short story’, Fransızların ‘nouvelle’ dedikleri hikâyenin ‘küçük şeyler’ olduğunu fark eden bir dikkattir bu” (Törenek, 1998, s. 139).

Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler* öykü kitabını isim seçiminden mukaddimesi ve öykülerine kadar her şeyiyle bir bütün olarak kısa öykü türüne uygun olarak kaleme almıştır. Yazar *Küçük Şeyler*'in ikinci öyküsü “Hiç”te yirmi iki yaşındaki bir gencin yaşamından bir kesiti sunar. Ailesinin ve evin yükünü tek başına yüklenmek zorunda kalan genç çok çalışıp çok yorulmasına rağmen ailesine bakabildiği için vicdanı rahattır. Genç, arkadaşlarının isteğiyle bir kızla tanışırılır, kızın yüzüne dikkatli bakamaz ancak tebessümünden çok etkilenir. Her gördüğü yerde kendisine tebessüm eden bu kızla evlenme hayalleri kurar. Arkadaşlarının ısrarıyla kızın yanına gittiğinde alay konusu olur, dalga geçilir. Kızın yüzüne dikkatli baktığında ise tebessüm sandığı şeyin aslında kızın üst dudağının kısa olmasından ibaret olduğunu fark eder.

“Hiç” adlı öyküde kısa öykü kuramına ait kısıklık, bütünlük, şiirsellik, sıkıştırma, sıradan konulara odaklanma, edilgen bireyleri ele alma, epifani ölçütlerine sahip olduğu; yoğunluk, olay örgüsünde ve zamanda kırılma, yazar mesafesi, açık son ve okuyucu katılımı ölçütlerini ise sağlamadığı tespit edilmiştir.

2.1.1. Kısıklık: Sami Paşazade Sezai kaleme aldığı öykülerin kısıklığına özen göstermiştir. *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün öykülerde olduğu gibi “Hiç” öyküsü de kısıklık ölçütünü sağlamaktadır. “Hiç” öyküsünün Poe’un “tek oturuşta okunacak kadar kısa” (1994, s.60) ve Wright’ın “beş yüz sözcük ile on beş bin sözcük arasında olacak kısa” (1998, s.24) ölçütlerinin her ikisini de karşılamaktadır. İlk kez 1981 yılında Zeynep Kerman tarafından Latin harflerine aktarılarak yayımlanan “Hiç” 4 sayfadan ve yaklaşık 1250 sözcükten ibarettir. Sözcük sayısında alt ve üst sınırın arasında kalan “Hiç” öyküsü kısıklığı sebebiyle tek oturuşta okunmak için de uygundur.

2.1.2. Bütünlük ve Etki Birliği: “Hiç” öyküsü kısa öykü türünün ölçütlerinden bütünlüğü ve etki birliğini karşılamaktadır. “Hiç”, Emin Nihat Bey’in *Müsameretnâme* ve Ahmet Mithat Efendi’nin *Letâif-i Rivayet* eserlerinde karşılaştığımız parçalı yapının dışında 1891 yılında Matbaa-i Ebüzziya’da *Küçük Şeyler* kitabının içinde basılmış olup biçim ve içerik açısından bütünlük sağlamaktadır. *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün öyküler gibi “Hiç” de temelde hayal kırıklığı duygusuna odaklanmaktadır (Aydın, 2008). Okuyucu “Hiç” öyküsünü okurken farklı duygu değişimleri yaşamaz. Öykü birbirinden farklı bambaşka duygulara değil hayal kırıklığı odaklı tek bir duyguya yoğunlaştığı için etki birliğine sahiptir.

2.1.3. Yoğunluk: "Hiç" öyküsü kısa öykü türünün en önemli ölçütlerinden olan yoğunluğa sahip değildir. Sezai öyküsünde sözcüklerini özenle seçmekle birlikte yoğun bir dil kullanmamıştır. Kısa öykü kuramındaki tek bir cümle çıkarıldığında dahi öykünün gücünün ve etkisinin kaybolmasına neden olacak (Sayan Özer, 2018) yoğun dil "Hiç" öyküsünde yoktur. Yazarın yan anlamlara ve çağrışımlara açık sözcüklere yer verdiği söylenemez; sözcükler çoğunlukla temel anlamlarıyla kullanılmıştır.

2.1.4. Şiirsellik: "Hiç", kısa öykü türü ölçütlerinden en çok şiirsellik ölçütünü yerine getirmektedir. Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*'deki öykülerinin üslubunu "mevzuuna göre şeffaf, hassas, bi-karar, hatta bazı cihetlerde nâlân" (1981, s. 1) olarak tanımlamıştır. Sezai öykülerinde dilini bir şair gibi kullanır. "Hiç" öyküsü dil ve içerikte birçok şiirsel unsur barındırmaktadır. Öncelikle yazarın fiillerini çoğunlukla benzer zaman ekleriyle çekimlemesi ve nâil-i emel, sevdâ-yı harîsane, meydan-ı menfaatte gibi tamlamaları sıklıkla kullanması, ahenk sağlayarak şiirsel bir dil oluşturur. Öykü boyunca delikanlının genç kızla ilgili kurduğu hayaller de şiirselliği artırmaktadır:

(...) Elvan-ı seher, semanın sath-ı lâciverdisinde her dakika rengini, yerini değiştirir birtakım rengârenk amudlar teşkil eylemişti. Ruhunu mest eden o tebensüm, dudakları gibi gül renginde olan bulutlar arasına yayılarak, karşı taraftaki dağları tehzib ediyor, yine o tebensüm semadan süzülüp, denizin küçük dalgaları üzerinde, sevâhili sevdalar içinde bırakarak uzaklaşıyordu (1981, s.7).

2.1.5. Sıkıştırma: Kısa öyküde olay örgüsünün hareket unsurları sınırlandırılırken kişi, zaman, mekân unsurlarının daraltılarak sıkıştırılması (Tural, 1980) "Hiç" öyküsünde karşımıza çıkmaktadır. "Hiç" in olay örgüsü durağan yapıya uygun olarak düzenlenmiştir. Olay örgüsündeki hareket unsurları fazla değildir. "Hiç"teki kişi kadrosu çok azdır; öykü temelde bir kişiye odaklıdır. Yirmi iki yaşında, çalışkanlık, hayalperestlik ve utangaçlık özellikleriyle ön plana çıkan başkişinin fiziksel tasvirine dair hiçbir ayrıntı verilmez. İkinci öykü kişisi olan genç kız öykü boyunca geri planda kalır. Öykünün sonunda kızla ilgili üst dudağının kısa olduğuyla ilgili bir fiziksel bilgi öğreniriz. "Hiç", kısa öykü türünün sıkıştırılmış kişi kadrosu ölçütünü sağlamaktadır.

"Hiç"te zaman unsuru noktasında sıkıştırma net değildir; "bir yazı Boğaziçi'nde geçirmek hakkındaki tavsiye-i sıhhatlerini icraya muvaffak olmuştur" (1981, s.5) cümlesi ile zamanın yaz mevsimi olduğu anlaşılır ancak öykü boyunca geçen süre bilinmediği için sıkıştırma belirsiz kalır. Mekân unsurunda sıkıştırma söz konusudur; mekân İstanbul ve Boğaziçi'dir; her iki mekân için de ayrıntılı tasvirler girilmediği için sıkıştırma ölçütüne uygundur.

2.1.6. Sıradan Konular ve Edilgen Birey: Kısa öykü türünün büyük ve olağanüstü konular yerine sıradan ve gerçekçi konulara odaklanması *Küçük Şeyler* kitabındaki bütün öykülerde mevcuttur. "Hiç", sıradan bir gencin sıradan bir yaz mevsiminde yaşadığı sıradan olayları ele almıştır. Gerçek yaşamda olmayacak hiçbir şey öykünün içinde bulunmaz. Öykü "küçük, önemsiz, derinliksiz görülen hayatların önemli ayrıntıları, derin teşrihleridir" (Törenek, 1998, s. 141). Yazarın öykü kitabına ve öyküsüne seçtiği isimler de dikkat çekicidir.

Kısa öykünün “toplumun dışında kalan mutsuz ve pasif bireyleri” (O’Connor, 2004, s.17) ele aldığı tespiti “Hiç” için de geçerlidir; adı bile belli olmayan başkişi öykünün başında edilgen, mutsuz ve yalnız betimlenir. Ailesine bakmakla yükümlü olan başkişi genç yaşına rağmen çok yorgunluk çekmiştir, içinde bulunduğu durumdan mutsuzdur ancak bu durumu değiştirecek güce sahip değildir. Öykünün ilk paragrafında başkişinin ekmek parası kazanma uğruna çektiği sıkıntılardan, yaşama sevincinin giderek kendisinden uzaklaştığından ve hayatın acılığının erkenden tattığından bahsedilir:

(...) vakinden evvel müfid olmak gayretiyle duş-ı zaîfine tahmil ettiği iâşe-i aile vazifesinin zir-i bâr-ı meşakkında kırılmağa başladığı için kendisinden anbean tebâüd etmekte olan nur-ı hayatın, uzaktan uzağa çehresine akseden bir ziyâ-yı zaîf ve hüzn-engizi, ara-sıra tasavvurât-ı şâirane arasında meşhud olan mahûkat-ı hayâliyyeye mün’atîf ve mütefekkir gözleri, hayatın acılığını vaktinden evvel tattığı için uçları aşağıya doğrusarkmış, müteneffir bir ağzı, garip ve hazin bir surette arz ve tenvir ederdi (1981, s.4-5).

Başkişi öykü boyunca aynı umutsuz yapısını korumaz; genç kızı görüp âşık olduktan sonra içinde umut yeşerir, mutluluk hisseder. Öykünün sonunda ise yoğun bir hayal kırıklığına uğrayarak ilk halinden daha umutsuz ve mutsuz bir duruma geçer.

2.1.7. Olay Örgüsü ve Zamanda Kırılma: Modern kısa öykü türünde sıklıkla karşılaştığımız olay örgüsünde kırılma ölçütü “Hiç” öyküsünde bulunmaz. Öykü düzenli vaka kuruluşuyla giriş – gelişme – sonuç bölümlerine sahiptir; giriş bölümünde başkişi olan genç tanıtılır, gelişme bölümünde gencin kurduğu hayallere yer verilir, sonuç bölümünde hayal kurmasına neden olan tebessümün gerçek sebebini ortaya çıkar. “Hiç” öyküsünde zamanda kırılma söz konusu değildir. Zaman kronolojik şekilde ilerler; geri dönüşler veya zaman atlamaları karşımıza çıkmaz.

2.1.8. Yazar Mesafesi: “Hiç” öyküsü modern kısa öykülerdeki temel özelliklerden biri olan yazar mesafesini uygulayamaz. Tanzimat döneminde yazılan diğer öyküler kadar olmamakla birlikte “Hiç” öyküsünde de yazarın varlığı hissedilir: “bir gün dâhil olduğum bu gir ü dâr-menfaat arasında yaralanıp düşeceğinden endişe-nâk idim” (1981, s. 5) ve “Yirmi yaşında iken icaz-nümâ-yı kudret olan böyle bir tebessümün karşısında hiç bulunmadınız mı?” (1981, s.6) cümlelerinde yazar kendini açıkça belli eder. Özgül (1984), kısa öykü türü açısından sorun arz eden bu durumu Sezaî’nin dönemin genel tavrından kurtulamaması olarak açıklar. “Hiç”in bakış açısı da modern kısa öykü türüne uymaz. Öykünün genelinde kısa öykü türünde sık rastlamadığımız her şeyi bilen bakış açısıyla üçüncü tekil anlatıcı tipi vardır. Ancak öyküdeki endişe-nâk idim” fiili ile “Yirmi yaşında olduğumuz hâlde bizler de ekser bahtiyarlığımızı tedkik etsek” cümlesi anlatıcının kimi zaman değiştiğini göstermiştir.

2.1.9. Açık Son ve Okuyucu Katılımı: Modern kısa öykülerde sıklıkla gördüğümüz okuyucu katılımı isteyen açık son Sezaî’nin “Hiç” ve *Küçük Şeyler*’deki diğer öykülerinde bulunmamaktadır. Okuyucunun zihninde hiçbir soru işareti bırakmayacak şekilde kapalı sonla biten öyküde geleneksel öykülerde gördüğümüz ders verme ve kıssadan hisse çıkarma da amaçlanmaz, yazarın yalnızca duygulandırma niyeti vardır (Ayдын, 2008).

"Hiç" öyküsünün sonunda genç kızın tebessümünün sebebinin yanı sıra başkişiyeye karşı hissettiği duygular da açığa çıkar; genç kız başkişiyeye karşı yalnızca alay ve küçümseme duygularına sahiptir. Öykü kapalı sonla bittiği için herhangi bir gizeme ve belirsizliğe imkân verilmez. Öyküde okuyucu katılımı söz konusu değildir.

2.1.10. Epifani (Aydınlanma Anı): Joyce ile modern kısa öykü ölçütlerine dâhil olan epifani kavramı Sezai'nin öykülerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Epifani *Küçük Şeyler*'de ve "Hiç" öyküsünde bulunmaktadır. "Hiç" öyküsünün sonunda başkişinin genç kızın tebessümünün sebebinin öğrenmesiyle bilinçsizlikten bilinçliliğe geçmesi bir epifaniyi, aydınlanma anını meydana getirir. Başkişi, bitmek bilmeyen soruları ve kahkahayla gülmesinin ardından ilk kez dikkatli şekilde genç kıza bakar ve gerçeklerle yüzleşir. Sezai bu yüzleşmeyi 'dehşetli' sıfatı ile çarpışma, tokuşma, vurma ve sarsıntı anlamlarına gelen 'sadme' sözcüğünü bir arada kullanarak gösterir:

Devr-i hayâlât olan yirmi yaşının en dehşetli sadmesi... Meğer kendisini bi-karar eden bu tebessüm, kızın o küçük, o güzel ağzının bütün üst dudağı biraz kısa olduğundan neş'et ediyormuş.

Meğer o müsâvat-perver tebessüm, kendisine değil, bütün âleme, bütün eşyaya ait imiş (1981, s. 8).

Sonuç

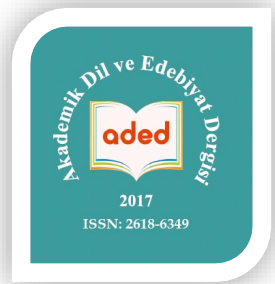
"Kısa Öykü Ölçütleri Işığında Sami Paşazade Sezai'nin 'Hiç' Adlı Kısa Öyküsünün İncelenmesi" adlı bu çalışmada kısa öykü türü ele alınmış, yapılan araştırmalar kısa öykünün tanım ve ölçütlerinde bir birlik olmadığını göstermiştir. 19.yüzyılın ortalarında Poe'nun kısıklık, bütünlük, etki birliği, yoğunluk ölçütleriyle başlayan kısa öykü kuramı oluşturma çabaları eleştirmenler tarafından bir süre ihmal edilmiş olsa da 1950'lerden itibaren giderek artar ve farklı kuramcıların katılımıyla sürekli gelişmeye devam eder. Modernizmle birlikte kısa öykü gazetecilik etkisindeki popüler örneklerinden farklılaşarak modern bir kimliğe bürünür. Yapılan araştırmalar sonucu modern kısa öykü ölçütleri arasında kısıklık, bütünlük, yoğunluk, şiirsellik, sıkıştırma, sıradan konulara odaklanma, edilgen bireyleri ele alma, olay örgüsünde ve zamanda kırılma, yazar mesafesi, açık son, okuyucu katılımı, epifani gibi kavramlar öne çıkar.

Türk edebiyatında kısa öykü türünün 19.yüzyılın son çeyreğinde terminoloji sorunlarıyla birlikte doğduğu saptanmıştır. Ahmet Mithat Efendi ile 1870'lerde başlayan çalışmalar Recaizade Mahmut Ekrem, Nabizâde Nazım, Halit Ziya, Mehmet Celal, Mehmet Rauf ve Server Cemal ile uzun yıllar devam etmiş, Türkçeleşme çabaları da mevcut terminolojide karışıklığa sebep olmuştur. 1980'lerden sonra gelişmeye başlayan Türkçe kısa öykü kuramı çalışmalarında aynı türü karşılayan farklı adlandırmalar olduğu görülmüştür. Çalışmamızda kısa öyküye ait ilk kuramsal yazı ve ilk kısa öykü örneklerinin izi sürülmüş; ilk kuramsal yazılardan birinin *Küçük Şeyler Mukaddimesi*, ilk kısa öykü örneklerden birinin de "Hiç" adlı öykü olduğu tespit edilmiştir.

Kaynaklar | References

- Aydın, H. (2008). 19. yüzyıl Osmanlı-Türk edebiyatında öykü. (yayımlanmamış yüksek lisans tezi.) Bilkent Üniversitesi.
- Bader, A. L. (1945). The structure of the modern short story. National Council Of Teachers Of English, 7 (2), s. 86-92.
- Bates, H. E. (2001). Yazınsal bir tür olarak kısa öykü. Bilge Kültür Sanat.
- Canbaz, F. (2004). Türk öykü tarihinde büyük adım: Küçük Şeyler. Hece Öykü Dergisi, 3, s. 65-74.
- Cortázar, J. (1996). Öykü ile yakın çevresi üstüne. Adam Öykü Dergisi, 5, s. 38-45.
- Erden, A. (2010). Kısa öykü ve dilbilimsel eleştiri. Bizim Büro Yayınevi.
- Friedman, N. (1998). Kısa öyküyü kısa yapan nedir? Adam Öykü Dergisi, 18, s.31-44.
- Gullason, T.H. (1964). The short story: an underrated art. Studies in Short Fiction, 2 (1), s. 13-31.
- Hanson, C. (1985). Short Stories and short fictions 1880-1980. The Macmillan Press.
- Head, D. (2022). Modern öykü: teorik ve pratik bir çalışma. NotaBene Yayınları.
- Kahraman, Â. (2022). Modern Türk hikâyesi. Büyüyen Ay Yayınları.
- Matthews, B. (1901). Philosophy of the short-story. By Longmans, Green, and Co, s.11-76.
- May, C. E. (1995). The short story: the reality of artifice. Twayne Publishers
- Nabizâde Nazım (1961). Hikâyeler II. Dün – Bugün Yayınevi.
- O'Connor, F. (2004). The lonely voice-a study of the short story. Melville House Publishing.
- O'Rourke, W. (1989). Morphological metaphors for the short story: matters of production, reproduction, and consumption. Short story theory at a crossroads, Baton Rouge: Louisiana State University Press, s.193-205.
- Özgül, M. H. (2000). Hikâyenin romanı. Hece Dergisi Türk öykücülüğü özel sayısı, 46-47, s.31-39.
- Özgül, M. K. (1984). Sâmî Paşa-zâde Sezâyî'nin Küçük Şeyler'inde fiktif yapı. (yayımlanmamış yüksek lisans tezi.) Gazi Üniversitesi.
- Poe, E. A. (1994). On short story. The new short stories. Ohio University Press, s. 59-72.
- Polater, D. (2018). Tanzimat'tan Milli Edebiyat'a hikâye ve roman türlerinde adlandırmalar. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi, 22 (1) s. 130-154.

- Pratt, M. L. (1981). The short story: the long and the short of it. Poetics 10 North-Holland Publishing Company, s. 175-194.
- Reid, I. (2018). Problem of definition. The short story. Routledge, s.1-14.
- Sağlık, Ş. (2014) Sözü azaltmak: şiire yaklaşmak sözü çoğaltmak: öyküye yaklaşmak. Türk Dili Dergisi, 751, s. 116-125.
- Sami Paşazade Sezai (1981). Sami Paşazade Sezai'nin hikâye – hatıra – mektup ve edebi makaleleri. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Sayan Özer, S. (2018). Çağdaş kısa öykü sanatı ve politikaları. İmge Kitabevi.
- Sayın, Ş. (1984). Her kısa öykü kısaöykü mü? Çağdaş Eleştiri Dergisi, 3, s. 19-21.
- Sazyek, H. Sazyek, E. (2008). Yeni Türk edebiyatında önsözler. Akçağ Yayınları.
- Server Cemal. (2021). Küçük hikâye ve âtîsi. Olağan Hikâye, 8, s.30-41.
- Törenek, M. (1998). Hikâyeciliğimize düşen cemre: Küçük Şeyler. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 9, s. 139-143.
- Tural, S. K. (1980). Hikâyemizin hikâyesini anlamak. Töre Dergisi Hikâye Özel Sayısı, 115, s.6-10.
- Wright, A. M. (1998). Kısa öyküyü tanımlama üzerine: tür sorunu. Adam Öykü Dergisi, 16, s.19-26.
- Yalçın Çelik, D. (2002). Türk edebiyatında kısa hikâye hakkında yapılan çalışmalar. Türk Bilig Dergisi, 3, s.106-129.
- Yüksel, H. G. (2007). Anlatısal metinler ve kısa öykü. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9 (1), s. 153-174.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Elif ARI

<https://orcid.org/0000-0002-1110-1873>

Doktora Öğrencisi | Sorumlu Yazar

arielif16@gmail.com

Uşak Üniversitesi

<https://ror.org/05es91y67>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ahmet AKÇATAŞ

<https://orcid.org/0000-0002-6611-0259>

Prof. Dr. | ahmet.akcatas@usak.edu.tr

Uşak Üniversitesi

<https://ror.org/05es91y67>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Türkiye Türkçesi Sözcük Türleri Araştırmalarında Eylemlerin Tasnifine Genel Bir Bakış

A General Overview of Classifying Verbs in Studies on Turkish Parts of Speech

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 20.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 11.04.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Arı, E. ve Akçataş, A. (2024). Türkiye Türkçesi Sözcük Türleri Araştırmalarında Eylemlerin Tasnifine Genel Bir Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 200-216. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440627>

Arı, E. & Akçataş, A. (2024). A General Overview of Classifying Verbs in Studies on Turkish Parts of Speech. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 200-216. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440627>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme | Review Reports

Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) | Double-blind. (Two External Referees)

Etik Beyan | Ethics Statement

Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur | Ethical principles were followed during the preparation of this study

Etik Kurul Belgesi | Ethics Committee Approval

Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir | Article does not require an Ethics Committee Approval.

Katkı Oranı Beyanı | Author Contributions

Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir | Author's contribution rates to the study are equal.

Etik Bildirim | Complaints

adeddergi@gmail.com

Çıkar Çatışması | Conflicts of Interest

Çıkar çatışması beyan edilmemiştir | The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest

Benzerlik Taraması | Similarity Checks:

Yapıldı | Yes - iThenticate

Telif Hakkı ve Lisans | Copyright & License

Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır | Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Elif ARI, Ahmet AKÇATAŞ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Öz

Sözcük türleri, dil bilgisinin en tartışmalı konularından birisidir. Sözcüklerin hangi kategorilere ayrılacağı ve bu kategorilerin nasıl belirleneceği konusunda araştırmacılar arasında henüz tam bir fikir birliği sağlanamamıştır. Bu konu literatürde hâlâ güncel bir araştırma ve tartışma konusudur. Sözcük türleri literatürde genellikle sekiz grupta sınıflandırılır: İsim, sıfat, zarf, zamir, edat, bağlaç, ünlem ve eylemler. İlk yedi grup isimler başlığı altında değerlendirilir. Bu çalışmada eylemler ele alınmıştır. İlk olarak, araştırmacılar tarafından eylem sözcük türüne ilişkin yapılan tanımlar ortaya konmuş ve eylemin kapsamı kısaca ele alınmıştır. Sonrasında, kronolojik bir sıraya uyularak literatürde bulunan sözcük türleri tasniflerinde eylem nasıl ele alındığı üzerinde durulmuştur. Son olarak, elde edilen bulguların değerlendirmesi yapılmıştır. Sözcük türleri sınıflandırması genellikle isimler ve eylemler temel kategorizasyonu üzerinde odaklanır. Literatürdeki tartışmaların çoğu isim odaklıdır. Anlamsal ve yapısal özelliklerinden dolayı eylemler diğer sözcük türlerinden açık bir şekilde ayrılan ayrı bir kategori olarak kabul edilir. Eylemler, biçimce morfolojik unsurlara bağlıdır. Bu durum eylemlerin bağımlı sözcükler olarak değerlendirilmesinde etkili olmuştur.

Anahtar Kelimeler: eylem; sözcük türü; Türkçe gramer; tasnif; isim.

Abstract

The classification of word types is one of the most controversial subject in grammar. There is still no consensus among researchers on which categories words should be classified into and how these categories should be determined. As such, this topic continues to be an active area of research and scholarly discourse within the literature. Word types are generally classified into eight groups in the literature: noun, adjective, adverb, pronoun, preposition, conjunction, interjection, and verbs. The first seven groups are considered under the heading of nouns. This study focuses on verbs. In this study, firstly, the definitions provided by researchers regarding the verb are presented, and their ideas regarding the scope of the verb are examined. Afterwards, by adhering to a chronological order, the treatment of verbs in the classifications of word types found in the literature was observed. Lastly, an evaluation of the acquired data was conducted. The classification of word types generally focuses on the fundamental categorization of nouns and verbs. Most of the discussions in the literature are noun-centric. Due to their semantic and structural features, verbs are considered a distinct category from other word types, with a clear distinction. Verbs are dependent on morphological elements. This condition affects the evaluation of verbs as dependent words.

Keywords: verb; part of speech; Turkish grammar; classification; noun.

Giriş

Türkiye Türkçesi dil bilgisi araştırmalarında, sözcük bilgisi, dilin yapısal öğelerinin anlaşılması ve betimlenmesinde önemli bir role sahiptir; sözcüklerin tanımı, kapsamı, sınıflandırılması ve işlevleri, dilin yapısal, işlevsel ve anlamsal özelliklerini anlamada temel bir referans noktası sağlar. Özellikle sözcük türlerinin sınıflandırılması konusu üzerinde çeşitli araştırmalar yapılmış ve konu tartışılmıştır. Bu konular dil bilimcileri ve dil araştırmacılarının ilgisini çekmiş ve farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır.

Sözcük teriminin tanımı ve kapsamı konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmüş ve farklı tanımlamalar yapılmıştır, bu durum Türkiye Türkçesi dil bilgisi araştırmalarında önemli bir tartışma konusu olmuştur. Sözcüğün tanımı ve kapsamıyla ilgili ilk görüş, sözcüğün dilin en küçük anlamlı birimi olduğu yönündedir; bu görüşe göre, sözcük, dilin anlam taşıyan en küçük yapısal birimidir ve dilde iletişimi sağlayan temel yapı taşı olarak kabul edilir. Gençan sözcüğü “Anlamı olan ya da cümle kuruluşuna yarayan söze kelime denir.” (1978, s. 81) olarak; Hengirmen, “Anlamı ses ya da ses birliğine sözcük denir.” (2006, s. 115); Banguoğlu ise “Kelimeler bir, veya birkaç heceden meydana gelmiş, her dile göre ayrı anlam birlikleridir.” (2015, s. 144) şeklinde tanımlamaktadır.

Sözcükleri anlamlı veya görevli olarak değerlendiren araştırmacılar, onları bağlam içerisindeki işlevlerine ve anlamlarına göre tanımlamaktadırlar. Bu bakış açısına göre, sözcükler anlamlı veya görevli, bağımlı veya bağımsız olarak değerlendirilir. Korkmaz sözcüğü “bir veya birden çok heceli ses öbeklerinden oluşan, aynı dili konuşan kişiler arasında zihinde tek başına kullanıldığında somut veya soyut bir kavrama karşılık olan yahut da somut ve soyut kavramlar arasında geçici ilişkiler kurmaya yarayan dil birimi” (2010, s. 144) olarak; Ergin, “mânâsı veya gramer vazifesi olan küçük dil birlikleri” (1999, s. 124) şeklinde tanımlamaktadır.

Vardar, sözcük terimini “bir ya da birden çok sesbirimin oluşturduğu, yazıda iki boşluk arasında yer alan, çoğu kez anlamsal bir birim oluşturan, söylemde belli bir biçimsel birlik sunan, çeşitli dizimsel kullanımlarında biçimce ya hiç değişmeyen ya da -bükünlerde olduğu gibi- bir bölümüyle değişim gösteren eklemli ses ya da sesler öbeği” (2002, s. 181) olarak açıklamaktadır. Vardar’ın “çoğu kez anlamsal bir birim oluşturan” ifadesi ve sözcük türleri ile ilgili tanımlamalarından hareketle sözcükleri bağımsız anlam birimleri ve bağlam bağımlı işlevsel biçimbirimler olarak tanımladığı görülmektedir.

Sözcüğün kesin bir tanımını yapmak zordur. Çünkü farklı türden sözcük örneklerinden yola çıkarak tümü kapsayıcı bir tanım yapmak olanaksızdır (Günay, 2018, s. 29). Bugün, sözcük terimi için hâlâ üzerinde uzlaşmaya varılmış bir tanım bulunmamaktadır. Gerek dil bilgisi araştırmalarında gerek dilbilim literatüründe dil araştırmacıları arasında sözcüğün tanımı ve kapsamı konusunda çeşitli görüş ayrılıkları bulunmaktadır.

Sözcük terimi ile ilişkili tanımlar, sözcüklerin türsel sınıflandırılması ile ilgili görüş ayrılıklarını da içermektedir. Bu farklılıklar, eylemlerin sınıflandırılmasıyla ilgili ayrıntılarda daha sonra detaylı bir şekilde ele alınacağından, burada detaylandırılmayacaktır. Ancak birkaç temel ayırmadan bahsetmek gerekir.

Türkiye Türkçesi dil bilgisi araştırmalarında sözcük türleri birkaç temel ayrımla incelenmektedir. İlk gramer çalışmalarında sözcükler isim, eylem, edat olarak tasnif edilmiştir. Daha sonra, sözcüklerin isim ve eylem olarak iki ana grupta incelendiği araştırmalar görülmektedir. Geleneksel olarak dil bilgisi kitaplarında yer alan isim, sıfat, zamir, zarf, edat, bağlaç, ünlem ve eylem sekizli tasnifi, isim türünün kendi içinde bölümlenmesi olarak incelenmektedir.¹ Bu iki yaklaşım, türlerin bölümlenmesi hususunda benzerdirler.

Sözcük türlerinin tasnifi konusu literatürde süregelen bir tartışma konusudur. Bahsi geçen iki temel ayrımın yanında pek çok farklı yaklaşım bulunmaktadır. Sözcüklerin tür olarak tasnifi, içinde buldukları bağlamları, görünümleri, işlevleri, anlamları, tekil olarak anlamlılık esasları gibi pek çok kritere dayanabilmektedir. Nasıl ve ne şekilde sınıflandırıldıkları çeşitli nedenlere dayansa da tüm bu bahsedilen ve bahsedilecek olan ayrımlarda eylem türünün diğer tüm sözcük türlerinden ayrı ele alınıp inceleme konusu olduğu görülmektedir.

Eylem türünün tarihsel süreçte dil bilgisi araştırmalarındaki yerine geçmeden önce tanım ve kapsamı üzerinde durmanın gerekli olduğu düşünülmüştür.

1. Tanım ve Kapsam

Sözcüklerin tasnif edilmesi sürecinde, eylemlerin diğer sözcük gruplarından kesin bir biçimde ayrılması, dilbilimcilerin ve dil bilgisi araştırmacılarının özellikle eylemin yapısı, işlevi ve anlamsal özellikleri üzerine odaklanmasıyla gerçekleşir. Bu ayrım genellikle eylemin belirleyici özellikleri olan hareket ve durum gibi ifadeleri içermesi ile yapısı gereği bağımlı bir biçimbirim olması sebebiyle yapılır. Eylemler, cümle içinde eylemi gerçekleştiren unsurları temsil ederken, diğer sözcük türleri ise genellikle bu eylemleri destekler, niteler veya bağlar. Dolayısıyla, eylemlerin tanımı ve kapsamı, onların dil bilgisel yapı içindeki rolünü anlamak için önemlidir.

Eylem türü, zaman ve şahıs ulamları bağlamında çekim unsurları dikkate alınarak incelenmektedir. Bergamalı Kadri², eylemin anlamlı bir yapı olduğunu ancak bu anlamın zaman kavramıyla pekiştiğini vurgulamaktadır (Avşar, 1996, s. 41). Ayrıca şahıs kavramının da eylemin anlamına etki ettiğini söylemektedir. Hüseyin Cahit (2000) ise “zaman, şahıs, sıyga, ilh. gibi efkâr-ı tâliyye ile birlikte bir hükmü, bir hâli, bir işi maddî veyâ manevî bir te’sir veya teessürü ifâde eden” (s. 132) sözcük olarak ifade ettiği tanımlamada yine zaman ve şahıs kavramlarını vurgulamaktadır. Gençan (1978) da eylemleri eylem, zaman, kip, kişi, çatı kavramları etrafında incelemekte ve “eylem bildiren;

¹ Dil bilgisi araştırmalarında terimler konusunda bir uzlaşma yoktur. Bu araştırmada da ad/isim, adıl/zamir, zarf/belirteç, edat/ilgeç, fiil/eylem gibi ikili kullanımlar vardır. Başvurulan kaynaklarda alıntılarda ve türler sıralanırken terimler kaynağın aslına bağlı kalınarak verilecektir.

² Bergamalı Kadri'nin *Müeyyiretü'l-Ulüm* adlı eseri tarihsel olarak Türkiye Türkçesi sözcük türleri tartışmalarında yeri yoktur. Ancak Tanzimat Dönemi ile başlayan Arap gramerliliği etkisinin tarihsel sürecini göstermek için burada bu eserdeki tasnif de gösterilmiştir.

yani varlıkların yaptıkları işleri, kılışları ya da onlarla ilgili oluşları zamana ve kişiye bağlayarak anlatan” (s. 141) sözcükler olarak tanımlamaktadır.

Eylemler çekim unsurlarını alarak yargı bildiren yapılar meydana getirmektedirler. Bu bağlamda cümle bilgisinin önemli bir konusunu oluştururlar: “Yapısal dilbilimde, çevresiyle belirlenen, kişi, sayı ve zaman belirtileriyle tanımlanan, dizim kurucu (eylem dizimi) öge.” (Vardar, 2002, s. 97). Üstünova (2017), eylemin bağlam bağımlılığını cümle bilgisi ve anlam bilgisi çerçevesinde çekim unsurlarından zaman ve kişi ulamlarıyla değerlendirmiştir. Eylemlerin yüklemlik nitelikleri bir bağlam içindeki diğer tüm sözcükleri de etkilemektedir.

Çekim unsurlarının eylemler üzerindeki etkisi onları hem yapısal olarak bağımlı sözcükler haline getirmekte hem de diğer sözcüklerle olan ilişkileri bakımından bağlam bağımlı yapılar olmalarına neden olmaktadır. Eylemlerin daima çekimli biçimde varlık gösterdiğine dikkat çeken Ergin (1999): “kullanış sahasına çıkabilmeleri için karşıladıkları hareketlerin çeşitli nesnelere bağlanması, bu bağlanmayı ifade etmek için de kendilerinin çeşitli münasebet kalıplarına dökülmeleri, hareketi nesneye bağlayan çekimli şekillere girmeleri lâzımdır” (s. 374). Ergin, eylemlerin varlıklarının nesnelere varlığı ile mümkün olacağını söylemektedir. Eylem kök ve gövdelerini manalı ancak yapı olarak tek başına kullanılmayan tür olarak tanımlamaktadır.

Korkmaz (2009) da eylemlerin tek başlarına kullanılmayan sözcükler olduğunu, karşıladıkları iş ve hareketlerin ancak isimler ile olan ilişkileri ile ortaya çıktığını ve bundan ötürü bağımlı sözcük türleri olduklarını belirtir.

Eylemler, anlam bilgisi bakımından karşıladıkları kavramlar göz önünde bulundurularak kendi içlerinde bölümlenirler. Bu bölümlenme genellikle iş, oluş, kılış kavramları ile ifade edilmiştir. Bu kavramlar eylemlerin tanımına da etki etmiştir. Şemsettin Sami, eylemi “hades, yani bir türlü oluş, ediş veya ediliş” (Hameed, 1993, s. 85) bildiren sözcük olarak, Banguoğlu (2015), “bir kılış, bir durum, veya oluşu, toplu bir deyimle olup biteni (proces) anlatan” (s. 408) sözcükler olarak tanımlamaktadır. Vardar (2002) ise benzer bir biçimde “1. Geleneksel dilbilgisinde, öznenin yaptığı ya da konusu olduğu işi, oluşu, kılışı, vb. öznenin durumunu, varlığını ya da yüklemle özne arasındaki bağıntıyı kişi, sayı, zaman kavramlarını içererek belirten gösterge.” (s. 97) olarak tanımlamaktadır. Hüseyin Cahit (2000) hüküm, hâl, iş ve tesir olarak eylemin durumlarına vurgu yaparak fail ve meful kavramlarını da açıklamaktadır.

Aksan (Atabay, Kutluk, & Özel, 1983) ise eylemi sözcük türlerinin en önemli öğelerinden biri olarak “dildeki bildirme işleminin, dille anlatılan eylemin, olay, oluş ve devininin belkemiği” (1983, s. 202) olarak ele almaktadır. Ona göre eylem “devinme, oluş, kılış, durum” bildiren öğelerdir. Akçataş (2011), eylemleri “hareketleri karşılayan iş, oluş ve devinin” (s. 16) sözcükleri olarak tanımlamaktadır. Karşıladıkları kavramlara göre eylemleri kılış, durum, oluş olarak kendi içinde sınıflandırmaktadır. Eylemlerin doğrudan devinin içine girebilen sözcükler olması ve hatta doğrudan devinin sözcükleri olması

onların anlatımın en küçük birimi olan cümlenin motoru görevini üstlenmelerini sağladığına vurgu yapmaktadır.

Korkmaz (2010) da kılış, oluş, durum olarak eylemleri değerlendirmektedir. Eylemi “bir kılışı, bir oluşu veya bir durumu anlatan; olumlu ve olumsuz şekillere girebilen” (s. 91) sözcükler olarak tanımlamakta ve eylemleri çeşitli şekillerde kendi içinde sınıflandırmaktadır. Ona göre eylemler “karşılıklı hareketler ile zaman ve mekân kapsamı içinde, somut ve soyut nesne ve kavramlarla ilgili her türlü oluş, kılış, kılınış ve durumları bildiren” (s. 527) yapılarıdır.

Eylemler, hareketleri karşılayan sözcüklerdir. Eylemin anlamındaki hareket iş, oluş, kılış, durum gibi kavramlarla nitelenmiştir. Ergin (1999), kâinatta nesne ve hareket olmak üzere iki unsurdan söz etmektedir. Eylemleri “(...) hareket kelimesini de tabii geniş mânâsı ile kullanıyor ve nesnelerin zaman ve mekân içindeki her türlü oluş ve yapıları veya olmayış ve yapmayışları” (s. 288) olarak değerlendirmektedir. Bu hareketleri “nesnelerin zaman ve mekân içindeki yer değiştirmeleri; oluşları, kılışları, duruşları” (s. 373) olarak açıklamaktadır.

Ayrıca eylemlerin olumsuz çekiminin varlığı da tanımların bir kısmında yer bulmuştur. Midhat Sadullah (2004), eylemi “bir işin, bir halin, bir hissin herhangi bir zamanda olduğunu veyahut olmadığını anlatan veya bir hüküm bildiren” (s. 149) sözcük olarak tanımlamaktadır. Ergin (1999) ise tanımlamasında “nesnelerin zaman ve mekân içindeki her türlü oluş ve yapıları veya olmayış ve yapmayışları” (s. 288) ifadelerinde olumsuzluk durumunu vurgulamıştır.

Dil araştırmacılarının eylem sözcük türü için uzlaştıkları konu, eylemlerin diğer tüm sözcük türlerinden kesin olarak ayrılan bir tür olduğudur. Temelde isim sözcüğü ile birlikte ayrı bir sınıf olarak değerlendirilmiştir. Eylemler, yapıları gereği çekim unsurlarına bağlı varlık göstermeleri ile diğer sözcük türlerinden ayrılır. Diğer taraftan, anlatımın temel unsuru olmaları bakımından nesnelerin her türlü devinim, oluş, kılış ve durumlarını bildiren sözcükler olmaları onları anlamın zorunlu ögesi haline getirmektedir.

2. Tasniflerde Eylemlerin Görünümü³

Sözcük türleri, gramerin üzerinde en çok tartışılan konularından biridir. Kronolojik olarak dil bilgisi çalışmalarına bakıldığında sözcüğün başta temel kabullerle tasnif edildiği ve bir tartışma konusu olmasından ziyade Türkçenin sözcük bilgisini ortaya koyma şeklinde olduğu görülmektedir. Yapılan çalışmalara bakıldığında, neredeyse tüm araştırmalarda eylemler ayrı bir tür olarak inceleme konusu olmuştur.

Bergamalı Kadri⁴ (Avşar, 1996), sözcük türlerini üç kategoride değerlendirmektedir: isim, fiil, harf. Manalı olarak değerlendirdiği isim ve eylemlerin yanına görevli olarak

³ Kaynaklarda kronolojinin takip edilebilmesi için ilk basım yılları dipnot olarak verilecektir.

⁴ 1530

değerlendirdiği harf türünü de eklemektedir. Bergamalı Kadri, eylemleri çekim unsurlarına göre incelemektedir. Zaman kavramının eylemin anlamı üzerindeki belirleyici etkisinden bahsederek eylemin anlamlılık esaslarını ortaya koymaktadır.

Şemsettin Sami⁵ (Hameed, 1993), sözcükleri isim, sıfat, kinâyât (zamir), fiil, kayd (zarf), huruf-ı ılsak (edat), revâbit (bağlaç) ve nidâ (ünlem) olarak sekiz kısma ayırmaktadır. Eylemleri, zaman ve kip kavramı bağlamında ayrıntılı bir şekilde ele almaktadır.

Hüseyin Cahit⁶ (2000), 7 gruba ayırdığı sözcük türlerini isim, sıfat, zamir, fiil, edat, zarf ve nida olarak ele almıştır. Burada eylemi hüküm bildirmeleri, hâl bildirmeleri, iş bildirmeleri ve tesir bildirmeleri olarak ayırmaktadır.

Ahmet Cevat⁷ (2004), sözcükleri manalı söz olarak ifade edip isim, sıfat, fiil, zamir, edat, zarf ve nida olarak bölümlenmektedir. Eylemleri, fail ve fiil bağlamında değerlendirerek “zevat ve keyfiyâtın zaman dahilindeki e’al ve ahvalini veya haklarında verilen hükümleri” (2004, s. 157) ifade etmeleri bakımından değerlendirmektedir.

Deny⁸ (2012), sözcükleri temelde isim, fiil ve edat olarak sınıflandırıp isim türünü de değişmeli (ad ve zamir), değişmesiz (sıfat ve zarf) olarak incelemektedir. Osmanlıcada kullanılan birçok adın yabancı kökenli olmasına karşılık eylemlerin Türkçe asıllı olmalarını “biricik milli öge” olarak değerlendirmektedir.

Midhat Sadullah⁹ (2004), manalı söz olarak ifade ettiği sözcükleri isim, sıfat, zamir, fiil, edat, zarf, nida olarak 7 kısımda incelemektedir. Hüseyin Cahit’in görüşlerine benzer biçimde eylemleri hüküm, iş, tesir ifade eden sözcükler olarak değerlendirip zaman kavramının eylemler üzerindeki etkisinden bahsetmektedir.

Grönbech¹⁰ (2011), bütün Türkçe sözcük tabanlarının ad ve fiiller olarak iki ana gruba ayrıldığını dile getirir. Ancak araştırmacı bu ayrımı bir tasnif oluşturmak gayesiyle yapmamıştır. Amacı bu 2 ana kategoriye tarihi inkişafı içerisinde tasvir etmektir.

Ergin¹¹ (1999), “mana” ve “vazife” bakımından 3 sözcük türünden bahseder. Manalı sözcükleri isim ve fiil olarak, vazifeli sözcükleri ise edat olarak tanımlar. İsimlerin ve eylemlerin tek tek anlamlarının olduğunu, edatların ise tek başlarına anlamlarının olmadığını söylemektedir. Eylemlerin nesnelere karşılıyan isim türüne bağlı olarak varlık gösterdiğini belirtmekle birlikte bu durumun isim ve eylem türünün kesin olarak birbirinden ayrı yapılar olarak değerlendirilmesi gerektiğini de vurgular. “Hareketleri nesnesiz, mücerret olarak karşılıyan fiil kök ve gövdeleri ise mânâlı, fakat tek başına

⁵ 1892

⁶ 1908

⁷ 1921

⁸ 1923

⁹ 1924

¹⁰ 1936

¹¹ 1958

kullanılmayan” (1999, s. 374) olarak değerlendirdiği eylemlerin anlamlı birer yapı olarak görülmelerinin ancak çekimli olabilmeleri ile mümkün olacağını ifade eder.

Banguoğlu¹² (2015), sözcükleri tabii ve mantıkî olarak iki ölçütte sınıflandırmaktadır. Sözcük köklerini esas alarak yapılan sınıflamaya tabii, söz içindeki işleyişlerine göre değerlendirdiği sınıflamaya da mantıkî sınıflama demektir. Tabii sözcükleri “isim” ve “fiil” olarak ele almaktadır. İsim ve eylem tabanlarının yalın halde mutlak bir biçimde ayrıldıklarını ifade etmekte ve sözcükleri mantıkî olarak bağlam içindeki işleyişlerine göre ad, sıfat, zarf, takı, bağlam, ünlem ve fiil olmak üzere 8 bölümde incelemektedir. Bu ayırmadaki ilk yedi grup yapı bakımından isim ana grubu içindedir. Sözcükleri özerkli kelime (ad, sıfat, zamir, zarf, fiil) ve katma kelime (takı, bağlam, ünlem) olarak bölümlenmektedir. Katma sözcüklerin özerkli sözcüklerden kullanışla geldiğini ve işleyişçe eklere yakın olduğunu belirtmektedir. Banguoğlu, eylemleri kılış, durum ve oluş anlatan sözcükler olarak tanımlamakta ve eylemleri anlamlarına göre, kullanışlarına göre değerlendirmektedir.

Aksan¹³ (Atabay, Kutluk, & Özel, 1983), sözcükleri sekizli tasnife göre, yani ad, sıfat, belirteç, adıl, ilgeç, bağlaç, ünlem, eylem olarak sınıflandırmaktadır. Ancak bu sınıflamanın kesin nitelikli bir sınıflama olmadığını belirtmektedir. Bu sınıflamaya göre sözcükler değerlendirilirken önce asıl görevleri ile ele alınmaktadır ve daha sonra diğer görevlerine göre de değerlendirilmektedir. İlk yedi türü isim soylu olarak ele alırken eylemleri eylemsilerle birlikte eylem soylu sözcükler kategorisinde değerlendirmektedir. Eylemlerin devinme, oluş, kılınış, durum gösteren sözcükler olduğunu, çekim unsurlarına bağlı olarak anlamlı sözcükler grubunda yer aldığını söylemektedir.

Gencan¹⁴ (1978), yapısal olarak sözcükleri isim ve fiil olarak ele almaktadır. Sözcüklerin dış yön ve anlam olarak 2 yönünün olduğunu ve dil bilgisi bakımından isim, sıfat, zamir, fiil, zarf, edat, bağlaç ve ünlem olmak üzere sekiz türe ayrıldığını söylemektedir. Eylemlerin ise iş, oluş ve kılışları zamana ve kişiye bağlayarak anlatan sözcük olarak değerlendirmektedir.

Hengirmen¹⁵ (2006), sözcükleri geleneksel sekizli tasnife göre incelemektedir. Ad, sıfat, adıl, belirteç, ilgeç, bağlaç, ünlem, eylem olarak incelediği sözcük türlerinin Türkçede esnek yapılar olduklarını vurgulamaktadır. İlk yedi türü ad türüne dahil etmektedir ve sözcüklerin temelde ad, eylem ve ilgeç olarak ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Çünkü dilin anlatım yapısının temelinde yapılan bir iş ve işi yapan vardır. Ad türü işi yapanı, eylem türü yapılan işi belirtirken öteki türler ad ve eylem arasındaki anlamları tamamlayıcı görevdedir.

¹² 1959

¹³ 1976

¹⁴ 1978

¹⁵ 1998

Vardar¹⁶ (2002), Türkçede sözcüklerin ad, sıfat, adıl, belirteç, ilgeç, bağlaç, eylem, ünlem olarak sekiz türe ayrıldığını belirtmektedir.

Korkmaz¹⁷, *Gramer Terimleri Sözlüğü* (2010) adlı araştırmasında sözcük türlerinin ad, sıfat, zamir, zarf, edat, bağlaç, ünlem ve fiil olmak üzere sekiz türlü olduğunu, bunların ilk yedisinin ad türüne dahil olduğunu söylemektedir. Korkmaz eylemleri oluş ve kılış gösteren sözcük türü olarak ifade etmektedir. Türkiye Türkçesi Grameri (2009) adlı kitabında ise sözcükleri anlamlı (isim, fiil), görevli (edat, bağlaç), anlamlı-görevli (ünlem) olarak üç grupta incelemektedir. İsimler sınıfına geçici isimler olarak tabir ettiği sıfat, zarf, zamir türlerini dahil etmektedir. Eylemleri ise kendi içinde değerlendirip onların isimler ile kurdukları ilişkilere göre anlamlı hale geldiklerini ve bu bakımdan bağımlı sözcükler olduklarını belirtmektedir.

Adalı¹⁸ (2004), biçimbirimleri sözlüksel ve görevsel olarak iki ana kategoride değerlendirmektedir. Sözlüksel biçimbirimler kendi içinde bağımlı (fiil) ve özgür (isim, sıfat, zarf) biçimbirimler olarak ayrılırken görevsel biçimbirimler de özgür (yerdeş öncüller, ilgeçler, dereceleme öncülleri, yönverenler) ve bağımlı (ekler) biçimbirimler olarak değerlendirmiştir. Eylemler sözlüksel bağımlı biçimbirimler kategorisinde ele alınmıştır. Varlıkları ancak belli morfolojik unsurlar aracılığı ile ortaya konulabilmesi sebebiyle bağımlı biçimbirimlerdir.

Yener¹⁹ (2007), Türkçede sözcüklerin esnek yapılarının olduklarını dile getirmektedir. Ona göre dil bilimsel sınıf ayrımları sözcüğün sözcükle ilişkisinden ortaya çıkar. Yani bir sözcüğü herhangi bir biçimde etiketlemek, ona bir tür ya da görev atfetmek için onu bir bağlam içinde görmek gerekir. Böylece karşılıklı bağıntılarla sözcüğü değerlendirmek mümkün olacaktır. Yalın halde bir sözcüğü tür olarak isim ve eylem olarak belirlemek mümkündür. Sözcük-sözcük ilişkisi, karşılıklı bağıntı ve görev olarak bakıldığında sözcüğün iki türlü sınıflanması gerekmektedir: cümledeki görev, dilsel görev. Geleneksel olarak sözcük türleri olarak ele alınan türleri Yener, sözcüklerin dilsel görevleri olarak kabul eder. Ancak, bu dilsel görevler sözcük-sözcük ilişkisinde pek çok bağıntı kurabilen isimler için geçerlidir. Eylemler, ayrı bir tür olarak değerlendirilir.

Delice²⁰ (2012), sözcüklerin nasıl tasnif edileceğini birkaç şekilde açıklamaktadır. Sözcüklerin bağımsız biçimbirim olup olmadıklarını değerlendirip sözlüksel olarak tanımladığı sözcükleri “bağımsız/asıl biçimbirim” ve “bağımlı/uydu biçimbirim” olarak ortaya koymaktadır. İlk biçimde asıl biçimbirimleri asıl fiil, isim, zamir; uydu biçimbirimleri sıfat, çekim edatı, yardımcı fiil olarak incelemektedir. Hem asıl hem uydu olarak kullanılan biçimbirimleri de zarf, bağlama edatı, pekiştirme edatı, ünlem edatı olarak sıralamaktadır. Diğer bir ayırım ise sözcüklerin cümleye kattıkları anlamdan doğan ayırımdır. Sözcük türleri bakımından sözcükler üzerinde iki türlü anlamın olduğundan

¹⁶ 2002

¹⁷ *Türkiye Türkçesi Şekil Bilgisi* 2003, *Gramer Terimleri Sözlüğü* 1992

¹⁸ 2004

¹⁹ 2007

²⁰ 2008

bahseder: sözlüksel anlam ve dil bilgisel anlam. Sözcük türleri, sözcüklerin cümlede kullanılışı ve yüklendiği anlam özellikleri bakımından sözlüksel anlamlı (asıl fiil, isim, sıfat, zamir, zarf) ve dil bilgisel anlamlı (bağlama edatı, çekim edatı, pekiştirme edatı, ünlem edatı, yardımcı fiil) olarak sınıflandırılmaktadır. Eylemleri ise asıl fiiller ve yardımcı fiiller olarak her iki kategoriye de eklemiştir. “Asıl fiil”i “temel veya iç cümlenin kurucusu (temel cümlede yüklem, iç cümlede ise yüklem) olan oluş veya kılış” (s. 32) bildiren sözcükler olarak, “yardımcı fiil”i ise “ya yabancı bir ismin Türkçe cümle içinde yüklem olmasını sağlamak amacıyla ya da asıl fiile çeşitli kip anlamı katmak amacıyla gövsel anlam aktarımı için kullanılan ve tamamen uydu bir biçimbirim” (s. 33) olan sözcükler olarak tanımlamaktadır.

Üstünova²¹ (2010), sözcükleri ad ve eylem olarak iki türe ayırmaktadır. Ona göre hiçbir dil birimi tek başına iletişim için yeterli değildir. Dil birimleri birlikte hareket etmek zorundadır ve bu amaçla bağlam içinde çeşitli görevler üstlenirler. Buna görev adı denilmekte ve tür adı ile arasındaki ayırım böylece ortaya konmaktadır. Ad türündeki sözcüklerin üstlendikleri görevler ad, sıfat, zamir, bağlaç, zarf, edat ve ünlem olarak adlandırılırken, türü eylem olan bir sözcüğün üstlendiği görev eylem olarak adlandırılır. Üstünova ayrıca “*Eylem İşletimi*” (2017) adlı çalışmasında eylemi morfolojik unsurların yanında sözcük bilgisi, anlam bilgisi ve cümle bilgisi bağlamında da değerlendirmiş ve eylemin bağlam bağımlı durumunu ayrıntılı bir biçimde incelemiştir. Eylemleri kılış, oluş, durum başlıkları altında ele aldıktan sonra çekim unsurlarını ulamlama sırasıyla (çatı, olumsuzluk, zaman, kişi, soru) incelemiş ve asıl çekim unsurları olan zaman ile kişi ulamlarına da ayrıntıları ile yer vermiştir.

Boz²² (2019), sözcükleri anlamlarına göre sözlüksel ve dil bilgisel olmak üzere iki sınıfa ayırdıktan sonra, “sözlüksel anlamlı sözcükler” başlığı altında ad, eylem, (dizime bağlılar) sıfat ve belirteç türlerini; “dilbilgisel anlamlı sözcükler” başlığı altında da adıl, ünlem, (dizime bağlılar) ilgeç, bağlaç, pekiştirici ve yardımcı eylem türlerini göstermiştir. Bu sınıflandırmada “sözlüksel anlamlı sözcükler ile gerçek dünyada somut veya soyut nesne, eylem ve durumları karşılayan sözcükleri, dilbilgisel anlamlı sözcükler ile gerçek dünyada göndergeleri olmayan, genel olarak sözdiziminde sözlüksel anlamlı sözcükler arasındaki irtibatı sağlayan sözcükleri” (s. 9) kastettiğini dile getirir.

Sözcük türleri ile ilgili verilen tasniflere bakıldığında, eylemlerin genellikle diğer sözcük türlerinden kesin olarak ayrılmış olduklarını görmek mümkündür:

1530	<i>Müyessiretü'l-Ulüm</i>	Bergamalı Kadri	1. İsim 2. Fiil 3. Harf	*Eylemin bir anlam ifade ettiğini ancak bu anlamın zaman kavramı ile pekiştirdiğini belirtir. Eylem anlamlı sözcüktür.
1851 Basım: 1882	<i>Mikyasü'l-Lisân Kistasü'l-Beyân</i>	Kütahyalı Abdurrahman Fevzi Efendi	1. İsim 2. Fiil 3. Harf	*Eylemlerin yapısını zaman, hades ve nispet olarak sınıflayarak açıklamaktadır.

²¹ *Dil Bilgisi Sorunları* 2010, *Eylem İşletimi* 2017.

²² 2019

1851	<i>Kavâid-i Osmaniyye</i>	Ahmed Cevdet ve Mehmed Fuad Paşa	1. İsim 2. Sıfat 3. Kinâyât 4. Fiil 5. Edevât	*Master, çekimli eylem ve eylemden türemiş sözcükler olarak üç başlıkta eylemi incelemektedir.
1866	<i>Emsile-i Türkiyye</i>	Abdullah Ramiz Paşa	1. İsim 2. Fiil 3. Harf	
1875	<i>Kavâid-i Türkiye</i>	Ahmed Cevdet	1. İsim 2. Sıfat 3. Zamir 4. İsm-i işaret 5. Mübhemat 6. Master 7. Fiil 8. Ferî fiil 9. Edevat	*Ferî fiil kavramını ayrı başlıkta incelemiştir. *Burada aslında “isim, fiil, edat” tasnifi vardır. Sıfat, zamir, ism-i işaret, mübhemat ve master ismin diğer durumları olarak, ferî fiil ise eylemin bir konusu olarak işlenmiştir.
1892	<i>Nev-usûl Sarf-ı Türki</i>	Şemseddin Sami	1. İsim 2. Sıfat 3. Kinâyât 4. Fiil 5. Kayd 6. Hurûf-ı ilsak 7. Revâbit 8. Nidâ	*Bugün hâlâ kullanılan sekizli tasnifin ilk örneklerindendir.
1908	<i>Türkçe Sarf ve Nahiv</i>	Hüseyin Cahit	1. İsim 2. Sıfat 3. Zamir 4. Fiil 5. Edat 6. Zarf 7. Nida	*Eylemlerde zaman kavramını pekiştirerek fail-fiil anlamında eylemin çekimlilik esaslarını ele almıştır.
1921	<i>Türk Dili Grameri</i>	Jean Deny	1. İsim - Değişmeli (ad,zamir) - Değişmesiz (sıfat, zarf) 2. Fiil 3. Edat	*Deny, isimlerdeki yabancı kökenli alıntıların fazlalığına kıyasla Türkçede eylemlerin Türkçe asıllı olduklarını belirtir ve eylemi “biricik milli öge” olarak ifade eder. *Türkçede sözcük türlerinin Fransızcaya kıyasla kesin sınırlamalarının olmadığını söyler. Sözcüklerin tür olarak esnek oluşuna değinir.
1923	<i>Türkçe Sarf ve Nahiv-Eski Lisân-ı Osmânî Sarf ve Nahiv</i>	Ahmet Cevat Emre	1. İsim 2. Fiil 3. Sıfat 4. Zamir 5. Zarf 6. Edat 7. Nida	*Hüseyin Cahit’in tasnifi ile benzerlik gösterir. Eylemleri zaman kavramı etrafında incelemektedir.
1924	<i>Türkçe Yeni Sarf ve Nahiv Dersleri</i>	Midhat Sadullah Sander	1. İsim 2. Sıfat 3. Zamir 4. Fiil 5. Edat 6. Zarf 7. Nida	*Hüseyin Cahit’in tasnifi ile benzerlik gösterir. Eylemleri yine zaman kavramı çerçevesinde değerlendirir.

1940 1959	<i>Ana Hatlarıyla Türk Grameri (1940), Türkçenin Grameri (1974)</i>	Tahsin Banguoğlu	Tabii Sınıflama 1. İsim 2. Fiil Mantıkî Sınıflama 1. Ad 2. Sıfat 3. Zarf 4. Takı 5. Bağlam 6. Ünlem 7. Fiil	*Sözcük türlerini anlamlı (özerkli) ve görevli (katma) olarak ayırmaktadır. Eylemleri anlamlarına ve kullanımına göre değerlendirmektedir.
1958	<i>Türk Dil Bilgisi</i>	Muharrem Ergin	1. İsim - İsim - Sıfat - Zarf - Zamir 2. Fiil 3. Edat	*Sözcükleri anlam ve görevlerine göre ayırmaktadır. Eylemleri anlamlı grupta gösterir, ancak varlıklarının nesnelere (isimlere) bağlı olduğunu da vurgular.
1976	<i>Sözcük Türleri</i>	Neşe Atabay, İbrahim Kutluk, Sevgi Özel (D. Aksan yönetiminde)	1. Ad 2. Sıfat 3. Belirteç 4. Adıl 5. İlgeç 6. Bağlaç 7. Ünlem 8. Eylem	*Aksan, çalışmasının giriş kısmında sözcük türlerinin Türkçe için esnek bir yapıda olduğunu savunmaktadır. Temelde isim ve eylem türlerinden bahseder. *Eylemlerdeki anlamlılığı çekim unsurlarına bağlar.
1978	<i>Dilbilgisi (Lise: I-II-III)</i>	Tahir Nejat Gencan	1. İsim 2. Sıfat 3. Zamir 4. Fiil 5. Zarf 6. Edat 7. Bağlaç 8. Ünlem	*Yapısal olarak isim ve eylem türleri olduğunu belirtir. Eylemleri iş, oluş ve kılışları zamana ve şahsa bağlayarak anlatan sözcükler olduğunu belirtir. Eylemleri anlamlı sözcük grubu olarak değerlendirir.
1979	<i>Türkiye Türkçesinde Biçimbirimler</i>	Oya Adalı	Sözlüksel Biçimbirimler 1. Bağımlı: fiil 2. Özgür: isim, sıfat, zarf Görevsel Biçimbirimler 1. Bağımlı: ekler 2. Özgür: yerdeş öncüller, ilgeçler, dereceleme öncülleri, yönverenler	*Adalı, eylemleri sözlüksel bağımlı biçimbirimler olarak değerlendirip morfolojik unsurlar aracılığı ile varlıklarını ortaya koyabilen sözcükler olarak incelemektedir.
1998	<i>Türkçe Temel Dilbilgisi</i>	Mehmet Hengirmen	1. Ad 2. Sıfat 3. Adıl 4. Belirteç 5. İlgeç 6. Bağlaç 7. Ünlem 8. Eylem	*Sözcük türlerinin Türkçede esnek yapılar olduğu üzerinde durur. Dilin temelinde 3 sözcük türü olduğunu (iş yapan isim, yapılan işe eylem, aradaki bağlantıları sağlayan öteki türler) savunmaktadır.

2002	<i>Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü</i>	Berke Vardar	1. Ad 2. Sıfat 3. Adıl 4. Belirteç 5. İlgeç 6. Bağlaç 7. Eylem 8. Ünlem	
2003	<i>Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)</i>	Zeynep Korkmaz	Anlamli kelimeler: 1. İsim - Ad - Sıfat - Zarf - Zamir 2. Fiil Görevli Kelimeler: 1. Edat 2. Bağlaç Görevli-anlamli kelimeler: 1. Ünlem	*Korkmaz, Türkçedeki sözcük türlerinin, özellikle isim türü için, esnekliğinden bahsetmektedir.
2010, 2017	<i>Dil Bilgisi Sorunları(2010), Eylem İşletimi (2017)</i>	Kerime Üstünova	Tür adı: 1. Ad 2. Eylem Görev adı: 1. Ad 2. Sıfat 3. Zamir 4. Bağlaç 5. Zarf 6. Edat 7. Ünlem 8. Bağlaç	*Tür adı-görev adı ayrımı yapmaktadır. Türü eylem olan bir sözcüğün anlatımda üstlendiği göreve eylem demektedir.
2008, 2012	<i>Sözcük Türleri (Kitap), Sözcük Türleri Nasıl Tasnif Edilir? (Makale)</i>	H. İbrahim Delice	Bağımlı/bağımsız 1. Asıl: Asıl fiil , isim, zamir 2. Hem asıl hem uydu: zarf, bağlama edatı, pekiştirme edatı, ünlem edatı 3. Uydu: sıfat, çekim edatı, yardımcı fiil Sözlüksel/dilbilgisel 1. Sözlüksel: asıl fiil , isim, sıfat, zamir, zarf 2. Dilbilgisel: bağlama edatı, çekim edatı, pekiştirme edatı, ünlem edatı, yardımcı fiil	*Delice, “yardımcı fiil”leri görevli sözcükler grubunda değerlendirmektedir. “Asıl fiil”leri ile cümlenin kurucusu olarak değerlendirmekte ve eylemsi yapılarını da bu gruba dahil etmektedir.

2019	<i>Türkiye Türkçesi III Sözcük Türleri (Ed: Erdoğan Boz)</i>	Dr. Nazmi Alan, Dr. Ezgi Aslan, Dr. Bayram Çetinkaya, Prof. Dr. Ahmet Akçataş, Doç. Dr. Özgür Ay, Dr. Fatih Doğru, Dr. Şaziye Dinçer Bahadır, Dr. Serdar Karaoğlu, Dr. Bilal Uysal, Dr. Duygu Kamacı Gencer	Sözlüksel Anlamlı 1. Ad 2. Eylem 3. Sıfat 4. Belirteç Dilbilgisel Anlamlı 1. Adıl 2. Ünlem 3. İlgeç 4. Bağlaç 5. Pekiştirmeç 6. Yardımcı eylem	*Bu çalışmada eylemler sözlüksel anlamlı sözcükler olarak ele alınırken yardımcı eylemler dilbilgisel anlamlı kategoride değerlendirilmiştir.
------	--	--	---	---

3. Bulguların Değerlendirilmesi

Temelde isim ve eylem olarak bölümlenen sözcükler, ayrıntılı olarak üçlü (isim, eylem, harf/edat), yedili (isim, sıfat, zarf, zamir, edat, ünlem, eylem) ve sekizli (isim, sıfat, zarf, zamir, edat, ünlem, bağlaç, eylem) olarak sınıflandırılmaktadır. Üçlü taksim “isim, fiil ve harf/edat” olarak yapılan tasniftir. Başta Bergamalı Kadri olmak üzere, Kütahyalı Abdurrahman Fevzi Efendi, Abdullah Ramiz Paşa, Dery ve Ergin de tasniflerini bu esasa göre yapmışlardır. Yedili taksimde bağlaçlar yoktur. Hüseyin Cahit, Ahmet Cevat, Midhat Sadullah gibi araştırmacılar sözcük türlerini bu taksime göre düzenlemişlerdir. Sekizli taksimde ise sözcük türleri isim, sıfat, zarf, zamir, edat, ünlem, bağlaç ve eylem türleri bulunmaktadır. Bu tasnif Şemsettin Sami, Banguoğlu, Gencan, Aksan, Topaloğlu, Korkmaz, Hengirmen gibi araştırmacılar tarafından kullanılmıştır.

Ancak ister sekizli ister yedili ya da ister üçlü olsun bu üç taksimde sekiz türün tamamı bulunmaktadır. İsim, sıfat, zarf, edat, zamir, ünlem ve bağlaçlar isim türünün alt başlıkları olarak değerlendirilmekte ya da görevli durumunda edatlar bağımlı biçimbirimler olarak ayrı değerlendirilmektedir. Aslında burada temelde sözcük türleri isim ve eylem olarak tasnif edilmektedir.

Eylemler, tüm tasniflerde ayrı bir grup olarak değerlendirilmişlerdir. Zaman ve şahıs bağımlı olmaları sebebiyle çekimli biçimleri ile incelenmişlerdir. Neredeyse tüm araştırmacıların üzerinde uzlaştıkları fikir, eylemlerin morfolojik unsurlara bağlı olarak varlıklarının mümkün olduğu yönündedir. Eylemler, sınıflamalarda ne şekilde yer alırsa alsın bağımlı bir yapı olarak inceleme konusu olmuştur.

Eylemler ile ilgili ayrımlar sınıflama ölçütlerinden ortaya çıkmaktadır. Sözcüklerin anlamlı-görevli, sözlüksel-dilbilgisel, bağımlı-bağımsız, asıl-uydu gibi ayrımlarında eylemlerin morfolojik unsurlara bağımlı yapısı tartışma konusudur. Adalı ve Ergin, eylemleri anlamlılık bağlamında diğer araştırmacılarından farklı değerlendirir. Ergin, eylemlerin varlıklarının ancak nesnelere olan ilişkilerinden ortaya çıkabileceğini vurgularken Adalı, eylemleri bağımlı biçimbirimler olarak eklere yakın görmektedir. Sözlüksel ve dil bilgisel ölçütleri dikkate alan Delice ve Boz, eylemleri asıl ve yardımcı olarak değerlendirmekte ve asıl eylemleri sözlüksel anlamlı ele alırken yardımcı eylemleri

ise dil bilgisel kategoride incelemektedirler. Diğer bir konu ise tür adı-görev adı konusudur. Yener, isimleri karşılıklı bağıntılar, sözcük-sözcük ilişkisi içinde değerlendirip sıfat, zarf, zamir gibi türlerin ismin kullanımla ortaya çıkan görevleri olduğuna dikkat çekmektedir. Eylemler için böyle bir ayırım söz konusu edilmemiştir. Üstünova, benzer biçimde isimlerin görev adlarını vurgularken eylemin de görev adının eylem olduğunu belirtir.

Araştırmacılar, sözcükleri kök ya da gövde halinde değerlendirirken isim ve eylem olarak iki türden bahsederler. Bahsi geçen diğer ölçütler sözcüğün kullanımı, yani anlatımla gelen durumları ile ilgilidir. Eylemlerin tanım ve kapsamalarına bakıldığında neredeyse tüm tanımların eylemi bir iş, durum, kılış, oluş ya da olmayışı bildiren sözcük olarak belirtmektedir. Bu tanımlar sözcüğün kullanımla gelen cümleye dayalı anlamına, yani yükleme de işaret etmektedir. Akçataş ve Bozkurt'un devinim sözcükleri olarak ifade ettikleri eylemin yüklem olarak cümle kurucu göreviyle sözcük türleri içinde ayrı bir önemi bulunmaktadır.

Yapılan ilk tasniflerin birbiri ile benzer ya da neredeyse aynı olduğu dikkat çeken diğer bir durumdur. Hüseyin Cahit, Ahmet Cevat ve Midhat Sadullah'ın sözcük türlerini tasnifleri ve sözcük türlerine yaklaşımları aynıdır. Araştırmacıların eylemlerde zaman kavramını pekiştirmeleri ve fail-fiil bağlamında eylemi değerlendirmeleri hususlarında da aynı görüşleri benimsemişlerdir.

Banguoğlu'nun tasnifi yapısal olarak Şemsettin Sami'nin tasnifi ile benzerlik gösterse de kullandığı ölçütlerin ayrıntılı olarak ifade edilmesi, taksimde yapı ve kullanımı dikkate alması, sözcükleri anlam ve görevlerine göre değerlendirmesi bakımından farklılık göstermektedir. Banguoğlu eylemleri yapısal olarak isimlerle birlikte iki ana grupta değerlendirir ve onları özerkli sözcükler içinde anlamlı sözcükler sınıfına dahil eder.

Deny, Türk Dil Bilgisi adlı kitabında sözcük türlerinin esnek yapıda olduklarını, sözcüklerin Fransızca gibi kesin sınırlamalarının olmadığını belirtir. Ayrıca Türkçe eylemlerde isim düşüncesinin baskın olduğunu vurgulamaktadır. Sözcüklerdeki esnek yapıyı Hengirmen ve Aksan gibi isimler de desteklemektedir.

Sözcük türlerinin tasnifi üzerine yapılan tartışmaların daha çok isim türünün nasıl tasnif edilmesi ile ilgilidir. Eylem türünün, nispeten, sınırları daha kesin ve yapı bakımından daha belirgin olması tasnif çalışmalarında daha kolay sınıflandırılmalarını sağlamıştır. Ancak isimler üzerine odaklanmış tartışmalar eylem türünün süregelen kalıp bir yaklaşımla ele alınmasına ve yeterli kadar irdelenmemesine sebep olmuştur. Temelde yabancı gramerlerin etkisiyle yapılan tasnif çalışmalarının Türkçenin yapısına uymaması; Altay dilleri grubunda yer alan bir dilin yapısal özelliklerini, Hint-Avrupa ya da Hami-Sami grubunda yer alan diller için hazırlanmış dil bilgisi araştırmalarının formatıyla açıklamak bu sorunun temel kaynağıdır (Üstünova, 2010, s. 157).

Sonuç

Araştırmacıların sözcük türleri tasnifi üzerine yaptıkları analizlere bakıldığında, eylemlerin genellikle isim ile birlikte temelde ikili bir sınıflandırma içinde ele alındığı gözlemlenmektedir. Araştırmacılar, eylemi yapısı gereği diğer tüm sözcük türlerinden kesin bir ayırım gözeterek ayrı bir sınıf olarak değerlendirmektedirler.

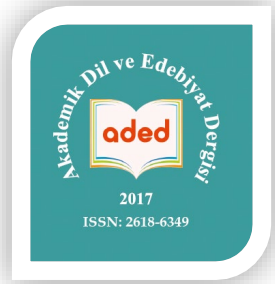
Araştırmalarda, eylem için, varlıklarının ancak morfolojik unsurlar ile ya da nesnelere bağlı olarak ortaya çıkabileceği doğrudan ya da dolaylı olarak belirtilmektedir. Sınıflama ölçütleri ne olursa olsun, araştırmacıların üzerinde uzlaştıkları konu eylemlerin bağımlı bir sözcük türü olduğudur. Bağımlı yapısının tek başına anlamlı olup olmadığı bazı araştırmacılar tarafından ayrıca değerlendirilse de genellikle anlamlı sözcükler sınıfına dahil edilmişlerdir.

Eylemlerin tanım ve kapsamlarına bakıldığında neredeyse tüm tanımların eylemi bir iş, durum, kılış, oluş ya da olmayışı bildiren sözcük olarak belirttiği görülür. Bu tanımlar sözcüğün kullanımla gelen cümleye dayanan anlamına, yani yükleme de işaret etmektedir.

Sözcük türlerinin tasnifi üzerine yapılan tartışmalar genellikle isim türünün nasıl sınıflandırılacağı ile ilgilidir. Eylemlerin nispeten daha kesin sınırlara ve biçimce daha belirgin özelliklere sahip olması, tasnif çalışmalarında daha kolay sınıflandırılmalarını sağlamıştır. Ancak, isimlere odaklanan akademik tartışmalar, eylem türünün süregelen kalıp bir yaklaşım içinde ele alınmasına ve derinlemesine incelenmemesine sebep olmuştur.

Kaynaklar | References

- Adalı, O. (2004). *Türkiye türkçesinde biçimbirimler*. Papatya.
- Ahmet Cevat Emre. (2004). *Türkçe sarf ve nahiv eski lisân-ı osmânî sarf ve nahiv*. (G. Sağol, E. Şahin, & N. Yıldız, Dü) TDK.
- Akçataş, A. (2011). *Türkiye türkçesi fil anlam söz dizimi*. Gazi Kitabevi.
- Atabay, N., Kutluk, İ., & Özel, S. (1983). *Sözcük türleri*. (D. Aksan, Dü.) Türk Dil Kurumu.
- Avşar, U. (1996). *Müeyessiretü'l-Ulûm (Bergamalı Kadri)*. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Banguoğlu, T. (2015). *Türkçenin grameri*. TDK.
- Boz, E. (2019). *Türkiye türkçesi III sözcük türleri*. Gazi Kitabevi.
- Delice, İ. (2012, Fall). Sözcük türleri nasıl tasnif edilmelidir? *Turkish Studies*, 7(4), s. 27-34.
- Deny, J. (2012). *Türk dil bilgisi*. Kabalıcı Yayınevi.
- Ergin, M. (1999). *Türkçe dilbilgisi*. Boğaziçi Yayınları.
- Günay, D. (2018). *Sözcükbilime giriş*. Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Gencan, T. N. (1978). *Dilbilgisi*. Tek Ağaç Yayınları.
- Grönbech, K. (2011). *Türkçenin yapısı*. (M. Akalın, Çev.) Türk Dil Kurumu.
- Hüseyin Cahit. (2000). *Türkçe sarf ve nahiv*. TDK.
- Hameed, F. (1993). Şemseddin Sami'nin dилciliği ve nev usûl sarf-ı türkî. Ankara Üniversitesi.
- Hengirmen, M. (2006). *Türkçe temel dilbilgisi*. Engin Yayın Evi.
- Üstünova, K. (2010). *Dil bilgisi sorunları*. Kesit Yayınları.
- Üstünova, K. (2017). *Eylem İşletimi*. Sentez Yayıncılık.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye türkçesi grameri (şekil bilgisi)*. Türk Dil Kurumu.
- Korkmaz, Z. (2010). *Gramer terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Sander, M. S. (2004). *Türkçe yeni sarf ve nahiv dersleri*. TDK.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. Multilingual.
- Yener, M. L. (2007). Türk dilinde sözcük türleri tasnifi sorunu üzerine. *Turkish Studies*, 2(3).



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Fatih UĞUR

<https://orcid.org/0000-0003-1548-8988>

Arş. Gör.

fatihugur@hacettepe.edu.tr

Hacettepe Üniversitesi

<https://ror.org/04kwvgz42>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ahmedî Divânı'nda Biçimbirimsel Yinelemeler ve Koşutluklar

*Morphological Repetitions and Parallelism in the
Ahmedi's Divan*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 23.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 15.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Uğur, F. (2024). Ahmedî Divânı'nda Biçimbirimsel Yinelemeler ve Koşutluklar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 217-234. <https://doi.org/10.34083/akaded.1441810>

Uğur, F. (2024). Morphological Repetitions and Parallelism in the Ahmedî's Divan. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 217-234. <https://doi.org/10.34083/akaded.1441810>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Fatih UĞUR | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

Klasik Türk şiirinde yinelemelerin büyük önemi vardır. Dil kullanımı ve üslup bakımından kusursuzluğu yakalamaya çalışan şairler ses, sözcük, sözcük öbeği ve kimi zaman paralel mısra tekrarları yaparak belli bir ritim ve ahenk oluşturmaya çabalamışlar; bunun için de yineleme yapılarından istifade etmişlerdir. Klasik şiirde pek çok kez bedî sanatlar vasıtasıyla sağlanan bu yineleme yapıları bir eleştiri disiplini olan deyişbilimdeki yineleme ve koşutluk ile benzerlik gösterir. Klasik Türk şiirinin kurucu şairlerinden Ahmedî de deyişbilim yöntemiyle incelemeye açık olduğu görülen çok sayıda biçimbirimsel yinelemeye ve koşut yapıya yer vermiş şairlerdendir. Öte yandan mısralar arası koşut yapıyla kurduğu çok sayıdaki şiirinde belli bir ahenk yakalamaya çalışmış gibidir. Dolayısıyla bu çalışmada *Ahmedî Divânı*'ndaki yineleme yapıları ele alınmış ve deyişbilimdeki biçimbirimsel yinelemeye örnek gösterilebilecek özellikleri bakımından incelenmeye çalışılmıştır. Bunun için öncelikle biçimbirimsel yinelemelerin her biri örnek beyitler üzerinden gösterilmiş, ardından çoklu biçimbirimsel yinelemeler ve koşut yapılar incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Ahmedî, yineleme, deyişbilim, biçimbirimsel yineleme, koşutluk

Abstract

Repetitions have great importance in classical Turkish poetry. Poets trying to achieve perfection in terms of language use and style have tried to create a certain rhythm and harmony by repeating sounds, words, phrases and sometimes parallel lines; for this, they have used repetition structures. These repetition structures, which are provided many times through bedî (artistic) arts in classical poetry, are similar to repetition and parallelism in phraseology, a discipline of criticism. Ahmedî, one of the founding poets of classical Turkish poetry, is also one of the poets who included many morphological repetitions and parallel structures that are open to analysis with the method of phraseology. On the other hand, he seems to have tried to achieve a certain harmony in many of his poems, which he created with a parallel structure between the lines. Therefore, in this study, the repetition structures in the Ahmedî Divân were discussed and tried to be examined in terms of their features that can be considered as examples of morphosyntactic repetition in phraseology. Firstly, each of the morphosyntactic repetitions was shown through sample couplets, and then multiple morphosyntactic repetitions and parallel structures were tried to be examined.

Keywords: Classical Turkish Literature, Ahmedî, repetition, phraseology, morphological repetition, parallelism

Giriş

Bir edebî metni bilimsel ölçütlere uygun biçimde incelemek için kullanılabilir pek çok yöntem vardır. Şekil veya muhteva özellikleri üzerinden kurulabilecek yahut uygulanabilecek bu yöntemler, incelenen metnin niteliğinin belirlenmesinde kullanılır. Nitekim klasik Türk şiiri için öteden beri var olagelen ve metnin belli bir estetik yapıya uyup uymadığını ölçmede kullanılan belagat ilmi, geleneksel ölçütlere dayalı şiir eleştirisinin temelini oluşturmuştur. Sonrasında ortaya çıkan eleştiri kuramlarıyla metin eleştirisinde yeni yöntem ve kuramlar geliştirilmiş ve edebiyat eleştirisi belli bilimsel ölçütlere bağlanmıştır. Klasik Türk şiiri de söz ve mana güzelliğinin esas alındığı bir yapıyla oluşturulmakla yeni eleştiri kuramları ışığında incelenmeye açıktır.

Bir edebî metni kurgu, dil ve anlam değerleri bakımından incelemede kullanılabilir eleştiri yöntemlerinden biri deyişbilimdir. Sözcük/sözdizimi ve anlatım/deyiş arasındaki ilişkiler üzerinde duran deyişbilim, biçem yöntemlerini inceleyen bir bilim dalı olarak XX. yüzyılın ikinci yarısında gelişme göstermiş olsa da MÖ V. yüzyılda Letonili Georgias'la başladığı kabul edilen klasik sözbilimin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Deyişbilimin kökeninde yatan sözbilim, Orta Çağ sıralarında Eski Yunan ve Roma'da gelişme göstermiş, bu dönemde *Trivium* adı verilen sosyal bilimler alanında yine sözbilim ve dilbilgisi öğretilmiştir. XVII. yüzyıl Avrupa'sında sözbilimdeki söz sanatları yazı alanlarının hepsinde kullanılmaya başlanmış ve edebî eserler sözbilim kıstaslarıyla eleştirilmeye başlanmıştır. XVIII. yüzyılda ise edebî eleştiri için sözbilim artık temel nokta hâline gelmiştir. XIX. yüzyıla gelindiğinde sözbilim tümüyle kompozisyon yazma yöntemleri içinde anılır olmuştur. XX. yüzyılın ikinci yarısından sonraysa deyişbilim, yeni sözbilimin de geliştirilmesiyle ortaya çıkmış, bağımsız bir bilim dalı olarak ele alınmıştır (Özünü, 2001, s. 30-34). Dolayısıyla deyişbilim, bilimsel bir inceleme metodu olarak XX. yüzyıldan sonra edebî metinlerin ve özellikle de şiirlerin ses ve anlam ilişkisi üzerinden çözümlenmesinde uygulanmaya başlamıştır.

Edebî metinlerin deyişbilimsel yöntemlerle incelenmesinde koşutluk, yineleme, önceleme ve sapma olarak ayrılan dört ölçüt öne çıkmaktadır. Kurgu ve dil bakımından ele alınan koşutluk ve yineleme *yapı ölçütleri*, anlam ve duygu bakımından ele alınan önceleme ve sapma ise *anlatım ölçütleri* içinde değerlendirilmektedir (Özünü, 2001, s. 31). Dolayısıyla araştırmacı, şiirdeki kurgu, yapı, anlam ve duygu incelemelerini bu ölçütlerden biri, birkaçı veya tümü ile yapabilmektedir. Yapı ölçütleri içinde yer alan koşutluk ve yineleme şiir dilinin estetiğini belli ölçütlerle incelemeye imkân tanıyan, doğrudan ses ve sözdizimi üzerine kurulu bir yapı olarak görülmektedir.

Klasik Türk şiirinde de şairler, veznin sağladığı melodinin yanı sıra büyük ölçüde belli bir düzene uygun olarak tekrar ettikleri ses, sözcük ve yapı yinelemeleriyle şiirlerinin daha ritmik, daha ahenkli ve böylece estetik bakımdan güçlü, akıcı, sanatsal niteliği sağlam ve edebî değeri yüksek olmasını sağlamışlardır. Bu, aynı zamanda okurun yahut dinleyicinin şiirden zevk almasına imkân tanımış, ayrıca pratikte şiirin hafızada tutularak sözlü edebî kültürün de sürdürülmesini mümkün kılmıştır. Nitekim klasik Türk şiirinde yinelemelerin önemi ve ahengin sağlanmasındaki görevi üzerine Muhsin Macit (2016, s. 21-22) şunları söylemektedir:

“Divan edebiyatında, kelime ve kelime gruplarının tekrarına dayalı bir anlatım tekniğinden bahsedilebilir. Bazı söz ve söz gruplarının belirli aralıklarla tekrarından doğan âhenk, anlama bütünleştiği zaman poetik bir fonksiyon icra eder ve meramın etkili bir biçimde sunulmasını sağlar. Sadece şiir değil, bir bakıma mensur şiir sayabileceğimiz bahr-i tavillerde, secili anlatımı esas alan mensur metinlerde söz ve ses gruplarının belirli aralıklarla tekrar edilmesi metne ritmik akışkanlık kazandırmaktadır. ... Özellikle sözcük ve öbeklerinin, bütün bir dizenin yinelenmesi ses açısından bir etkileme sağlamakta, bir uyum, bir ritm oluşturmakta, tıpkı müzik yapıtlarında zaman zaman ana melodinin yinelenmesi ya da çeşitlemelerle anımsatılmasında olduğu gibi, dinleyende uyanan ses imgesini pekiştirmektedir.”

Görüldüğü üzere, klasik Türk şiirinde müzikaliteyi sağlamada söz ve ses tekrarları önemli bir rol üstlenmektedir. Bu bakımdan klasik Türk şiirindeki tekrâr (yineleme) ile deyişbilimdeki yineleme arasında doğrudan ilişki kurulabilmektedir:

“Divan şiirinde ahenk öğeleri olan vezin, kafiye ve redif, ünlü-ünsüz ilişkileri, ses ve kelime tekrarları ile paralellikler bu anlamda birer kullanımdır. Deyişbilimde ise koşutluk, yineleme, önceleme ve sapma, şiirdeki dil kullanımlarını karşılamaktadır. Divan şiirindeki söz tekrarları ile deyişbilimdeki biçimbirimsel yinelemeler arasında, bu yönden oldukça ilginç bazı yakınlıklar bulunmaktadır.” (Öztekin, 2002, s.84).

Klasik şiirde sözcüklerin vezin ve kafiye bakımından oluşan denklikleri karşılayan edebî sanatlar bulunmaktadır. Aynı zamanda kelime veya mısra üzerinden yapılan yinelemeler de bulunur. Bunlar, deyişbilimdeki biçimbirimsel yinelemeleri akla getirmektedir. Aralarında bazı küçük farklar olsa da klasik şiirdeki tekrâr, îade, reddü'l-acüz ale's-sadr, mukaddem ü muahhar, mürâsele, müvâzene, tarsi, redif, redd-i matla, ikileme gibi edebî sanatlar ve belagatla ilgili diğer unsurlar ile deyişbilimdeki önyineleme, artyleneleme, kıvrımlı yineleme, ikizleme, koşut yineleme gibi yineleme biçimleri arasında benzerlikler söz konusudur (Öztekin, 2002, s. 84). Bu durum, klasik Türk şiiri metinlerinin de deyişbilimsel yöntemlerle incelenmeye açık olduğunu düşündürmektedir.

Dilbilimsel inceleme alanlarından biri olan sözdizimde, 'yapısal koşutluk' tanımı altında biçimbirimsel yineleme çeşitleri ile koşutluk unsurları bir araya getirilmektedir (Özünü, 2001, s. 123). Klasik Türk şiirinde de bu bağlamda paralellik ve simetri kavramları söz konusudur. Sözdizimsel yineleme ve koşutluk, klasik şiirdeki tarsi, mümâsele ve müvâzene sanatları ile yakınlık göstermektedir. Özellikle tarsi, “şiirde, dizelerdeki sözcükleri sayı, ölçü ve uyak bakımından birbirine denk getirmek (Dilçin, 2013, s. 488)” olarak tanımlanmakta ve sözdizimsel koşutluğun klasik şiir terminolojisindeki karşılığını vermektedir. Sözü etkisini artırma, anlamı vurgulama, kavramı güçlendirme, konuyu pekiştirme ve özneye öncelik tanıma gibi işlevlerle şiire ritmik açıdan bir ahenk kazandırır, tekdüzeliği ortadan kaldırır ve bellekte kalıcı olmasını sağlar (Dilçin, 2011, s. 438). Mümâsele ve müvâzene de, tanımları itibariyle veznen uygun kelimeleri akla getirdiği için (Tâhirü'l Mevlevî, 1994, s. 107, 113) ahenk açısından önem taşımaktadır.

Ahmedî Divânı'nı Biçimbirimsel Yineleme ve Koşutluk Açısından İnceleme

Klasik Türk şiirinin XIV. yüzyıl şairlerinden Ahmedî'nin *Dîvân*'ında, birer yapı ölçütü olarak pek çok biçimbirimsel yineleme ve koşutluk örneği beyte rastlanmaktadır. Söz konusu şiir örnekleri, deyişbilimsel yineleme ve koşutluk yapıları üzerinden incelenecektir.¹

1. Biçimbirimsel Yinelemeler

Yinelemeler, klasik sözbilimden bu yana en çok biçimbirimsel yinelemelerde görülür. Biçimbirimsel yinelemelerin varlığı, sözdizimsel kurallara bağlı olmaksızın, aldıkları eklere göre deyişbilimsel değer kazanan eski Yunanca ve Latinceye dayanır. Türkçede de sözcüklerin dilbilgisel işlevleri aldıkları eklere göre belirlenir. Herhangi bir tümce ögesinin yeri, sözdizimsel kurallara göre kısıtlanmaz (Özünü, 2001, s. 117). Klasik Türk edebiyatı metinlerinde de tekrar sanatıyla ilişkili olarak biçimbirimsel yinelemelere sıkça yer verilmiştir. Nitekim *Ahmedî Divânı*'nda da çeşitli şekillerde biçimbirimsel yinelemeler yapılmıştır.

1.1. Önyineleme

Önyineleme, birbirinin peşi sıra gelen tümcelerin baş tarafındaki sözcük ya da sözcük gruplarının yinelenmesiyle yapılan biçimbirimsel yineleme türüdür. Bu yapıda ritim ve anlam ağırlığına önem verilir (Özünü, 2001, s. 118). Bu kavram, klasik Türk edebiyatında tekrîr sanatı ile karşılanmaktadır (Öztekin, 2002, s. 85). Nitekim tekrar de sözün etkisini güçlendirmek amacıyla, anlamın üzerinde yoğunlaştığı sözcük ya da sözcük öbeklerinin arka arkaya yinelenmesiyle yapılır (Dilçin, 2013, s. 452). *Ahmedî Divânı*'nda da aynı sözcüğün veya aynı sözcük grubunun iki mısra başında tekrar ettiği önyinelemeli beyitler vardır. Bazı örnekler şöyledir:

Siyeh-dil olmagıl kim yile varur

Siyeh-dil olduğuçün uş şakâyık (k. 47/23)

Cânuñ bigi ciger kanıla bisledüğün uş

Cânuñ oda yahup kanuñ içer 'ale'd-devâm (g. 414/10)

Kılıcuñdan kaçup kurtıldısa hasm

Kılıcuñdan senüñ andan ne kâdih (k. 16/12)

N'ireden oldu sipihr ü nücüm u mihver ü kutb

N'ireden oldu 'anâsır ki bu sînü ü şühûr (k. 24/39)

Pes kılıç didi benem kim feth iderem memleket

Pes kalem didi memâlik benden almuşdur karâr (k. 25/8)

¹ Beyit örnekleri için Yaşar Akdoğan tarafından hazırlanan ve Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından e-kitap olarak yayınlanan *Ahmedî Divânı* isimli çalışmadan yararlanılmıştır. Beyit numaralarında eğik çizginin (/) solundaki sayılar şiir sırasını, sağdaki sayılar ise beyit sırasını göstermektedir. Kasideler için *k.*, gazeller için *g.*, terci-i bentler için *tc.* ve terki-i bentler içinse *tk.* kısaltması kullanılmıştır. Uzun ünlülerin yazımındaki bazı hatalı kısımlarda düzeltme yapılmış, ancak dipnotta gösterilmemiştir.

1.2. Artyineleme

Divan şairlerinin sıkça başvurdukları bir yineleme yapısı olduğu görülmektedir ve deyişbilimsel yineleme ölçütü olarak ilk sırada yer alır. “Bu yineleme birbiri[nin] peşi sıra gelen tümcelerin sonundaki sözcüklerin ya da sözcük gruplarının yinelenmesiyle yapılır. Yalnızca ritim için değil, tümce sonundaki sözcüğün anlamını pekiştirmek ve vurgulamak için de kullanılır” (Öznlü, 2001, s. 118). Klasik Türk edebiyatında, redifli şiirlerin matla beyitlerinde artyinelemeye rastlanmaktadır (Öztekin, 2002, s. 85). Rediflerin birer artyineleme özelliği göstermekle cümleye ahenk kattığı da görülmektedir. *Ahmedi Divânı*’nda pek çok şiirde görülen bu yapıdaki matlaların birkaç örneği şöyledir:

Zülfün hamında bu gönül ârâm ider **o hay**
Aslanları ol âhû gözün râm ider **o hay** (g. 664/1)

Yüzünde gördi meger tâze gül-sitân **bülbül**
Ki kıldı süzıla hoş sâz-ı dâstân **bülbül** (k. 56/1)

Subh-dem aldı eline kadeh-i zer **nergis**
N’ola mahmûr durur içdise sâgar **nergis** (k. 45/1)

Bu resm ile ki kan yaşı yire döker **gözüm**
Kalsa cihânı ucdan uca gark ider **gözüm** (g. 425/1)

1.3. Kıvrımlı Yineleme

Kıvrımlı yineleme, bir tümcenin sonunda yer alan sözcüğün, daha sonraki tümcenin başında yinelenmesiyle yapılır (Öznlü, 2001, s. 120). Klasik Türk edebiyatındaki iade sanatı kıvrımlı yineleme ile benzerlik göstermektedir (Öztekin, 2002, s. 86). Reddû’l-acz ale’s-sadr ismiyle de bilinen iade sanatı “bir şiir içinde, her beytin son sözcüğünü, ondan sonraki beytin ilk sözcüğü olarak kullanmak (Dilçin, 2013, s. 486)” şeklinde tanımlanmaktadır. *Ahmedi Divânı*’nda, birkaç beyit haricinde, bütünlüklü olarak iade sanatına örnek gösterilebilecek bir şiire tesadüf edilmemektedir. Ancak hem redifin mısra başlarında tekrar etmesiyle (çoğunlukla -dA ve -dAn hal ekiyle birlikte) oluşturulmuş bir şiirin bulunduğu hem de -şiir boyunca olmasa bile- kimi zaman şiirin iki veya üç beytinde kıvrımlı yinelemeye yakın bir yinelemenin yapıldığı bir başka şiirin var olduğu görülmektedir:

Dirîg bülbül ü tûtî ki_ider celâ-yı **vatan**
Gurâb u bûma bedel olalı hümâ-yı **vatan** (g. 495/1)

Vatanda dahı ne râhat ola ki nergis ü gül
Gidüben oldı tolı hâr u has serâ-yı **vatan** (g. 495/2)

Vatanda nicesi mü’min karâr duta bile
Çün oldı kâfer-i bî-rahm kethüdâ-yı **vatan** (g. 495/3)

Vatandan ayrulıgum binüm ıztırâbiladur
Hod ihtiyârıla kimdür ki_ide celâ-yı **vatan** (g. 495/4)

...

Vatan firâkı yahar şem' bigi cânı oda
Niçe ki gönlüme düşe benüm hevâ-yı **vatan** (g. 495/6)

...

Vatandan ayru nice eylesün gönül ârâm
Çü revh-i cândur hem rûh dil likâ-yı **vatan** (g. 495/8)

Genc ay kaşlu renc ile bulunur
Rence sabr ide her ki diler **genc** (g. 104/3)

Genc girür ele velî bulunmaz
Sencileyin kimesne dil-beri **genc** (g. 104/4)

1.4. Koşut (Paralel) Yineleme

Koşut yineleme, bir bölükteki dizenin sonlarındaki sözcüklerin başka bir bölükte aynı yerlerde yinelenmesiyle yapılır (Özünü 1997: 108). Özünü'nün bu tanımı, matlain bir dizesinin maktada tekrarlanmasıyla yapılan redd-i matlayı çağrıştırmaktadır. Diğer yandan, vasıta beyitlerinin tekrar edilmesiyle oluşan terci-i bentler de koşut (paralel) yinelemeye örnek sayılabilir (Öztekin, 2002, s. 88-89). Nitekim vasıta beyitlerinin terci-i bentlerin temelini oluşturan asıl yapı taşları olduğunu söylemek de mümkündür (s. 89). *Ahmedî Divânı*'nda redd-i matla/redd-i mısra özelliği gösteren bir şiire rastlanmamıştır. Ancak iki terci-i bent bulunmaktadır. Bu terci-i bentlerin birinde yedi kez, diğerinde dokuz kez tekrar eden vasıta beyitleri aşağıya alıntılanmıştır:

Ne gördi ne göriser tâc ile taht
Melik Sülmân bigi şâh-ı cüvân-baht (tc. 1/1)

Mîr Sülmân Şâh İskender-der ü Dârây-rây
N'ola Dârâ ki_idemez eyle ki_ol ider rây rây (tc. 2/1)

1.5. İkizleme

Klasik Türk şiirindeki tekrar sanatıyla ilişkilendirilebilecek olan bu yineleme türü “tümce içinde aynı sözcüğün bağlaçla ya da bağlaçsız olarak yinelenmesiyle yapılır (Özünü, 2001, s. 121)” şeklinde tanımlanır. *Ahmedî Divânı*'nda da çeşitli şekillerde ikizlemenin kullanıldığı çok sayıda beyit bulunur. Mısra başlarındaki ikizlemeler ile mısra ortasındaki ikizlemelerin, mısra sonundaki ikizlemelere göre daha fazla olduğu görülmektedir:

Zerre zerre vücûdı yir ü gögün
Birligini ider anuñ isbât (k. 11/32)

Kahrınuñ nârını çün kim yâd ider düşmeni
Katre katre yüregi kan olur eyle kim enâr (k. 25/49)

Hayat buldı cihân kim girü nesîm-i sabâ
Nefes nefes nefehât-ı Mesîh-i Meryemdür (k. 39/2)

Reng reng açıldı güller ol benefşe bigi gûş
Kuşlaruñ sâzına kim mürğ-i hoş-elhân devridür (g. 192/2)

Dürlü dürlü gevhere ide kulahların sadef
Ahmedinün sözine olan benefşe bigi sem' (g. 320/6)

Şerha şerhadur firâkuñdan ciger
Ney bigi andan oldu nâlem sûz-nâk (g. 357/5)

Gökde yirde **zerre zerre** kâfdan kâfa degin
Birligüne kamu şâhiddür u varlıguña dâl (k. 2/15)

Emrine râm ü cilmine rûşen
Yir ü gök **cüzv cüzv** tâ zerrât (k. 15/25)

Kara boyaya salup yûñ bizi çıkardı girü
Ne renge isdedilerse **yigân yigân** 'İsî (k. 74/7)

Şol yüzde kim odından eriyüp olur kül-âb
Dür mi bu **katre katre** vü yâ der mi yâ gül-âb (g. 59/1)

'İşkuñla **şerha şerha** ciger derdine gözüm
Yüzüm sahîfesinde yazar kanıla şürûh (g. 113/4)

'Aceb mi cûd bigi itse Ahmedî nâle
Ki oldu ney bigi derdünle **pâre pâre** yürek (g. 373/7)

Nâ-hak kan-ıçun gözlerün mekr-ile âla düşmesün
Gerçi ki 'ayn-i fitnedür **çoh çoh** vebâle düşmesün (g. 513/1)

Gamzeñ hadengi çünki kaşuñdan bula güşâd
Peykânı bagrumı benüm ider **şerah şerah** (g. 110/4)

Zülfün sıfâtı suhfların cümle **bâb bâb**
İrâb itmişem dahı a'râb gelmedin (g. 496/6)

Bazı beyitlerde, aynı dizede veya farklı dizelerde, birden fazla ikizleme yapıldığı görülmektedir:

Hoş hoş eserken nesîm-i bâd bâde nûş it
Kim hemîşe böyle **hoş hoş** esesi degül nesîm (k. 61/11)

'İşk derdi **zerre zerre** topragumda bulna
Cüzv cüzv uşbu vücûdum ger çürüyüp gerd ola (g. 18/5)

Enbiyânun hürmetiçün ü Muhammed rûhiçün
Sûre sûre âyet âyet Mushaf-ı Kur'ân için (g. 500/4)

Özünü, ikizlemelerin bağlaçla da yapılabileceğini belirtmektedir (2001, s. 121). Aşağıdaki beyitlerde, buna uyan kullanımların olduğu görülmektedir:

Ne **levn ü levn** görünür nazarda gör bir nûr
Çü hâsıl olur ara yirde **reng ü reng** zücâc (k. 15/18)

Ahmedî senden ayru dirilmez
Koma kim **zâr u zâr** ola sensüz (g. 284/7)

1.6. Bağlaç Yinelemesi

“Bu yineleme, sözcükler arasında bilinçli olarak, gerek aynı türden, gerek başka türden birçok kez bağlaç kullanmak biçiminde yapılmaktadır. Bazen ritim vermek için bağlaç yinelemesine başvurulabilmektedir. Ayrıca, anlam ayrımını verebilmek için de bağlaç yinelemesi önemli roller üstlenebilmektedir” (Özünü 1997: 103). *Ahmedî Divânı*'ndaki pek çok beyitte geçen “ve” (şirde *u/ü/vü*) bağlacından hem ses ve/veya anlam bağıntısı kurma amacıyla hem de atıf terkibi olarak sözcük ve sözcük gruplarını birbirine bağlama amacıyla faydalandığı görülmektedir:

Zerk **u** riyâ **vü** sûfi **vü** tesbîh **ü** savma'a
İhlâs **u** Ahmedî **vü** harîf **ü** mey **ü** semâ' (g. 321/7)

Ahmedî'nün fehm **ü** vehm **ü** zikr **ü** fikr **ü** 'aklı hem
'İlm **ü** fazl **u** nazm **u** nesr **ü** defter **ü** dîvânı ol (k. 51/29)

Cism **ü** cân **u** mülk **ü** mâl **u** dîn **ü** dil
Baş **u** 'ömr **ü** 'akl hüş-yârum senüñ (g. 351/2)

Sünböldür **ü** benefşe **vü** nesrîn **ü** yâsemem
Reyhândur **u** semen tolu sahrâ **vü** kûh-sâr (g. 181/5)

Kanı İskender ki göreydi nice olur dünyede
Harb **ü** darb **ü** bezm **ü** rezm **ü** hazm **ü** 'azm **ü** gîr **ü** dâr (k. 25/35)

Fasl **u** rebî' **ü** yâr **u** mey **ü** sıhhat **u** şebâb
Varken mu'attal oturan özine hayf ider (k. 41/14)

Saña lâyıkdur 'ibâdet kim senüñ durur yakîn
Halk **u** emr **ü** lutf **u** kahr **u** kudret **ü** 'izz **ü** celâl (k. 2/13)

Lutfuñuñ bahrından olur kullaruñ gönline feyz
Kabz **u** bast **u** sahv **ü** şükr **ü** fikr **ü** zikr **ü** vecd **ü** hâl (k. 2/17)

'Âkıl **u** ma'kûl **u** 'akl **u** 'âşık **u** ma'sûk **u** 'ışk
Cümle sensin pes n'ireden geldi bunca kil **ü** kâl (k. 2/19)

Divân'daki bazı beyitlerde “kim” ve “çünkü” bağlaçlarının da yinelenmesi, hatta “ü” bağlacı ile “ger/eger” bağlacının bir arada tekrar edildiği de görülmektedir:

Ol kişi **kim** şefâ'atüñ aña irişmege
Ne **kim** velâsı var ise olur aña belâ (k. 5/77)

Çünkü idem vasfuñı takrîr defter bizenür
Çünkü medhüñi kılam tahrîr dîvân yaraşur (k. 29/18)

Ger zer **ü** sîm **ü** **eger** dürr **ü** **eger** pîrûze
Hâk ider varlığını yoluña yik-ser nergis (k. 45/36)

Saňa hem-tâ olamaz hall **ü** ‘akd **ü** hükm **ü** şevketde
Eger Mansûr **eger** Nâsır **v’eger** Mahmûd **eger** Sencer (k. 28/21)
 Baňa irmez renc **ü** mihnetde saňa irmez şekl **ü** sûretde
Eger Mecnûn **eger** Vâmık **eger** Leylî **v’eger** ‘Azrâ (g. 8/8)

1.7. Ek Yinelemesi

Ek yinelemesi, “aynı yapım ya da çekim ekinin başka başka sözcüklerle kullanılmasıyla yapılır” (Özünlü, 2001, s. 122). Klasik Türk edebiyatında ek yinelemesi sık yapılmıştır. *Ahmedî Divânı*’nda sayısız örneğine tesadüf edilebilecek ek yinelemelerinden bazıları şöyledir:

Murg-ı seher şemâme-i **gülden** ohır hadîs
 Lutf-ı hevâ şemâyil-i ‘ândan **virür** haber (k. 41/2)
 Lâlenüñ yüregi dâğı vü benefşe gussası
 Hem **gülüñ** yüzi hayâsı bülbül**üñ** efgânı ol (k. 51/22)
 Sen hüsn ile meşhûra pervâne-sıfat nûra
 Bu yir bigi yagmura v’allâh ki müştâkam (g. 415/6)

1.8. Çok Ekli Yineleme

Aynı kökten türemiş sözcüklerle yapılan yineleme türüdür (Özünlü, 2001, s. 121). Bu yineleme yapısında sesler de sözcüklerle birlikte tekrar ettiğinden, bir ölçüde aliterasyon ve asonansın da tesiriyle, beyte ve dolayısıyla şiire belli bir ahenk katıldığı görülmektedir. *Ahmedî Divânı*’nda bunun örneklerini görmek mümkündür:

Bu resme **söyle sözi söyler** iseñ iy Elvân
 Sahın ki **söylememekden** yig olmasun bu sükût (g. 96/10)
Cânlara sen **cânsın** u ‘akl u gönüle kible-gâh
 Her nefes **cândan** saňa iy **cân-ı cânân âferîn** (g. 476/5)
Âferînişden çü sen **cân-âferîn** maksûdsın
Âferîniş cânlar ider saňa kurbân **âferîn** (g. 476/6)
 Ahmedî zülfüñ hevâsından urur **cân** bigi dem
 Lâ-büd ider sözine kimde ki var **cân âferîn** (g. 476/7)

Özünlü’nün yukarıdaki tanımında yer alan “aynı kökten türemiş sözcükler” ifadesi göz önüne alınırsa, bu yineleme türünü -kısmen- klasik Türk şiirindeki iştikak sanatıyla da ilişkilendirmek mümkündür. *Divân*’da iştikak özelliği gösteren çok ekli yineleme örnekleri de mevcuttur -ki bir örnek şöyledir:

Nakkâşı gör ki **nakşuñ** içindeki ‘âşıküñ
Nakkâşadur nigâhı ne **nakş** u nigârına (g. 602/2)

1.9. Zıt Yapılı Yineleme

“Artarda gelen tümceler içinde sözcüklerin zıt dilbilgisel özelliklerle kullanılmaları biçiminde yapılı” (Özünü, 2001, s. 120). *Ahmedî Divânı*'nda doğrudan zıt yapılı yineleme örneği gösteren yalnızca bir beyte tesadüf edilmiştir:

Her nesneden ki itme diyildi itmek imtinâ'
Her nesneye ki it didiler itmek inkiyâd (k. 18/4)

2. Çoklu Biçimbirimsel Yinelemeler

Değişibilimin yapı ölçütlerinden olan biçimbirimsel yinelemeler, aynı beyit içerisinde birden fazla çeşidi ile birlikte kullanılabilir. Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, *Ahmedî Divânı*'nda da bu durum mevcuttur:

2.1. Önyineleme + Artyineleme

Divân'daki şiirlerde matla beyitlerinin mısra başlarında tekrar eden sözcükler ile mısra sonlarında redif olarak tekrar eden sözcük gruplarının birer önyineleme ve artyineleme oluşturduğu görülmektedir:

Didi kaşımı kible_idin didüm gözümüñ üstine
Didi işigüme sür cebîn didüm gözümüñ üstine (g. 572/1)

Bir dahı ider ise devlet baña yâri n'ola
Bir dahı bu gözlerüm görürse ol yari n'ola (g. 7/1)

Her kim katuña irmege bir reh-güzer bula
Her ne murâda kim dilerise zafer bula (g. 36/1)

Benem cân u dil ile yâre müştâk
Benem dil-dâde vü dil-dâre müştâk (g. 339/1)

2.2. Ek yinelemesi + Artyineleme

Divân'da hem ek yinelemesi hem de mısra sonlarında redif olarak tekrar eden sözcük gruplarının artyineleme oluşturduğu beyitler bulunmaktadır:

Kaddüñ öñinde tûbî iy dil-ber neme gerek
Agzuñ katında çeşme-i kevser neme gerek (g. 360/1)

Egerçi 'anber-efşândur benefşe
Senüñ zülfüñe hayrândur benefşe (tk. 3/3)

Zî dehân u leb ki şîrîndür kamu
Zî hat-ı gîsû ki müşgîndür kamu (g. 535/1)

2.3. Ek yinelemesi + Bağlaç yinelemesi

Divân'da yer alan beyitlerden kiminde bağlaç ve ek yinelemeleri de görülmektedir:

Senüñ 'ışkuñ u şevkuñ u firâk u derdüñ ile oldı
Göñül mahzûn u göz pür-hûn ciger kânûn yüzüm micmer (k. 28/6)

2.4. İkizleme + Artyineleme

Bazı beyitlerde redifin ikizleme şeklinde kurulduğu ve bu ikizlemenin de bir artyineleme oluşturduğu görülmektedir:

Böyle kim la'l-i lebüñüñ hokkasıdur teng teng
Nice güncâyış bulupdur şeker anda teng teng (tc. 2/3)

3. Biçimbirimsel Yinelemeler + Koşutluklar

Değişibilimin yapı ölçütlerinden olan biçimbirimsel yineleme ve koşutluk, sözdizimsel düzlemde çeşitli şekillerde bir arada bulunabilmektedir. *Ahmedî Divânı*'nda da bu çeşitliliğe özel olarak tarsi sanatında, yer yer mümâsele ve müvâzeneyi de içine alarak rastlamak mümkündür.

3.1. Önyineleme + Koşutluk

Divân'daki bazı beyitlerin mısra başlarında tekrar edilen sözcüklerle oluşan önyinelemeler ile beyit genelindeki tarsi sanatı belli bir sözdizimsel koşutluğun sağlandığını göstermektedir:

Ne 'anber 'anber-i sârâ ne nergis nergis-i ra'nâ
Ne lü'lü lü'lü-i lâle ne lâle lâle-i ahmer (g. 257/2)

Ol meşra'-ı macâlî ol mecma'-ı ma'ânî
Ol menba'-ı mekârim ol matla'-ı fezâyil (k. 53/19)

Ol server-i selâtîn ol melce-i memâlik
Ol zübde-i evâhir ol mefhar-i evâyil (k. 53/21)

3.2. Önyineleme + Ek yinelemesi + Koşutluk

Divân'daki bazı beyitlerin mısra başlarında tekrar edilen sözcük ve sözcük gruplarıyla oluşan önyinelemeler ile arkasındaki sözcüklerde yinelenerek gelen ekler ve diğer paralel sözcüklerin belli bir sözdizimsel koşutlukla yer aldığı görülmektedir:

Bu dönen tokuz evyân-ı mutabbak
Bu seyr iden yidi şem'-i mu'allak (g. 340/1)

Ne bilinür nedür bu derde dermân
Ne bilinür nedür bu zahma merhem (g. 468/6)

Pes kılıç didi benümle ider ekâbir ululih
Pes kalem didi benümle ider efâzıl iftihâr (k. 25/7)

Pes kılıç didi benem küffârı iden pâyimâl
Pes kalem didi benem mü'minleri iden pâyidâr (k. 25/9)

Kim itdi nergisüñ gözin mükahhal
Kim itdi lâlenüñ yüzün hamrâ (k. 4/11)
Kamu işlere eltâfuñ mebdâdî
Kamu sırlara evsâfuñ fevâtih (k. 16/2)
Oldı Hurşîd senüñ hazretüñe bir bende
Oldı Çimşîd senüñ hizmetüñe bir çâker (k. 27/18)

3.3. Önyineleme + Artyineleme + Koşutluk

Divân'daki bazı beyitlerin mısra başlarında tekrar edilen sözcük ve sözcük gruplarıyla oluşan önyineleme, mısra ortalarında tekrar edilen koşut sözcük ve söz grupları ile mısra sonlarında tekrar edilen sözcüklerle oluşan artyinelemenin belli bir sözdizimsel koşutlukla yer aldığı görülmektedir:

Şol Selâmî ki ola teşne çeşme-i hayvân aña
Şol Selâmî ki ola fitne ravza-i rıdvân aña (k. 6/1)
Didi baña pes kıl nazar didüm gözümün üstine
Didi beni_it nûr-ı basar didüm gözümün üstine (g. 573/1)
Ne yüz bu ki âteş-i ter olmuş
Ne leb bu ki âb-ı kevser olmuş (g. 305/1)
Ne durur la'l ü yâkût-ı revân mey
Ne durur kuvvet ü kût-ı revân mey (g. 706/1)

3.4. Önyineleme + Bağlaç yinelemesi + Koşutluk

Divân'daki bazı beyitlerin mısra başlarında tekrar edilen sözcüklerle oluşan önyineleme ve mısra ortalarındaki bağlaç yinelemesinin belli bir sözdizimsel koşutlukla yer aldığı görülmektedir:

Bu nâr-ı rûşen ü bâd-ı siyeh-rû
Bu hâk-i tîre vü âb-ı mürevvak (g. 340/2)
Bu saç mı yâ şeb-i yelda vü yâ Kadr
Bu yüz mi bedr mi yâ 'îd-i Adha (k. 72/17)
Kim ilede selâmumı aña meger sabâ
Kim irgüre peyâmumı aña meger şemâl (g. 393/3)

3.5. Önyineleme + Ek yinelemesi + Koşutluk

Divân'daki bazı beyitlerin mısra başlarında tekrar edilen sözcüklerle oluşan önyineleme ve mısra ortalarındaki ek yinelemesinin belli bir sözdizimsel koşutlukla yer aldığı görülmektedir:

Didüm şehâ nedür dudaguñ didi la'l-i nâb
Didüm nedür dişüñ didi kim lü'lü-yi hoş-âb (g. 58/1)

Anuñ evsâfını kim ide kıyâs
 Anun eltâfını kim ide şümâr (k. 20/43)
 Kamu eşrâfa sen in'âmüñıla virdüñ câh
 Kamu etrâfa sen ikrâmuñıla salduñ fer (k. 36/2)

3.6. Önyineleme + Bağlaç yinelemesi + Ek yinelemesi + Koşutluk

*Dîvân'*daki bazı beyitlerin mısra başlarında tekrar edilen sözcüklerle oluşan önyineleme ile (ki aşağıdaki ilk iki beyitte bağlaç yinelemesi aynı zamanda önyinelemedir) mısra ortalarında aynı yerde bağlaç kullanımının ve tekrarlanan eklerin belli bir sözdizimsel koşutlukla yer aldığı görülmektedir:

Ki evvel işi cünûn u 'arbede
 Ki âhır işi belâ vü renc-i humâr (k. 21/24)
 Eger reml ola vü ger neml tesbîhini ol pâkûñ
 Eger nahl ola vü ger nahl ü mürğ-i âşiyân söyler (k. 35/19)
 Kimse kavlinde işitmedi anuñ kizb ü hatâ
 Kimse fi'linde anuñ bulmadı tezvîr ü dagal (k. 54/16)
 Kim ilede selâmumu aña meger sabâ
 Kim irgüre peyâmumu aña meger şimâl (g. 393/3)
 Hoşdur rebâb hâsa ki yâr ola hem-nefes
 Hoşdur şerâb hâsa ki sâkî ola habîb (g. 56/2)
 Kanı ol ki sebzeyile hulle-puş idi kühsâr
 Kanı ol ki lâleyile la'l-i reng idi hâmûn (k. 65/13)
 Kankı midhat ki saña eydilmeye bühtân u hatâ
 Kankı tâ'at ki saña olmaya 'isyân u zelel (k. 54/21)
 Didüm tenüñ nedür didi kim mâh-tâb-ı bedr
 Didüm yüzüñ nedür didi kim şem'-i âfitâb (g. 58/2)

3.7. Ek yinelemesi + Koşutluk

*Dîvân'*daki bazı beyitlerde isim ve fiillere dikey paralelizmle aynı yerde eklenen aynı eklerin hem yinelendiği hem de tarsi sanatını (bazen müvâzene sanatıyla da birlikte) gerçekleştiren öğelerden biri olarak sözdizimsel koşutluğu sağlandığı görülmektedir:

Hasmuñuñ cânınadur çekdügi hançer süsen
 Düşmenüñ kasdınadur geydügi migfer nergis (k. 45/29)
 Hasretinden yüzüñüñ yile varur bâg-ı bahâr
 Hacletinden lebüñüñ yire girür âb-ı hayât (g. 76/2)
 Reh-ber durur belâya gözüñüñ işâreti
 Kânûn durur şifâya lebüñüñ beşâreti (g. 660/1)

- Tavukı zillete düşüren nedür ihtilât
'Ankâyı 'izzete çıharan nedür inzivâ (k. 5/46)
- Şekl-i hey'etde nedür çetr-i Ferîdûn lâle
Vaz'-ı sûretde nedür tâc-ı Sikender nergis (k. 45/8)
- Oldı künhinde anuñ 'âkıla nergis bigi kûr
Kaldı vasfında anuñ nâtıka lâle bigi lâl (k. 50/19)
- Gerekmez senden olan derde dârû
Yaraşmaz senden ırah zahma merhem (g. 431/3)
- Elüñdür halk rızkına mekâsim
Kapuñdur hâcet ehline mesâni' (k. 46/23)
- Cemâlüñ kamu âfetden münezzeh
Kemâlüñ cümle noksândan müberrâ' (g. 40/2)
- Yañaguñda ohınur Rabbü'l-meşârik
Saçuñda yazılır Rabbü'l-megârib (g. 65/3)
- Mürg-i seher şemâme-i gülden ohır hadîs
Lutf-ı hevâ şemâyil-i cândan virür haber (k. 41/2)
- Mûsî i'câzın kılır vâzih bu zülf
'İsî enfâsın ider zâhir bu leb (g. 64/3)
- Benüm cânımdağı rence senüñ derdüñ durur dârû
Benüm bagrumdağı zahma senüñ cevruñ durur merhem (k. 62/4)

3.8. Ek yinelemesi + Artyineleme + Koşutluk

Divân'daki bazı matla beyitlerinin mısraları arasındaki ek yinelemesi ile mısra sonlarında redif olarak tekrar eden sözcük gruplarının belli bir sözdizimsel koşutlukla yer aldığı görülmektedir:

- İrişmege tapuña v'allâh ki müştâkam
Yüz sürmege kapuna v'allâh ki müştâkam (g. 415/1)
- Cihândan ben usanmışam baña sini gerek sini
Kamulardan üşenmişem baña sini gerek sini (g. 649/1)
- Fürkatüñüñ hurkatından yahılır cânım meded
Hasretüñüñ mihnetinden kurur uş kanım meded (g. 119/1)

3.9. Ek yinelemesi + Bağlaç yinelemesi + Koşutluk

Divân'daki bazı beyitlerde tekrar eden bağlaçlar ile mısralardaki isim ve fiillere dikey paralelizmle aynı yerde eklenen aynı eklerin tarsi sanatını gerçekleştiren öğelerden olduğu ve böylece sözdizimsel koşutluğun da sağlandığı görülmektedir:

Yüz midür yâ Rab bu yâ-hod âfitâb
 Ten midür iy Hak bu yâ-hod mâhitâb (g. 45/1)

Âdemün nakşını yazduñ bî-devât u bî-kalem
 ‘Âlemün vasfını düzdün bî-edât u bî-misâl (k. 2/4)

Dâne ekmezsen itme dahla tama’
 ‘Amel itmezsen umma hiç sevâb (k. 8/26)

Başında lâlenün uş tâc şöyle kim fagfûr
 Elinde nergisün uş câm şöyle kim Cem’dür (k. 39/10)

Kurbânun eger başum olur ise revâdur
 Fermânun eger câna gelür ise revândur (g. 275/3)

Virgil zekâtı ki ol durur İslâma kantara
 Kılğıl namâzı ki ol durur ol dînüne ‘imâd (k. 18/9)

Bah ki nicesi müverred levn oldı gül-sitân
 Gör ki nicesi mutavves-reng oldı sebze-zâr (k. 34/56)

İy ki ifdâlün ile vâzıh olur ‘ilm-i nazar
 V’iy ki ikbâlün ile râcih olur ehl-i hüner (k. 27/1)

Va’diñde yoh tahallûf ü kavlüñde yoh hilâf
 Sözüñde yoh tasallûf ü fikrüñde yoh hâlel (k. 55/7)

Saçar topraga dürr ü gevher bulut
 Savurur yile müşğ ü ‘anber çiçek (k. 48/14)

3.10. Ek yinelemesi + İkizleme + Koşutluk

Dîvân’daki bazı beyitlerde isim ve fiillere dikey paralelizmle aynı yerde eklenen aynı ekler ile aynı yere konan ikizlemelerin tarsi sanatını gerçekleştiren öğelerden olarak sözdizimsel koşutluğu sağladığı görülmektedir:

Bu kuşlara niredendür bu dürlü dürlü nevâ
 Bu güllere niredendür bu renk renk siyâb (k. 10/9)

3.11. Bağlaç yinelemesi + Koşutluk

Dîvân’daki bazı beyitlerde dikey paralelizmle tekrar eden atıf terkibi “u/ü/vü” bağlacının bağlaç yinelemesi olarak aynı zamanda tarsi sanatını gerçekleştiren öğelerden biri olduğu ve böylece sözdizimsel koşutluğun da sağlandığı görülmektedir:

Kâdir ü Gâfir ü Bahşende vü Hayy ü Kayyûm
 Hâlik u Râzık u Kuddûs ü İlâh ü Müte’âl (k. 50/2)

Sonuç

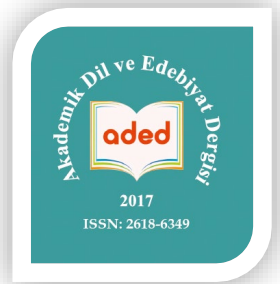
Değişibilim incelemeleri sözcük ve sözdizimi ile anlatım/deyiş arasındaki ilişkiler üzerinde durması ve üslup biçimlerini incelemesiyle bir metnin estetik niteliğini ortaya koymada başvurulabilecek yöntemlerden biridir. Klasik Türk şiirlerinin de bu yöntemle incelenmeye açık olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu yazıda *Ahmedî Divânı*'nda yer alan yineleme ve koşutluk yapıları deyişbilimsel yöntem bakımından incelenmiş; biçimbirimsel ve sözdizimsel yinelemeler ile koşutluk yapıları gösterilmeye çalışılmıştır.

Ahmedî Divânı'nda -her ne kadar klasik Türk şiirinin henüz klasik öncesi, kuruluş döneminde meydana getirilmiş bir eser olsa da- deyişbilimdeki biçimbirimsel yineleme yapılarının pek çok örneği olduğu görülmüştür. Bunlar içerisinde önyineleme, artyineleme, bağlaç yinelemesi, ikizleme ve ek yinelemesinin çok sayıda örneği tespit edilmiştir. Klasik Türk şiirinde redifli her şiirin matla beyti birer artyineleme örneği sayılabileceğinden *Divân*'da en çok görülen yineleme yapısının artyineleme olduğu, bununla birlikte şairin özellikle bağlaç yinelemelerini çokça kullandığı görülmüştür. Ayrıca Ahmedî, ikizlemelerin ses değerlerinden de çokça istifade etmiş, çeşitli ikizlemelere yer vermiştir. Arapça kökenli sözcüklerde yapılan iştikakın dışında, Türkçe ek yinelemelerini de doğal olarak çokça kullanmıştır. Öte yandan *Divân*'da, yine biçimbirimsel yinelemelerden kıvrımlı yineleme ve zıt yapıli yineleme yapılarında ise doğrudan bu özellikleri gösteren yalnızca birer örnek tespit edilmiş, bu nedenle sayıca az olduğu görülmüştür.

Ahmedî'nin şiirlerinde özellikle dikkat çeken deyişbilimsel yapı ise koşutluğun/paralelliğın çok zengin örneklerinin olmasıdır. Bu koşut yapılar genellikle biçimbirimsel yinelemelerden de istifade edilerek her iki mısra arasında simetrisinin sağlandığı beyitler olarak karşımıza çıkmıştır. Özellikle kasidelerinde koşutluğu sağlamada biçimbirimsel yinelemelerden de istifade ederek ek yinelemeleri, redifle sağlanan artyinelemeler ve bağlaç yinelemeleri vasıtasıyla mısraları belli bir dikey paralellikte kurarak beyitlerde ritim, bütünlüklü olarak şiirlerde ise ahenk yakalamaya çalışmıştır.

Kaynaklar | References

- Akdoğan, Y. (t.y). *Ahmedî - Dîvân*. Erişim adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78357/ahmedi-divani.html>
- Dilçin, C. (2011). *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*. Kabalıcı Yayınları.
- Dilçin, C. (2013). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Macit, M. (2016). *Divan Şirinde Âhenk Unsurları*. Kapı Yayınları.
- Öztekin, Ö. (2002). Divan şiiri ile deyişbilim arasında yapısal bir köprü: Fuzûlî ve Bâkî divanlarında yer alan biçimbirimsel yinelemeler. *Türkbilig* (3), 83-105.
- Özünü, Ü. (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*. Multilingual Yayınları.
- Tâhirü'l- Mevlevî (1994). *Edebiyat Lügati*. Enderun Kitabevi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Gizem ÇELİK

<https://orcid.org/0000-0002-5133-2334>

Araştırmacı

gizemc12@hotmail.com

Kaos Kozmos Döngüsü Bağlamında Türk Mitik Metinlerine Freudyen Bir Okuma

A Freudian Reading of Turkish Mythic Texts in the Context of Chaos Cosmos Cycle

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 28.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 17.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Çelik, G. (2024). Kaos Kozmos Döngüsü Bağlamında Türk Mitik Metinlerine Freudyen Bir Okuma. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 235-248. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444730>

Çelik, G. (2024). A Freudian Reading of Turkish Mythic Texts in the Context of Chaos Cosmos Cycle. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 235-248. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444730>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes- iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright & License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Gizem ÇELİK | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

Her daim bir yaratılışın ve bu yaratılanların akıbetini anlatan mitler, kaos kozmos döngüsü etrafında varlıklarını sürdürmektedir. Genel manada kaos düzensizliği, yaratılmamışlığı ifade ederken kozmos düzeni ve yaratılışı ifade eder. Bahsi geçen kaos ve kozmos döngüsü birtakım motifleri de beraberinde getirmektedir. Bu motifler mitin işleyişi içinde önemli bir yere sahiptir. Nitekim bahsi geçen motifler hem kültürel olarak kutsallık atfedilen hem de psikolojik olarak insan bilinçdışının sırlarını ortaya koyan anahtarlardır. Bu bağlamda çalışmada literatür taramasından elde edilen mit metinleri kaynak olarak kullanılacaktır. Akabinde tespit edilen mit metinlerindeki kaosu ve kozmosu yaratan motifler tespit edilerek Freud'un rüya simgeciliği bağlamında incelenecektir. Çalışmanın amacı mitlerde kaosu ve kozmosu işaret eden sembollerin bilinçdışı ifadelerini ortaya koymaktır. Çalışmadan mitlerde evrenin kaos ve kozmos döngüsü üzerine kurulu olduğu ve bu kaos kozmos döngüsünün bilinçdışında önemli simgelerle ifade edildiği sonucunu çıkarmak mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Mit, kaos, kozmos, Freud, rüya simgeciliği

Abstract

Myths, which always describe a creation and the fate of these creations, continue their existence around the chaos-cosmoscycle. In general terms, chaos refers to disorder and uncreatedness, while cosmos refers to order and creation. The aforementioned chaos and cosmoscycle brings along some motifs. These motifs have an important place in the functioning of myth. As a matter of fact, these motifs are both culturally sacred and psychologically key to reveal the secrets of the human unconscious. In this context, the myth texts obtained from the literature review will be used as a source in this study. Subsequently, the motifs that create chaos and cosmos in the identified myth texts will be identified and analysed in the context of Freud's dream symbolism. The aim of the study is to reveal the unconscious expressions of the symbols signalling chaos and cosmos in myths. It is possible to conclude from the study that the universe in myths is based on the cycle of chaos and cosmos and that this cycle of chaos and cosmos is expressed by important symbols in the unconscious.

Keywords: Myth, chaos, cosmos, Freud, dream symbolism

Giriş

Mitoloji, eski Yunan'daki *mythos* ve *logos* kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir (Kaya, 2015, s. 11). *Mythos*, söylenen ya da duyulan söz anlamına gelmektedir. *Mythos* anlatanlar birçok yalan ve abartı ifadeyi de beraberinde söylediği için *mythos*a pek güvenilmez. *Logos* ise gerçeklerin söze dönüşümüdür. Yasal düzeni anlatır, kolektif ve tanrısaldir (Erhat, 2007, s. 5). İki birbirine zıt ifadenin birleşmesinden oluşan mitoloji kavramının insan zihninde iki farklı düşünceye hizmet ettiğini söylemek mümkündür. Bir düşünceye göre mitler uydurma ve yalan iken bir düşünceye göre ise mit gerçektir ve gerçekliği tartışmaya kapalıdır. Yalan veya gerçek olması fark etmeksizin her toplumun kendince geliştirdiği öykülerinde, kahramanlarında, günlük yaşamında ve deneyimlerinde mitolojik motiflere rastlanır. Campbell'e göre bu motiflerin birçoğu birbirine benzer niteliğe sahiptir, yerel gereksinimlere göre değişen biçimlerde seçilmiş, örgütlenmiş, yorumlanmış ve ritleşmiştir. İnsanlar, genel mitsel kalıtların düzenlemesi olmadan evrendeki yaşamını sürdüremediği, insanın kendi yaşamının doluluğunun, mantıklı düşüncesiyle değil kendi yerel mitolojisinin derinliği ve genişliğiyle doğrudan orantılı olarak oluştuğu dikkat çekmektedir (1992, s. 12).

Mitler genel olarak öncelikle "yokluğu" ve ardından "varlığı" anlatır. Bu sebeple mit tanımlamalarına bakıldığı zaman genellikle "her zaman bir yaratılışın öyküsünü anlatır" ifadesi kullanılır. Mitlerdeki "yokluk" ve "varlık" kaos ve kozmosu ifade eder. Kaos ve kozmos Eliade'e göre şu şekilde tanımlanmıştır: "*Geleneksel toplumların ayırt edici niteliği, meskûn topraklarıyla, onları çevreleyen meçhul ve belirsiz uzam arasında var olduğunu örtük bir biçimde ifade ettikleri karşıtlıktır. Meskûn toprak, dünya yani kozmostur; geri kalan ise bir tür öte dünya, karakoncoloslarla, demonlarla, yabancı yaratıklarla dolu kaotik, yabancı uzamdır*" (1991, s. 29). Mitler incelendiği zaman genellikle bir kaos ve kozmos dengesi üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Öncelikle bir kaosun evrene hâkim olduğunu, bu kaos ve düzensizlik ortamında insanüstü varlıkların birbiriyle mücadele hâlinde olduklarını ve ilahi bir gücün kaosu kozmosa dönüştürmek için çabaladığını nitekim de başarılı olduğunu görmek mümkündür.

Kaostan kozmosa insanın, evrenin varoluşuna bir düzen getirme çabası içinde olan mitoloji ekseni kültürün de temelidir. Kültür, kozmosta mitler ve ritüeller üzerinde oluşur. Bu bağlamda mitler kültürlerin omurgasıdır, hafızasıdır ve zihnidir. Mitsiz insan ve mitsiz kültür yoktur (Saydam ve Kızıltan, 2018, s. 16-17). Kültür tarihine bakıldığı zaman kimi zaman ortak motiflerle bezeli insanın, evrenin, hayvanların, nesnelerin oluşumunu ve bunların nasıl yok olacağını öyküsü mitlerde anlatılmaktadır. Bununla birlikte mit metinleri incelendiğinde evrenin sürekli olarak kaos ⇒kozmos⇒kaos döngüsünün içinde bir gelişim süreci geçirdiğini görmekteyiz.

Kaos ve kozmos döngüsünü evrenin sürekli devinim hâlinde canlı bir oluşum olmasına bağlayabiliriz. Evren canlı bir varlık olduğu için zamanla yıpranır ve yenilenmeye ihtiyaç duyar dolayısıyla bu yenilenme aşamasının tamamlanması için kaos⇒kozmos⇒kaos döngüsünün devam etmesi gerekmektedir (Bayat, 2007, C.I., s. 116). Evren de tıpkı

içinde barındırdığı tüm canlılar gibi doğar, büyür ve ölür. Doğum, büyüme ve ölüm aşamaları kaos ve kozmos ilişkisine benzetilebilir.

Kaos, felsefi açıdan kozmiksel birliğin büyük ve trajik karakteri olarak düşünülmektedir. Varlık âlemi, kaostan meydana gelir ve ancak kaosta yok olur. Kaos, bundan dolayı bütün ve aralıksız, sonsuz ve sınırsız oluşumun evrensel prensibidir (Rzasoy, 2012, s. 170). Kaos ve kozmos birbirinden ayrılmazdır. Bir varlığın oluşabilmesi için hem kaosu hem de kozmosu yaşaması gerekmektedir. Kozmos yani düzen için kaosu deneyimlemek önemli bir unsurdur.

Kozmos; töre, kutsal kabuller ve toplumsal norm gibi kavramlar, toplum düzenini belirleyen unsurları olarak görülürken bu değerlerin dışına çıkılması ise kaos olarak görülmektedir (Köse, 2020, s. 73). Bu durumda kozmos düzeninin korunabilmesi için mutlak suretle kutsala ve toplumsal kurallara uymak gerekir. Aksi takdirde kozmos, kaosa dönüşebilir.

Kaos ve kozmos ekseninde mitler incelendiği zaman pek çok motifin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu motiflere çeşitli bakış açılarıyla yorumlanabildiği gibi psikolojik olarak da ele alınabilir. Bu bağlamda çalışmada Türklere ait mit metinleri kaos kozmos döngüsü bağlamında ele alınacaktır. Çalışmada 19. yüzyılın önemli bilim insanlarından biri olan ve psikolojiye önemli katkılarıyla bilinen Sigmund Freud'un rüya simgeciliğinden hareketle kaosu ve kozmosu yaratan bilinçdışı simgeler ve motifler incelenecektir.

1. Sigmund Freud'un Rüya Simgeciliği

Sigmund Freud (1856-1939), nevroitik hastaları sağaltmayı hedefleyen psikolojik tedavi yöntemini yani psikanalizi 19. yüzyılda geliştirmiştir. Psikanaliz; serbest çağrışım, hipnoz ve telkin gibi birtakım yöntemleri bünyesinde barındırarak nevrozların temel sebebini bulmayı hedeflemektedir.

Freud'un psikolojik rahatsızlıkların temelinde yatan olayları ortaya çıkarmak için kullandığı yöntemlerden biri de rüyalarıdır. Sigmund Freud, geleneksel rüya yorumlamalarının gerçeği ifade etmediğini düşünerek kendi yöntemiyle bir rüya çözümleme metodu geliştirmiştir. Freud'un bu ifadesi "*Düşlerin gerçekten bir anlamı olduğunu ve düşleri yorumlamak için bilimsel bir yöntemin olası olduğunu ortaya koymalıydım.*" kendi rüya yorumlama metodunu geliştirmede çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu yöntemi geliştirmek için belirli psikopatolojik yapıları yani histerik fobileri, takıntılı düşünceleri vs. çözmekle uğraşmıştır (Freud, 1996, C. I., s. 153). Freud, rüya çözümleme metodunu ruh çözümlenmeleri ve hastalıkların sağaltımı sırasında geliştirmiştir.

Freud'un rüya kuramına göre davranışlarımızın temelinde genellikle farkında olmadığımız arzularımız, duygularımız ve düşüncelerimiz yatmaktadır. Bunlar bilinçdışı olarak adlandırılır. Bu arzular ve davranışlardan çoğu zaman kişi haberdar olmaz çünkü zihnin sansürüne uğrar. Arzuların birçoğu bastırılır. Bastırmanın ve sansürün temelinde

arzu edilen şeye ulaşıldığında gelecek olan suçluluk duygusu yatmaktadır. Fakat ne kadar bastırılırsa bastırılırsın bilinçdışında yaşamaya devam eder ve bir şekilde gün yüzüne çıkar (Fromm, 2017, s. 67-68). Freud, nevrozun “bastırma (repression)” mekanizmasından kaynaklandığı üzerinde durmaktadır. İnsan, zihninin geçmişte yaşadığı acı tecrübeleri ve bu tecrübelerden doğan birtakım duyguları bastırarak bilince çıkmasını engeller. Fakat bastırma mekanizması bilinç ile bilinçaltı arasında durur. Bilinçli ve bilinçsiz zihin arasında kişinin farkında olmadığı sürekli bir çatışma söz konusudur ve işte bu çatışma, histeri, saplantı ve fobi gibi nevrotik bozukluklara sebep olur (Akot, 2010, s. 220).

Freud’a göre rüyaların temelinde arzuların doyurulması yatmaktadır. Örneğin gün içinde zeytin gibi tuzlu bir şey yediyseniz rüyanızda susadığınızı görmek oldukça doğaldır. Uykudan uyanır, su içer ve suya duyduğunuz arzuyu giderirsiniz (Freud, 1996, C, I., s. 175). Freud’a göre her rüya bir arzunun yerine getirilmek istenmesi sırasında ortaya çıkar ve rüyalarda bu arzuları temsil eden simgeler mevcuttur. Freud’un rüya simgeliğine göre insanın içinde duran gizli düşünceler zamanla hastalıklı bir hâl alır, rüyalarda bu gizli düşünceler ortaya çıkar. Simgelerin yani gizli düşüncelerin yorumlanması, rüyanın çözüme kavuşması kişide bulunan psikolojik hastalığın giderilmesini sağlar.

Freud’un rüya simgeliği metodunda rüyaları simgesel olarak temsil edilen şeylerin yelpazesi geniş olmamakla birlikte bu simgelerin büyük çoğunluğu cinseldir (Freud, 2016, s. 164-165). Simge yelpazesinin genişlemesi konusunda Freud’un halk bilimcilere söyle seslendiği dikkat çekmektedir: *“Burada bu örnekleri özetlemeyi bitiriyorum. Bunlar yalnızca örnek. Konuya ilişkin olarak çok daha fazlasını biliyoruz; ama bizim gibi amatörler değil de mitoloji, antropoloji, filoloji ve folklorun gerçek profesyonelleri derleseydi ne denli daha zengin ve daha ilginç bir derleme olacağını düşünebiliriz”* (2016, s. 176). Buna göre Freud’un ortaya koyduğu bazı simgelerin kaynağı folklor ve mitolojidir. Nitekim kendisi Oidipus adlı bir mitem hareketle “Oidipus Kompleksini” ortaya koymuştur. Bu bağlamda mit gibi folklorla ait ürünlerde bilinçdışına ilişkin birçok simge bulmak ve yorumlamak mümkündür.

Freud’un rüya simgeliği ve Türk mitik metinlerine bakıldığı zaman kaos ve kozmos döngüsü bağlamında birçok simge bulmak mümkündür. Hem Freud’un rüya simgeliğine bakıldığında hem de Türk mitik metinlerine bakıldığında su, ağaç, ateş, cinselliğin keşfi ve yolculuğa çıkma gibi motiflerin kaos ve kozmosu yaratan simgeler olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Çalışmanın bundan sonraki kısımlarında Türk mit metinlerinde su, ağaç, ateş, cinselliğin keşfi ve yolculuğa çıkma motifleri Freud’un rüya simgeliğinden hareketle kaos kozmos döngüsünü yaratan olgular bağlamında ele alınacaktır.

2. Kaostan Kozmosa: Su, Ağaç ve Ateş

Yaşamı sürdürmenin en önemli kaynağı olan su, yaratılmayan fakat yaratılışın ana maddesini oluşturan unsurlardan biridir. Çeşitli mitolojik metinlerde insanın, hayvanın,

toprağın, ağacın vb. birçok unsurun yaratılışı anlatılmaktadır, fakat su yaratılmayan, yaratılışı aktarılmayan nadir unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebi, suyun başlı başına başlangıcı ve kaosu temsil etmesidir.

Su, hem kadim dönem insanı hem de günümüz modern insanı için oldukça önemli bir yere sahiptir ve hayatı idame ettirmenin temel unsurudur. Dolayısıyla su, insan için elzem ve kutsiyet içeren bir unsur olarak geçmişten günümüze değin ritüellerin, inançların ve geleneklerin ana malzemesini teşkil etmiştir. Eski Türk inançlarına bakıldığında zaman bütün ırmaklar, göller, coşkun akan sular ve pınarlar kutsal kabul edilmektedir (Uslu, 2019, s. 46). Orhon Yazıtları içinde yer alan “yer-su” kavramı, Türklerin koruyucu ruhu anlamına gelmektedir (İnan, 2017, s. 45). Türklerde yer-su anlayışı tam bir vatan inancını da ifade etmektedir. Yer-su ruhunun vazifesini tam olarak yerine getirmeyenleri, isyan edenleri cezalandıracağına inanılmaktadır (Ögel, 2014, C.II. s. 409). Türkler suyu kuvvet ve bereket saydığı gibi aynı zamanda da cezalandırıcı bir unsur olarak nitelemişlerdir. Türkler suyu sadece beslenme aracı olarak kullanmayıp ritüellerinin ve anlatılarının da bir parçası hâline getirmiştir. Türk mitik metinlerine bakıldığında zaman yaratılışın ana unsurunun su olduğunu görmek mümkündür.

Freud’un rüya simgeciliğinden hareketle Türk mitik metinleri ele alındığında zaman suyun genellikle kaosu, düzensizliği ifade ettiğini görmekle birlikte kozmosun da habercisi olduğu göze çarpmaktadır. Suyun Türk mitlerinde kaosu nitelediği örnekleri ise şöyledir:

Radlof’un derlediği Altay Yaratılış Miti’nde “*Yerin yer olduğunda, sularla kaplıydı her yer*” (Ögel, 2014, C. I., s. 485).

Verbitskiy’ nin derlediği Altay Yaratılış Miti’nde “*Uçsuz, bucaksız, sonsuz sular içreydi her yer*” (Ögel, 2014, C. I., s. 465).

Saha (Yakut) Türklerinin Yaratılış Miti’nde “*Büyük Ak yaratıcı Ürüng-ayığ-toyon, ta başlangıçlarda, büyük denizin üzerinde, yükseklerde durup dururken, su üstünde yüzen bir köpük gördü*” (Sakaoğlu & Duymaz, 2002, s. 167).

Türlere ait bu üç mitik metinde de ilk olarak evreninin yaratılışı anlatılmaktadır. Evreninin yaratılışından önce her yerin sularla kaplı olduğu üzerinde durulur. Su, mekân ve zamanda sonsuzluk, boşluğa kadar uzanan ara ya da bunun aksine tüm elementlerin birleşmesi, düzensizliktir (Rzasoy, 2012, s. 170). Türk inanç sisteminde su genellikle bir geçit olarak kabul edilmektedir. Suyla temas etmeden önceki hâl ile suya temas ettikten sonraki hâl birbirinden farklıdır, suya giren ile çıkan hiçbir şey aynı değildir. Suya girmeden önceki hâl kaosu, karmaşayı, kirliliği temsil ederken; sudan çıktıktan sonraki hâl kozmosu, düzeni, temizliği temsil etmektedir (Baysal, 2019, s. 142). Bununla birlikte su kaostan ayrılmanın ilk işaretidir (Abdulla, 2012, s. 49). Su, kaostan kozmosa geçişi anlatan ve artık evrenin, insanın, dağların, taşların, hayvanların bu kaostan sonra yaratılacağına haberini veren simgelerden biridir. Nitekim verilen örneklerle bakıldığında zaman her yerin uçsuz bucaksız ve sular içinde olduğu vurgulanır.

Türk mitik metinlerinde de kaosu karşılığı sonsuz bir boşluk ve su ile simgelenmiştir. Freud'a göre ise su, doğum ile ilişkilidir. Su, suya düşme, sudan çıkma doğmayı niteleyen simgelerdir (2016, s. 165). Bu bağlamda mitlerde kaosu ifade eden su, bilinçdışında doğuma ve başlangıca denk gelmektedir. Nasıl ki insanın dünya serüveni doğumla başlıyorsa evrenin başlangıcı da bir su simgesiyle varlığını bilinçdışında göstermektedir. Su doğumdan önceki kaosu ve hiçliği nitelemektedir. Doğum yani sudan çıkış kaosu kozmosa döneceğinin habercisidir.

Kaostan kozmosa geçişin diğer simgelerinden biri ağaçtır. Freud'un rüya simgeçiliğinde erkek cinsel organını temsil eden ağaç, mitolojik bağlamda bakıldığında Türklerin yaşamında oldukça önemli bir yere sahip olduğu görülür. Türk mitolojisinde ağaçların Tanrı kutu taşıdığına inanılmaktadır. Evrenin merkezinde "Hayat Ağacı" olduğu düşünülür ve hayat ağacı yaşam için önemli kaynaklardan birini teşkil eder. Hayat Ağacı Türklerin gökyüzü, yeryüzü ve yer altını ifade eden üçlü dünya sisteminde araç konumundadır. Hayat Ağacının kökü yer altına, dallarının ise gökyüzüne ulaşması gerekir. Bunun sebebi üçlü dünya arasındaki iletişimin sağlayıcısı olmasıdır. Bununla birlikte bu ağacın gövdesi ve gölgesi oldukça geniştir, yaz kış yeşil ve canlıdır (Ergun, 2004, s. 19). Türkler için kutsal olan ağaç birçok ritüelin, geleneğin, inancın ve halk anlatılarının da ana motifini oluşturur. Nitekim Türk mitlerinde ağaç, genellikle insanın menşeyini temsil eden önemli motiflerden biridir.

Ağacın mitik anlatılarda şu şekilde karşımıza çıktığı görülmektedir:

Radlof'un derlediği Altay Yaratılış Miti'nde;

"Tanrı yine buyurdu: -"Bitsin, dokuz dalı da!

Dallar çıktı hemence, dokuzlu budağı da.

Kimse bilmez Tanrının, düşüncesi ne idi,

Soylar türesin diye, şöylece emir verdi:

"Dokuz kişi kılınsin, dokuz dalın kökünden,

Dokuz oymak türesin, dokuz kişi özünden" (Ögel, 2014, C. I., s. 487-488).

Türk mitlerinde ağaç; ana, anaların anası, halkların ulu babaları olarak nitelenmektedir. Nitekim Uygurlar ve Sibirya Türkleri ağacı; ağaç ana, ağaç baba olarak isimlendirdiği bilinmektedir (Bayat, 2007, C. I, s. 166). Bununla birlikte Türk halk kültürünün inanç ve ritüellerine bakıldığında ağacın genellikle çocuk ile ilişkilendirildiğini de görmek mümkündür. Anadolu'da bir köylü ağaç keserse artık çocuğu olmayacağına inanmaktadır (Bonney, C. I, 2000, s. 27-28). Bununla birlikte çocuk sahibi olmak isteyen kişilerin meyveli ağaçların yapraklarını kaynatıp içtikleri de çocuk sahibi olma ritüellerinde dikkat çekmektedir (Çıblak Coşkun, 2011, s. 3). Freud'a göre ise uzun ve kalkık duran nesnelere erkek cinsel organını temsil etmektedir. Ağaç, sopa, direk, çekiç vb. gibi aletler de erkek cinsel organı yerine geçmektedir (Freud, 2016, s. 166). Türk mitlerinde ağaçtan kişilerin yaratıldığı görülmektedir. Bu durumda ağacın ana veya babayı ifade ettiğini söylemek mümkündür ve bu bağlamda da ağacın insanın menşeyini

oluşturduğu göze çarpmaktadır. Ağacın Freud'un rüya simgeçiliğinde erkek cinsel organına karşılık gelmesi Türk mitik metinlerinden alınan örneklerle paralellik göstermektedir. Ağaç, Türk mitlerinde ata konumundadır ve bilinçdışında erkek cinsel organına yani baba, ata veya erkek olgusuyla simgelendiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda kaostan kozmosa geçişin erkekle, erkek cinsel organıyla bilinçdışında varlık gösterdiği görülmektedir.

Ateş de cinsel organı simgeleyen unsurlardan biridir. Türklerce ateş kutsal sayılmaktadır. Ateş, Türk mitolojisinde hem hayatı idame ettirmenin temel unsurlarından biridir hem de cezalandırıcı bir role sahiptir. Ateşin Türk için bu denli önemli olmasının sebebi Tanrı Ülgen tarafından onlara bahşedilen bir unsur olmasıdır. Verbitsky tarafından derlenen Altay Türklerine ait bir anlatıya göre insanlara ateş yakmasını Tanrı Ülgen öğretmiştir. İlk insan yeryüzüne indikten sonra Ülgen otlar ve meyveler göndererek bunlardan beğendiklerini yemesini söylemiştir. İlk yazı bu ot ve meyvelerle geçiren ilk insan, kış gelince çok sıkıntı çekmiştir. Bu insan kış için erzak hazırlamış fakat erzaklarını hayvanlar yemiştir. İlk insan bu durumu Ülgen'e şikâyet etmiş, Ülgen ise "Hayvanlar ot yesinler. Kişi onların etini yesin, derisinden elbise yapsın." emrinde bulunmuştur. Eti yiyebilmek için ateşe ihtiyaç duyulmuştur. Ülgen gökten biri kara biri ak iki taş getirmiş, kuru otları ezerek bir taşın üzerine koymuş diğer taşla vurmak suretiyle otları tutuşturmuştur (Kumartaşlıoğlu, 2012, s. 98). Bu anlatıdan da anlaşıldığı üzere ilk insanlara ateşi bahşeden ve ateşi yakmayı öğreten Tanrı Ülgen'dir. Bu sebeple ateş Türkler için her daim kutsiyetini korumaktadır. Bunun yanı sıra ateş eski Türklerde çeşitli amaçlarla da kullanılmıştır, örneğin ateşe bakıp kehanette bulunmak eski Türk geleneklerinden biridir. Yakutlar ocaktaki külün kıpırdadığını görürlerse "Çocuk ruhu oynuyor" der. Ateşin çocuk müjdecisi olduğuna inanırlar (İnan, 2013, s. 67-68). Türk mitolojisinde Ateş hem tanrı hem de tanrıça olarak karşımıza çıkmaktadır. İki cinsiyeti de karşılaması hem anaerkil hem de ataerkil dönemin izlerini göstermektedir. Bazı Türk halkları ateşi aksakallı bir erkek olarak tasavvur ederken bazıları da güzel bir kız olarak düşünmüşlerdir (Seyidov, 1983, s. 155).

Türk mitik metinlerinde ise ateş ile ilgili tespit edilen örnek şudur;

Radlof'un derlediği Altay Yaratılış Miti'nde; "*Körüğün alevinden, bir kadın fırlamıştı*" (Ögel, 2014, C. I., s. 496).

Yukarıdaki ifade cinsel birleşmeyi, bir canlının oluşumunu anlatan sembolik ifadelerden biridir. Körük, içine bir şey alabilen nesne olarak kadın cinsel organını temsil etmektedir. Alev ise her zaman erkek cinsel organı yerine geçmektedir (Freud, 2016, s. 174). Mitte bu iki birleşmeden bir kadının çıktığını görmekteyiz. Buradaki körük ve alev; kadın ve erkek cinsel organını, cinsel birleşmeyi ve bunun sonucunda da bir insanın meydana gelişini simgelemektedir. Cinsel uzuvlar ve cinsel birleşmeyi ima eden sembollerin kaos durumundaki evreni kozmosa çeviren önemli unsurlar olduğu dikkat çekmektedir.

3. Kozmostan Kaosa: Cinselliğin Keşfi

Cinsellik, üzerinde konuşulmaya çekinilen fakat yaşamın devamını sağlamanın temelini oluşturan eylemdir. Bununla birlikte cinsellik gerek yasaklarıyla gerekse de kutsallığıyla başlı başına bir tabudur. Mitlerde cinselliğin keşfi çocuğu zaman simgelerle ifade edilir. Türk mitlerinde; ağaç, kulak, alev, çekiç örs gibi simgeler, kadın ve erkek cinsel organlarını dolayısıyla da cinsel birleşmeyi ifade etmektedir.

Cinselliğin keşfini bariz bir şekilde ifade eden sembollerden biri belki de en önemlisi “yasak meyve” metaforudur. Semavi dinlerin kutsal kitaplarında ve mitlerde anlatılanlara göre Tanrı bir ağacın meyvesini insanlara yasak etmiştir fakat insanoğlu bu yasağı çiğneyerek meyveyi yemiş, bunun sonucunda da çeşitli cezalara çarptırılmıştır.

Radlof’un derlediği Altay Yaratılış Miti’nde Eci (kadın) ve Törüngai (erkek) ilk iki insandır. Tanrı beş daldaki meyveyi yemeyi insanlara yasak etmiştir ve yılanla köpeği ağacın yanına bekçi olarak bırakmıştır. Şeytan yılanın içine girerek yasak ağaçtan meyveyi yemiştir ve gidip Eci ile Törüngai’nin de bu meyveyi yemeleri için akıllarını çelmiştir. Yasak meyve yenildikten sonra insanların o güne kadar var olan tüyleri dökülmüş ve çıplaklık yani kötülük ile tanışmıştır. Tanrı, yasak meyveyi yemelerinden ötürü kadına yani Eci’ye doğum yapma cezası vermiştir (Ögel, 2014, C. I, s. 488-490).

Altay Yaratılış Miti’ndeki ağaç, yılan ve meyve unsurları Freud’un rüya simgeçiliğinde cinsel organ yerine geçmektedir. Freud’a göre ağaç ve yılan erkek cinsel organını, meyve ise kadınının göğüslerini temsil etmekte ve cinsel organ yerine geçmektedir (2016, s. 166-168). Yasak meyvenin yenmesi insanoğlunun ilk günahı, çıplaklığı ve cinselliğin keşfini ifade etmektedir. Bu yasak meyvenin yenmesi ve sonucunda Tanrı tarafından insanlara çeşitli cezalar verilmesi bilinçdışındaki cinsel tabular ile ilgilidir. Freud’a göre tabu, birbirine zıt iki anlamı ifade eder. Bir tarafta “kutsal ve kutsanmış” anlamları yer alırken diğer taraftan “tekin olmayan, tehlikeli, yasak ve kirli” anlamlarını bünyesinde barındırır (2020, s. 25). Cinsellik üzerine edinilen tabular da hem kutsalı hem de yasak ve kirli olan anlamına gelmektedir. Nitekim yasak meyveyi yiyen yani cinselliği keşfeden kimi zaman Âdem ile Havva kimi zaman ise Eci ile Törüngai öncelikle cezalandırılır daha sonra ise insanların atası, anne ve babası olarak kutsallaştırılır. “Tabunun ihlali suçluyu da tabu yapar” (Freud, 2020, s. 27) sözü bu duruma uygun düşmektedir.

Türk mitik metinlerinde kozmosun kaosa dönüşünü temsil eden simgelerden biri de ağaçların kökünden ayrılmasıdır ve Türk mitik metinlerinde örnekleri şu şekildedir:

Telengit Miti’nde; “**Ağaçlar kökünden kopar**” (Sakaoğlu & Duymaz, 2002, s. 189).

Teleüt Miti’nde: “**Katı ağaç çatırdayacak**” (Sakaoğlu & Duymaz, 2002, s. 190).

Altay Türklerine Ait Kıyamet Miti’nde; “**Ağaç kökünden sökülecek**” (Sakaoğlu & Duymaz, 2002, s. 192).

Freud’un rüya simgeçiliğine göre Türk mitlerinde yer alan tüylerin dökülmesi, dalların ve ağaçların kopması gibi unsurlar mastürbasyonu ve iğdiş edilmeyi ifade etmektedir. (Freud, 2016, 168). İğdiş, sünnet işlemine benzer bir şekilde erkek cinsel organının

kesilmesi durumudur. Sünnette dinsel ve manevi duygular ön plandayken iğdişte bir tür cezalandırma söz konusudur. Freud, iğdiş edilme korkusunun temelini Sophokles'in *Kral Oidipus* mitine dayandırır. Mite göre Oidipus, annesini ve babasını tanıma fırsatı bulamamış bir gençtir. Tanımadığı babasını öldürür ve yine tanımadığı annesi ile beraber olur. Gerçeği öğrenince de gözlerini kör eder. Kör etme eylemi iğdişi temsil etmektedir. Bu mittin hareketle iğdiş edilme erkek çocuklarda gelişen bir kompleks olarak ifade edilir. Erkek çocuk cinsel organına ilgi duyar ve bütün varlıkların aynı cinsel organa sahip olduğunu varsayar fakat karşı cinste aynı cinsel organının olmadığı bilgisini edinince yücelttiği cinsel organının elinden alınacağını düşünür. Bu komplekste çocuk, cinsel organa dokuma gibi otoerotik cinsel aktivitelerde bulunur ve başkalarının da cinsel organını görmek ister. Bununla birlikte anneye duyulan yakınlık, babaya duyulan öfke de bu kompleksin başlıca özelliklerindedir. Çocuk anneye yoğun bir sevgi duymakta ve babanın annesi ile arasındaki engel olduğunu düşünmektedir (Freud, 2022, s. 131-136). Türk mitik metinlerde iğdiş edilme ağaçların kökünden sökülmesi şeklinde simgelenmiştir. İnsanın yasağı çiğneyerek cinselliği keşfetmesi, tabuya karşı gelmesi ve cinsel organa duyulan ilgiye karşı cezalandırıldığı göze çarpmaktadır.

Cinselliğin keşfi ile birlikte kozmos hâlindeki evrenin kaosa dönmeye başladığı dikkat çekmektedir. Yukarıdaki simgelere bakıldığında bu simgelerin bilinçdışında cinsel uzuvlar ve cinsel birleşmeyi ifade ettiği görülür. Buna göre cinsellik töreye ve kutsal kabullere aykırı olduğu için kaosa dönüşe neden olan sebeptir, bir nevi cezalandırma değildir.

4. Kaosa Dönüş: Yolculuk

Mitlerde görüldüğü üzere öncelikle evrenin ve insanlığın başlangıcı anlatılır ve bu başlangıç su ile simgelenmiştir. Her şeyin bir sonu olduğu gibi insanoğlu yaratılanların da sonunu düşlemiş ve bunu mitleştirmiştir. Türk mitik metinlerinde dünyanın sonu “yolculuk” özellikle ulusun yöneticisinin yolculuğa çıkması ile simgelenmiştir.

Telengit Miti'nde; “*Büyük hakan halkını, cins aygır sürüsünü bıraktı*” (Sakaoğlu & Duymaz, 2002, s. 189).

Altay Türklerine Ait Kıyamet Miti'nde; “*Büyük han, halkı terk etti. İyi aygır sürüsünü terk etti*” (Sakaoğlu & Duymaz, 2002, s. 192).

Freud'a göre bilinçdışında ölüm, yolculuğa çıkmak, gitmek ile simgelenmiştir (Freud, 2016, s. 173). Türk mitik metinlerine bakıldığı zaman Büyük Han halkını kendi hâline bırakır ve onları terk eder, akabinde kıyamet kopar. Kıyametin kopuşu kozmosun kaosa geri dönüşüdür. Çünkü kıyamet, o ana değin yaratılan ve yapılan her şeyin yok olması demektir. İnsanları birleştiren, doğru yola sevk eden güç, bir yolculuğa çıkmış ve insanları yanlışlıklarıyla baş başa bırakmıştır.

Türk mitlerinde geçen Büyük Han'ın Ata Tanrı, Kayra Kaan Ada Kuday gibi isimlerle anıldığı da görülmektedir (Sakaoğlu & Duymaz, 2002, s. 189-191). Kayrakan ile ilgili olarak çeşitli bilgiler mevcuttur. Katanov'a göre Kayrakan büyük han demektir, bazı kamlara göre ise Kayrakan bütün tanrıların büyüğüdür (İnan, 2013, s. 31). Kayrakan

semanın on yedinci katında oturur ve oradan evrenin yazgısını belirler. Kayrakan'dan üç yüksek tanrı meydana gelmiştir. Bunlar; Bay Ülgen, Kızagan Tengre ve Mergen Tengre'dir (Radloff, 2008, s. 21). Başka bir bilgiye göre ise Kayrakan, Erlik'tir. Gök Tanrı tarafından yaratılmıştır ve Tanrı Ülgen'in kardeşidir. Zamanla olumlu yanlarından sıyrılarak kötücül bir Tanrı olarak kabul edilmiştir (Korkmaz, 2003, s. 63-97). Mitlerde Büyük Han'ın düzenin işleyişinde önemli bir rol aldığını görmek mümkündür. Mitlerde Büyük Han'ın yolculuğa çıkması yani ölüm önemli motiflerden biridir. Büyük Han'ın mitlerde topluluğun bir nevi atası-babası olarak sembolize edildiği görülmektedir. Nitekim Freud'un rüya simgeçiliğinde anne ve babalar sıklıkla imparator-imparatoriçe, kral-kraliçe olarak sembolize edilir. Anne ve babanın bu şekilde rüyalarda vücut bulması aslında saygı göstergesidir (2016, s. 165). Büyük Han da imparator veya kral gibi düşünülmüş ve baba figürünü oluşturmuştur. Büyük Han'a bu bağlamda saygı duyulduğu söylenebilir. Fakat bu saygı ile beraber Büyük Han'ın ölmesi de istenmektedir. Mitlerde baba ile evlatları arasındaki çatışmanın, bireyselleşme çabasının var olduğunu göstermektedir. Mitik dönem kolektiftir, gerek eylemsel gerekse de düşünsel olarak kitle psikolojisi hâkimdir. Türk mitik metinlerinde Büyük Han'ın çoğu şeyi var ettiğini ve ulusun babası-atası olarak konumlandığı görülmektedir. Fakat sonrasında insanların Büyük Han'ın sözüne itaat etmediği, yasak meyveyi yediği, cinselliği ve birtakım tabuları yıkmaya çalıştığı dikkat çekmektedir. Bu noktada insanların bireyselleşme çabası içine girdiğini ve otorite figürünü yok etmeye çalıştığını söylemek mümkündür. Freud'a göre babayla özdeşleşme iki yönlü olabilir; ilki babaya sevgi dolu bir yaklaşım, ikincisi ise babayı ortadan kaldırma isteği (2021, s. 50-51). Türk mitik metinlerinde babayla özdeşleşmenin ikinci durumunu yani babayı ortadan kaldırma isteğini görmekteyiz. Babayı ortadan kaldırma isteğiyle bireyselleşmenin veya özgürleşmenin önünün açılacağı düşüncesi hâkimdir. Fakat bu durum kaosa götüren etmenlerden biridir. Çünkü mitik dönemde bireyselleşme ve itaatsizlik hoş görülmemeyen, kabul edilmeyen durumlardan biridir. Bunun cezası da kozmos hâlinde olan evrenin kaosa geri dönmesidir.

Mitlerde önce yaratılış ardından yaratılanların yok oluşu ifade edilir. Bu durum bize evreninin düzeniyle ilgili birtakım bilgileri yani kaostan kozmosa, kozmostan kaosa olan devinimi anlatır. Mitlerde su ile simgelenmiş kaostan kozmosa geçiş, Büyük Han'ın yolculuğa çıkması yani kıyametin kopmasıyla tekrar kaosa dönmüştür. Eliade'in deyişiyle "*Yaratılışı önceleyen sıvı hâldeki kaos, aynı anda hem ölümlerle gerçekleşen şekilsizliğe geri dönüşü, hem de varoluşun hayalet olduğu tarza geri dönüşü simgelemektedir*" (Eliade, 1991, s. 22-23).

Türk mitik metinlerinde su-insanın yaratılışı-cinselliğin keşfi- yolculuğa çıkma ekseninde etrafında şekillenen kaos ve kozmos döngüsü şu şekilde ifade edilebilir; her yerin su ile kaplı olmasının ardından ilahi bir güç düzeni sağlayarak kozmosu sağlamıştır. Bu düzeni sağlamak için bazı yasaklar da mevcuttur. Bu yasaklar cinsel tabularla ilgilidir ve ilgili tabuların çiğnenmemesi gerekir. Cinselliğin ortaya çıkması ve tabuların aşılmasıyla dengeyi ve düzeni kuran ilahi güç ulusunu terk ederek onları tekrar kaosun hâkimiyetine bırakmıştır.

Sonuç

Mit, her daim bir yaratılışın ve bu yaratılanların sonunu anlatan kutsal metinler olarak insanlık tarihinde önemli bir yere sahiptir. Evrensel olarak mitlere bakıldığında bu metinlerin içinde birçok sembeler görülmektedir. Nitekim bu sembeler insanoğlunun dünyayı algılayışını, bilincini ve bilinçdışını ortaya koymaktadır. Türkler de mitler yaratmış ve bu metinlerde Türklerin dünyayı kavrama biçimleri sembelerle ifade edilmiştir.

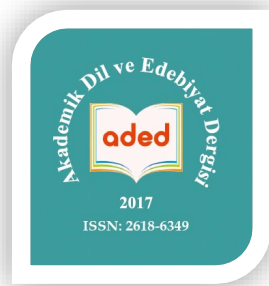
Türk mitik metinlerinde evrenin kaos \Rightarrow kozmos \Rightarrow kaos eksenini etrafında bir devinim hâlinde olduğu dikkat çekmektedir. Başlangıçta her yer sular ile kaplı olduğu belirtilir ve bu su semgesi kaos hâlindeki evrenin bir sembolü olduğu görülmektedir. Ardından ağaçlardan insanlar türediği ve diğer birtakım unsurların kozmosu oluşturmak adına yaratıldığı göze çarpmaktadır. Kozmos hâlinde bir süre yaşayan insanoğlunun bu sırada yasak meyveyi yiyerek ilk suçunu işleyip cinselliği keşfetmesi ve diğer cinselliğe ait ateş ve körük gibi sembeler, kozmosun sonun işareti olduğunu gösterdiği görülmektedir. İnsanların kozmos düzenini sağlamak için koyulan kurallara itaat etmediği ve düzeni yıkmaya çalışmaları Türk mitlerinde kozmostan tekrar kaosa geçişi simgelediği göze çarpmaktadır. Akabinde Büyük Han'ın yolculuğa çıkarak himayesi altındaki insanları bir başına bırakması kaosu oluşturduğu dikkat çekmektedir. Türk mitlerindeki bu sembeler Sigmund Freud'un rüya simgeçiliğinde de benzer anlamlara geldiği göze çarpmaktadır. Rüya simgeçiliğinde suyun doğumu simgelediği görülmektedir. Doğum bir başlangıç olarak kaostan kozmosa geçişinin semgesidir. Ağaç, yılan, ateş, körük gibi cinselliği ve cinsel uzuvları temsil eden sembelerin haricinde yasak meyvenin yenmesi insanlığın çıplaklık ve kötülükle tanışması da rüya simgeçiliğinde kozmos evreninde ele alınan ve kaosa geri dönüşü ifade eden önemli sembeler olduğu dikkat çekmektedir. Büyük Han'ın yolculuğa çıkması rüya simgeçiliğinde ölümle ilişkilendirildiği göze çarpmaktadır. Bu da kozmosun tekrar kaosa geçişini ifade etmektedir.

Mitlerdeki semgesel ifadelerin insanoğlunun kolektiften bireyselliğe geçme çabasını da net olarak göstermektedir. Başlangıçta kolektif olarak Büyük Han'ın sözüyle hareket eden insanların daha sonra otoriteyi yıkmaya çalışmaları, bilinçdışında baba olarak simgeleşen bu otoriteye karşı geldikleri ve akabinde de kozmosun kaosa dönüşün diğer bir ifadesi olduğu görülmektedir.

Kaynaklar | References

- Abdulla, K. (2012). Mitten yazıya gizli Dede Korkut. (Ali Duymaz, Akt.). Ötüken Neşriyat.
- Akot, B. (2010). Freud'un rüya yorum metodu. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 213-235.
- Bayat, F. (2007). Türk mitolojik sistemi I. Ötüken Neşriyat.
- Baysal, N. (2019). Türk halk kültüründe su. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi.
- Bonnefoy, Y. (2000). Antik dünya ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitolojiler sözlüğü I. (Levent Yılmaz, Yay. Haz.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Çıblak Coşkun, N. (2011). Mersin'de doğumla ilgili âdetlerin halk hekimliği yönünden incelenmesi. *Lokman Hekim Journal*, 1 (3), 1-12.
- Eliade, M. (1991). Kutsal ve din dışı. (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.). Gece Yayınları.
- Ergun, P. (2004). Türk kültüründe ağaç kültü. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Erhat, A. (2019). Mitoloji sözlüğü. Remzi Kitabevi.
- Freud, S. (1996), Rüyaların yorumları I- II. (İhsan Kırmımlı, Çev.) Alter Yayıncılık.
- Freud, S. (2016), Ruhçözümlemesine giriş konferansları. (Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen, Çev.) Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2020). Totem ve tabu. (Tamer Çetin, Çev.). Cem Yayınevi.
- Freud, S. (2021). Kitle psikolojisi ve ego analizi. (Elif Yıldırım, Çev.). Roman Yayınları.
- Freud, S. (2022), Çocuktan fobinin analizi: Küçük Hans vakası. (Fadime Erkek, Çev.). Olimpos Yayınları.
- Fromm, E. (2017). Rüya masallar mitler. (Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten, Çev.). Say Yayınları.
- İnan, A. (2013). Tarihte ve bugün Şamanizm materyaller ve araştırmalar (7. b.). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnan, A. (2017). Eski Türk dini. Altınordu Yayınları.
- Kaya, M. (2015). Mitolojiden efsaneye Türk mitolojisinin Türkiye'deki efsanelerde izleri. Bağlam Yayıncılık.
- Korkmaz, E. (2003). Eski Türk inançları ve Şamanizm terimleri sözlüğü. Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Köse, S. (2020). Dede Korkut Kitabı'nı kaos ve kozmos bağlamında kuma. *Milli Folklor*, 16, 71-81.

- Kumartaşlıoğlu, S. (2012). Türk kültüründe ateş ve ocak. (Yayımlanmış doktora tezi). Balıkesir niversitesi.
- ğel, B. (2014), Türk mitolojisi I-II. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Rzasoy, S. (2012). Oğuz mitolojisinde kaos ve onun deli paradigmatları. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 169-180.
- Sakaoğlu, S. & Duymaz, A. (2002), İslamiyet ncesi Türk destanları. Ötüken Yayınları.
- Saydam, B. M. & Kızıltan, H. (2018). Piskomitoloji. İthaki Yayınları
- Seyidov, M. (1983). Azerbaycan mifik tefekkürünün kaynakları, Yazıcı.
- Uslu, B. (2019). Türk mitolojisi. Kamer Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Hanife YAMAN

<https://orcid.org/0000-0003-3082-9912>

Dr. Öğr. Üyesi

hanife.cicekli@gop.edu.tr

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

<https://ror.org/000000000>

Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Türkçede Soyut Sözcükler Üzerine Bazı Tespitler

Some Observations on Abstract Words in Turkish

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 28.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 22.04.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Yaman, H. (2024). Türkçede Soyut Sözcükler Üzerine Bazı Tespitler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 249-261. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444466>

Yaman, H. (2024). Some Observations on Abstract Words in Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 249-261. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444466>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Hanife YAMAN | Creative Commons **Attribution-NonCommercial 4.0 International**



Öz

Dildeki bütün birimlerin bilişsel bir süreci ifade ettiği düşüncesinden -dil bir soyutlamadır, ilkesinden- hareket edilerek evrendeki bütün canlı ve cansız varlıklar adlandırılmaya çalışılmıştır. Bu adlandırmayla üretilen birimler (sözcükler), nesne ya da varlıkların kendisini değil soyutlama yoluyla oluşturulan ses ve yazı birimlerini karşılamaktadır. Dil biliminde bu birimler göstergeler olarak adlandırılmaktadır. Bu göstergeler, duyguların, düşüncelerin veya diğer insanlarla paylaşılmak istenen ne varsa onların diğer insanlara aktarımını sağlamaktadır. Dildeki bu kavramların ortaya çıkışı, insanoğlunun doğal ve sosyal çevre içerisinde var olması ve onlarla çeşitli ilişkiler kurmasıyla (saymaca, öğretileme) açıklanabilir. Bu ilişkiler neticesinde duyularla algılananlar somut, algılanamayanlar ise soyut kavramlar olarak nitelendirilmektedir. Sözcüklerin soyut ya da somut olarak belirtilmesinin tamamen göstergenin maddesel özelliklerine dayalı olduğu söylenebilir. Bu sebeple göstergeler, yani sözcükler anlam yönünden bir soyutluk ifade etmektedir.

Soyut sözcükler, bir dilin söz varlığının gelişmişliğini, işlenmişliğini ve kavramlaştırma gücünü ortaya koyan önemli unsurlardır. Türk dilinin ilk yazılı kaynakları olan Orhun yazıtlarından itibaren soyut sözcüklerin/kavramların varlığı ve genişliği dikkat çekmektedir. Soyut kavramlar, bir dilin kültür dili özelliğine sahip olabilmesinde ölçüt olarak gösterilmekte ve dil bilgisi çalışmalarında yer bulmaktadır. Ancak sözcükbilim, anlam bilimi ve dil bilgisi çalışmalarında bu kavramlar farklı bakış açılarıyla değerlendirilmektedir.

Türkçede soyut sözcükleri dil bilimsel açıdan ele alan bu çalışmada, soyut sözcük kavramı hakkında bilgi verilmeye, biçim ve anlam açısından incelemeye, elde edilen verilerden hareketle Türkçede soyut sözcüklerle ilgili bir tanım ve çerçeve ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe, isimler, somut sözcükler, soyut sözcükler

Abstract

Based on the idea that all units in language express a cognitive process - the principle that language is an abstraction - all living and non-living beings in the universe were tried to be named. The units (words) produced with this naming do not correspond to the objects or entities themselves, but to the sound and writing units created through abstraction. In linguistics, these units are called signs. These signs enable the transfer of emotions, thoughts or whatever is desired to be shared with other people. The emergence of these concepts in language can be explained by the fact that human beings exist in the natural and social environment and establish various relationships with them (metaphor, metonymy). As a result of these relationships, those perceived by the senses are characterized as concrete concepts and those that cannot be perceived as abstract concepts. It can be said that the specification of words as abstract or concrete is entirely based on the material properties of the sign. For this reason, signs, i.e. words, express an abstractness in terms of meaning.

Abstract words are important elements that reveal the development, processing and conceptualization power of a language's vocabulary. Since the Orkhon inscriptions, which are the first written sources of Turkish language, the existence and breadth of abstract words/concepts draw attention. Abstract concepts are shown as a criterion for a language to have a cultural

language feature and find a place in grammar studies. However, these concepts are evaluated from different perspectives in lexicology, semantics and grammar studies.

In this study, which deals with abstract words in Turkish from a linguistic point of view, it was tried to give information about the concept of abstract word, to analyze it in terms of form and meaning, and to put forward a definition and framework about abstract words in Turkish based on the data obtained.

Keywords: Turkish, names, concrete words, abstract words

Giriş

Alan yazınında gramatikal bir kategori olarak karşımıza çıkan soyut sözcükler, tanımı ve sınırları hususunda dil bilimcilerin görüş ayrılıkları yaşadıkları ve tam olarak açıklığa kavuşturamadıkları bir konudur. Biçim biliminin temel kavramlarından biri olan sözcüğün ne olduğu ve nasıl oluştuğu gibi sorulara yanıt vermek, bu alanın temel amacıdır. Geleneksel dil bilgisi çalışmalarında sözcükler, sözlük birliğine büyük ölçüde uyan, daha küçük bir birim olan kökler ve eklerden farklı olarak bağımsız temel bir dil bilgisi birimi olarak kabul edilir. Dil bilimi çalışmalarında sözcük yerine *anlambirim*, *birleşkebirim* ve *dizim* (Vardar, 2002, s. 181) gibi farklı terimler üretilmiştir. Sözcük kavramının tanımlanması da önemli bir sorundur. Sözcükle ilgili tanımlamalardan birkaçı şöyledir: “Sözcük, bir veya birden çok heceli ses öbeklerinden oluşan, aynı dili konuşan kişiler arasında, zihinde, tek başına kullanıldığında, belli bir kavrama karşılık olan; belli bir duygu ve düşünceyi yansıtan, somut ya da soyut kavramlar arasında ilişki kuran dil birimidir.” (Eker, 2011, s. 370); “Bir veya birden çok heceli ses öbeklerinden oluşan ve tek başlarına zihindeki belirli kavramlara karşılık olan somut veya soyut söz kalıplarıdır.” (Korkmaz, 2007, s. 6). Kavramın çok sayıda farklı tanımının olması ve bunların kendi içerisinde belirsizlikler içermesi, bu tanımlama sorununda etkilidir. Huber, sözcük kavramının tanımlanmasını hem dil bilimsel betimleme hem de doğal konuşurlar arasında bir sorun olarak görmekte ve bu kavramın dilin mi yoksa yazının bir birimi mi olduğu sorusunu gündeme getirmektedir (2013, s. 205).

Geleneksel dil bilgisinde, sözcüklerin sınıflandırılmasıyla ilgili yapılan ilk çalışmalarda sözcükler; Aristo’da *isim*, *fiil* ve *edat*, Platon’da *adlar* ve *eylemler*; Thrax’da *isim*, *zamir*, *artikel*, *partisip*, *eylem*, *zarf*, *edat*, *bağlaç* (Toklu, 2007, s. 58) olmak üzere farklı kategorilere ayrılmaktadır. Bazı sözcüklerin (isimler) durum için çekimlenirken diğerlerinin (fiiller) zaman ve kişi için çekimlendiğini kabul eden Dionysius Thrax’ın morfo-mantıksal ayrımında, isimler “somut ya da soyut varlıkları”, fiiller ise “gerçekleştirilen ya da maruz kalınan bir faaliyeti ya da süreci” ifade etmeleriyle ilişkilendirilmiştir (Baker, 2003: s. 1). Uzun, bu sınıflandırmalarda dilde yapısal ilişkilere bağlı görünüşleri, sözlükte madde başı olmaları ve içerikleri temelinde bir tür saptaması yapmanın çok doğru sonuçlara götürmeyeceği vurgusunu yapmaktadır (2004, s. 67). Sözlüğün bir ögesi olarak değerlendirilen sözcükleri, Huber *eylem*, *ad*, *sıfat*, *belirteç* ve *bağlaç* (2013, s. 219) olarak ayırırken; Erkman Akerson ise *ad*, *adıl*, *sıfat*, *fiil*, *zarf*, *ilgeç*, *bağlaç*, *ünlem* (2005, s. 134) şeklinde sınıflandırır.

Geleneksel dil bilgisinde sözcükler, anlam ve görev bakımından genellikle *isim* ve *fiil* şeklinde bir sınıflandırmaya tabi tutulmaktadır. Dilin ortaya çıkışının ad vermeyle başladığı düşünülürse, sözcük türleri içerisinde ismin önemli bir yere sahip olduğu çıkarımı yapılabilir. Ergin, isimleri “İsimler nesnelere karşılıyan sözcüklerdir. Nesne tabirini hareket dışında kalan şeylerin hepsi için kullanıyoruz. Nesnelere, canlı cansız bütün varlıklar, mefhumlar, vasıflar, şahıslar, durumlar, hülasa zaman ve mekân içinde ve insan kafasında mevcut olan bütün maddi ve manevi varlıklardır.” (2009, s. 337) biçiminde tanımlamıştır. İsimler, dil bilgisinde tek bir kategoriyi işaret etse de tanımda da belirtildiği gibi bütün maddi ve manevi varlıklara ad olması sebebiyle bütün sözcük türlerini (isim türünden olan sıfat, zarf, zamir) içerisine alır. Geleneksel dil bilgisinde isimleri; niteliklerine, dildeki görevlerine, şekil yapılarına, kullanılış yerlerine ve taşıdıkları diğer özelliklere göre farklı biçimlerde sınıflandırmak mümkündür. İsimler ana nitelikleri bakımından şöyle gruplandırılabilir: “Somut ve soyut adlar, özel adlar, cins adlar (tür adları), oluş ve kılış adları” (Korkmaz, 2007, s. 195); “özel isimler, cins isimler, somut isimler, soyut isimler, tekil isimler, çoğul isimler” (Böler, 2021, s. 24).

1. Somut İsimler

Dilin gelişim sürecinde canlı-cansız varlıkların ve nesnelere adlandırılmasında ilk aşama somut isimler; ikincisi ise insanların duyu ve düşüncelerindeki gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan soyut isimlerdir. Alan yazınında işaret ettikleri varlıklar beş duyu organlarıyla algılanabilen sözcükler, *somut isimler* olarak değerlendirilmektedir. Bu tür dil göstergeleri, kendilerini oluşturan gösteren-gösterilen ilişkisinde, gösterilenleri beş duyu organıyla algılanabilen göstergelerdir: taş, insan, ağaç, duman, ses, bulut, elma vb. (Karaağaç, 2013, s. 730). Somut isimler; “Fiziksel olgulara atıfta bulunan isim; öğrenci, hayvan, madde, tavşan, otobüs gibi. Somut isimler soyut ismin tam tersidir.” (Leech, 2006, s. 25). Somut isimleri Efendiye, “Beş duyu organımızla (dokunma, işitme, görme, koklama, tatma) kavranır bir gerçekliği olan, madde hâlinde bulunan ve uzayda bir yer kaplayan, zihinde belli bir görüntü ve tasavvuru bulunan varlıklar, nesnelere.” (2007, s. 22) şeklinde açıklamaktadır. Somut isimler, doğada var olduğu bilinen, fiziksel olarak bir maddi karşılığı olan ve duyu organlarıyla algılanabilen varlıkların isimlerini karşılamaktadır.

2. Soyut İsimler

Türkçede soyut-somut kavramları/isimler tanımlanırken birden fazla tanım ve terimle karşılaşmaktadır. Korkmaz (2007), Gencan (1979), Aksan (2016), Vardar (2002), gibi dil bilimciler bu kavramlar için *soyut-somut*, Bilgegil (2009), *mana-madde*; Banguoğlu (1974) ise *yalın-yoğun adlar* terimlerini kullanmayı uygun bulmuşlardır. *Osmanlıca-Türkçe Sözlük*'te ise bu kavramların karşılığı olarak *mücerred-muşahhas isimler* tabiri kullanılmıştır (Develioğlu, 2005, s. 704-753). Yabancı kaynaklarda, somut isimler için *concrete nouns*, soyut isimler için *abstract noun* terimi (Crystal, 2006, Leech, 2008) kullanılmaktadır. Bu kavramla ilgili birden fazla terimin kullanıldığı görülse de genel kullanım dikkate alınarak çalışmada soyut-somut teriminin kullanılması uygun görülmüştür.

Türkçede soyut isimlerle ilgili çok sayıda tanımlama yapılmıştır. Vardar, “Somut ada karşıt

olarak salt düşünsel düzleme ilişkin kavramları belirten ad” (2002, s. 179); Korkmaz, “Soyut isim, varlığı düşünce yoluyla kabul edilen ve söylendiğinde, zihinde belli bir görüntü veya tasavvur uyandırmayan kavramın adıdır. Soy, ün, düz, korku, söz, bilgi, gönül, kötülük, güzellik, doğruluk vb. karşıtı somut isimdir.” (2017, s. 217); Demirci, “Beş duyu organıyla algılanamayan fakat var olduğu kabul edilen kavramların isimleri” (2015, s. 26); Gencan, “Madde hâlinde bulunmayan ve ancak akılla tasarlanan varlıkların adı” (1979, s. 148-149); Bilgegil ise, mâna isimleri olarak adlandırdığı bu kavramı, “Medlullerinin, varlıklarıyla (nefisleriyle) kaim olmaması yüzünden, nesne olarak tecellisine imkân bulunmayan ve ancak kavramları akıl ve sezgi ile anlaşılabilen isimler” (2009, s. 168) şeklinde tanımlamaktadır. Bilgegil, *mana isimlerinin* karşıtını madde isimleri olarak vermektedir. Bilgegil’in madde isimleri içerisine “Ruh, melek, şeytan, huri, cennet, cehennem, sırat, gılman gibi medüllerinin varlığı Kur’an tarafından bildirilen kelimeler” (2009, s. 168) olarak dâhil etmesi, geleneksel tanımlarda belirtilen ölçütlerin dışına çıkması yönüyle dikkat çekicidir. Filizok, soyut kavramları, “Soyut, bir soyutlamanın neticesinde ortaya çıkan şeydir. Zihnin bir varlığı yahut bir şeyi, gerçekte onunla birleşmiş halde bulunan diğer niteliklerini bir yana bırakarak, sadece bir niteliğiyle kavraması olayıdır. Yani zihnin, nesne ile ilgili nitelikleri nesneden ayırarak kavramasıdır.” (2010, s. 3) şeklinde tanımlar. Nesterova Coşkun ise soyut kavramların tanımlanmasının problemlili olduğunu ifade ederek “Doğal olana karşı konumlandığımız bütün kültür dünyasının soyut kavramlardan inşa edildiğini” (2024, s. 342) belirtir.

Dil kullanıcıları için soyut isimler, niteliği gereği algılanması güç olan kavramlardır. Bu güçlük sebebiyle soyut kavramları açıklayabilmek için somutlaştırmadan yararlanılmaktadır. Soyut isimlerle ilgili örneklemelerde anlamın belirginleştirilmesi için dilin *anlamsal* (anlam) ve *söz dizimsel* (yapısal) özelliklerini göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.

Türkçede doğrudan soyut sözcüklerle ilgili az sayıda çalışma olsa da dolaylı olarak konuyu inceleyen çalışmalar da mevcuttur. Türkçede soyut sözcükler üzerine yapılmış çalışmalardan biri olan Efendiyev’in “Kıpçak Türkçesinde Soyut İsimler” (2007) ile Filizok’un “Somut ve Soyut Nedir?” (2010) isimli çalışmalarında soyutlukla ilgili alışılmış tanımların ve yaklaşımların dışına çıkılarak farklı bir bakış açısı getirilmiştir. Bunun dışında soyut sözcük üzerine hazırlanan lisansüstü çalışmalar arasında Serdaroğlu (1994), Öz (1995), Şahinoğlu (1997), Akyol (2002), İnce Sinan (2005), Gezer (2006), Köksal Övür (2015) ve Akboğa (2016) zikredilebilir.

Dil bilimi ile Türkoloji disiplinlerini bir araya getirip değerli çalışmalar ortaya koyan Aksan, soyut sözcükler konusunu da araştırmaları içerisine dâhil etmiştir. Çalışmalarında, soyut sözcüklerin araştırmacılar tarafından çok az incelenen bir konu olduğunu vurgulamakta ve bu konunun sözcük bilimi, anlam bilimi gibi disiplinlerden yararlanarak derinlemesine incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Aksan’a göre (2014, s. 48), bir dildeki soyut sözcüklerin zenginliği o dilin gelişmiş, işlenmiş bir “kültür dili” olduğunun göstergesidir. Nitekim Aksan, Türkçenin en eski dönemine ait olan Köktürk yazıtlarının dilini inceleyerek Türkçenin soyut sözcükler açısından zengin ve işlenmiş bir dil olduğunu, yazıtlarda geçen

soyut sözcükleri listelerek ortaya koymuştur.

Yabancı alan yazınında, soyut sözcüklerin kapsamlı ve eleştirel bir gözle incelendiği ve bu kavramın tanımlanmasına farklı bakış açıları getirildiği görülmüştür. Bu durum, özellikle soyut ismin tanımı ve ismin alt kategorileri üzerine ilginç fikir ve tezlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Buna göre; “Somut isimlerin aksine, soyut isimler kavramları (ruh), özellikleri (tembellik), ilişkileri (akrabalık), kurumları (evlilik) vb. ifade eden, ancak kişileri, nesnelere, maddeleri veya benzerlerini ifade etmeyen, anlamsal olarak tanımlanmış bir isim sınıfı oluşturur.” (Bussmann, 1996, s. 6); “Somut isimlerin göndermeleri anlaktır ve duyular tarafından kaydedilebilir; soyut isimler ise kavramları tanımlar ve fiziksel alan yerine ‘tür alanı’ ile ilgilidir” (Langacker, 1991, s. 64); “Dil bilgisinde düşünce, gizem ve ilke gibi gözlemlenebilir referansı olmayan isimleri tanımlamak için kullanılan geleneksel bir terimdir ve ağaç, kutu, köpek gibi fiziksel nitelikleri olan somut isimlere karşıttır.” (Crystal, 2008, s. 3); “Soyut isimler, fiziksel olarak tanımlanabilen varlıklara veya maddelere atıf yapan somut isimlerle çelişmekte ve bir soyutlamaya atıfta bulunmaktadır. Somut isimler gibi soyut isimler de sayılabilir, sayılamaz ya da her ikisi birden olabilir.” (Leech, 2006, s. 6) şeklinde açıklanmaktadır.

Özellikle algı ve davranışın tüm yönleriyle ilgilenirken birçok ismin hangi kategoriye ait olduğuna karar vermenin zorluğu nedeniyle dil biliminde bu ayrıma dikkatle yaklaşılır. Örneğin müzik ve mutluluk soyut isimler olarak adlandırılmıştır, ancak birincisi duyularla algılanabilir, ikincisi ise gözlemlenebilir davranışlarla ilişkilendirilebilir. Dil bilimsel yönelimli gramerler, sayılabilirlik gibi biçimsel ayrımlarla çalışmayı tercih eder.

Yabancı alan yazınında soyut isimlerle ilgili yapılan tanımlamalar, Türkçede yapılan tanımlarla benzerlik göstermekte ve soyut isimler, fiziksel niteliklere sahip olan somut isimlerin karşıtı, beş duyu organıyla deneyimlenemeyen isimleri tanımlamak için kullanılan bir dil bilgisi terimi olarak etiketlenmektedir. Tanımlarda Türkçeden farklı olarak Leech, soyut isimlerle ilgili yaygın soyut isim türleri olarak (a) varış, davet, umut gibi olaylara, eylemlere veya durumlara atıfta bulunan isimler; (b) mutluluk, büyüklük, saçmalık gibi niteliklere atıfta bulunan isimler; (c) fikir, müzik, vizyon gibi zihinsel veya algısal olgulara atıfta bulunan isimler (2006, s. 6) gibi bir sınıflandırma yapmış ve somut isimler gibi soyut isimler de *sayılabilir*, *sayılmaz* veya *her iki durumda da olabilir* şeklinde bir açıklama getirmiştir. Bir diğer çalışma olan Crystal (2008, s. 3)’da soyut isimlerin algı ve davranışın tüm yönleriyle ilgilenirken birçok ismin hangi kategoriye ait olduğuna karar vermenin zorluğu nedeniyle dil biliminde bu ayrıma dikkatle yaklaşıldığını belirtmekte ve müzik, mutluluk gibi sözcüklerin soyut isim olarak kabul edilmesine rağmen müziğin duyularla algılanabileceğini, mutluluğun ise gözlemlenebilir davranışla ilişkilendirilebileceğini vurgulamaktadır. Buna göre bazı sözcüklerin hangi kriterlere göre soyut olduğu noktasındaki soru işaretleri verilmekte ve ölçüt olarak da dil bilimine dayalı gramerlerin, sayılabilirlik gibi biçimsel ayrımları tercih ettiği belirtilmektedir. Soyut sözcüklerle ilgili farklı bir bakış açısı getiren çalışmalardan biri de Alman dil bilimci Hans-Jörg Schmid’in İngilizcenin yapısını incelerken ortaya attığı *kabuk isim* savıdır. Bu görüşe göre soyut isimlerin kabuk isim adı verilen bir alt kategorisi bulunmaktadır. Schmid, kabuk isimleri

“Değişen derecelerde karmaşık, önerme benzeri bilgi parçaları için kavramsal kabuklar olarak kullanılma potansiyeline sahip soyut isimlerin açık uçlu, işlevsel olarak tanımlanmış bir sınıfı” (2004, s. 4) olarak tanımlamaktadır.

Dil bilim çalışmalarında, soyut kavramları tanımlarken genellikle varlığı duyularla algılanamayan, düşünsel düzlemde gerçekleşen, zihinde belli bir görüntü veya tasavvur uyandırmayan ancak akıl ve sezgi yoluyla anlaşılabilen, ağırlıkları, hacimleri, moleküler yapısı olmayan varlıkları tanımlayan şekilde benzer ifadelere rastlanılmaktadır. Yapılan tanımlamalarda çok büyük farklılıkların olmadığı görülmektedir. Nesterova Coşkun’a göre, soyut kavramlara bu tarz bir yaklaşım getirilmesi “soyut kavramların doğasının anlaşılmasını zorlaştırıcı, basite indirgeyici ve yanıltıcı” (2024, s. 345) bir tutumdur.

Soyut-somut sözcüklerin ayrımı noktasında çeşitli problemler olduğu da aşikârdır. Bu durumun en önemli sebeplerinden biri, Türkçede soyut sözcükler olarak nitelendirilen (sevgi, zaman, hasret vb.) sözcüklerin dil içi bağıntılardan bağımsız olarak değerlendirilmesidir. Oysa sözcükler tek başlarına değil de cümle içerisindeki kullanımlarıyla ele alınırsa daha net sonuçların ortaya çıktığı görülecektir. Yani Türkçede somut olarak verilen bir sözcük, cümle içerisindeki kullanımlarla soyut bir anlam kazanabilir. O hâlde sözcüklerle ilgili kesin olarak soyut-somut yargısına varabilmek için sözcüğün kullanıldığı bağlamların göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Buna göre, dildeki somut-soyut olgularının ayrıştırılmasında dil içi bağıntıların yanı sıra anlamın belirlenmesinde bağlam, durum, temel anlam-yan anlam ve aktarmalar etkili olmaktadır. Anlamın dil kullanıcılarına göre değişkenlik arz eden bir olgu olduğu da söylenebilir. Bu değişkenlikten kastedilen şey, beş duyu organıyla elde edilen deneyim ve bilgilerin dildeki birimlerle yorumlama biçimidir. Bu değişkenlikler ise soyut ve somut sözcükleri ayırt etme konusunda karışıklıklara sebep olmaktadır.

Soyut ve somut sözcükler ayrımında yardımcı olacak konulardan biri, temel anlam ve yan anlamdır. Örneğin, *Türkçe Sözlük*'te *kırmak* sözcüğü “Sert şeyleri vurarak veya ezerek parçalamak.” (s. 1162) şeklinde verilmektedir. Ancak “Bazen bir kelimenin, bir ses tonunun sevdiğimiz bir insanı kırdığını görürüz.” örneğinde sözcük, “Dileğini kabul etmeyerek veya beklenmeyen bir davranış karşısında bırakarak gücendirmek, incitmek.” (TS, s. 1162) yan anlamıyla geçmektedir. Burada, aynı sözcük cümle içerisinde diğer birimlerle kurduğu ilişkiler neticesinde yeni bir anlam kazanmaktadır. Soyut sözcükleri doğru bir şekilde belirleyebilmek için bağlam içerisindeki kullanımlarının göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Dil geliştikçe temel/yan anlam gibi anlam türlerinin yanında eğretileme ve benzetmeye dayalı aktarmalar da (deyim ve ad aktarmaları) ortaya çıkmaktadır. Soyut sözcükleri açık bir şekilde aktarabilmek için dilde somutlaştırma dediğimiz bir anlatım yolu geliştirilir. Türkçede sıklıkla karşımıza çıkan bu durum, dil kullanımında konuşucuya kolaylık sağlamak ve konuşucunun anlatım gücünü arttırmaktadır. Türkçede somutlaştırma, özellikle deyimlerde ve atasözlerinde ortaya çıkmaktadır. Deyim aktarmasıyla anlatılması güç düşünce ve duyguların, soyut kavramların somut kavramlar aracılığıyla aktarımı sağlanır ve sözcükler, farklı anlamlar kazanarak güçlü bir anlatım yolu geliştirilir (Aksan, 2000, s. 185).

Soyut sözcüklerin sınırlarını belirlemek adına yukarıda verilen bilgiler aydınlatıcı olabilir. Ancak soyut sözcüklerin dil dışı dünyada algılanabilir bir karşılığı olmadığı için dildeki bu sözcüklerin belirlenebilmesinde dilde birliktelik kurduğu birimler etkilidir. Bir sözcük kullanılış biçimlerine göre farklı anlamlar kazanabilmektedir. Soyut sözcükleri ayırt edebilmek için özellikle anlamsal ölçütler önem arz etmektedir. Bu anlamsal ölçütlerden biri olan bağlam, tek başına sözcüğün anlamını değil sözcüğün tümce içerisindeki diğer öğelerle ilişkisini de (Vardar, 2002) dikkate alarak bir bütün hâlinde incelemektedir. Örneğin doğada var olan kitap, sandalye, kuş vb. nesne ve varlıklar söylendiğinde zihinde belli tasarım/görüntü oluşturmalarına rağmen nefret, aşk, güzellik vb. kavramların zihin dünyasında belli bir görüntüsü yoktur. Bu bağlamda, soyut sözcüklerin dilde anlamının belirginleşmesinde tümce içerisindeki yeri ve diğer öğelerle kurduğu anlamsal ilişkiler önem arz etmektedir.

Türkçede soyut sözcükler, dil bilgisinde genellikle isimler başlığı altında verilmektedir. Ancak isimler (sıfat, zarf, edat) dışında fiillerde de soyutluk söz konusudur. Soyutluk özelliği bulunan fiiller, *mental fiiller* olarak incelenmiştir. Türkçe alan yazınında, fiil teriminin tanımında ve sınıflandırılmasında genellikle ortaklıklar olduğu görülmektedir. Banguoğlu “Bir kılış, bir durum veya oluşu, toplu bir deyimle olup biteni (process) anlatan kelime” (1974, s. 408-410), Vardar ise “Geleneksel dil bilgisinde öznenin yaptığı ya da konusu olduğu işi, oluşu, kılışı vb. öznenin durumunu varlığını ya da yüklemle özne arasındaki bağıntıyı kişi, sayı, zaman kavramlarını içererek belirten gösterge.” (2002, s. 97) olarak fiili tanımlar. Fiiller genellikle kılış (iş), oluş ve durum kategorilerinde yapısal olarak sınıflandırılır ve yapılan çalışmaların bu doğrultuda olduğu görülür. Ancak “düşün-, karar ver-, özle-” gibi zihinsel yoğunluğu fazla olan ya da sadece zihinde gerçekleşen hareketler için ayrı bir kategori yapılmamakta, özellikle Türkiye Türkçesi için fiillerin semantik sınıflandırmalarının sınırlı sayıda olduğu dikkat çekmektedir.” (Seçkin, 2019, s. 1). Bu fiil sınıflandırmaları içerisinde bir fiil türü olarak karşımıza çıkan *mental fiiller*, algılama/akıl/duygu gibi düşünce merkezinde kümelenen fiilleri içermektedir (Hirik, 2018, s. 21). Bu çerçevede, fiillerin sadece dil bilimsel bir terim olması dışında zihnin bir ürünü olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Buna göre fiiller, özellikle psikoloji ve bilişsel dil bilimi disiplinleri içerisinde incelenmiş ve zihnin ürünü olarak görülen fiiller *mental fiil* terimiyle karşılanmıştır. Fiillerde görülen bu anlamsal sınıflandırma dildeki soyut fiillerin tespit edilmesine de yardımcı olmaktadır.

Bu bilgilerden yola çıkarak Türkçede soyut sözcüklerle ilgili birtakım belirsizlikler olduğu söylenebilir. Bunları sıralayacak olursak:

1. Sözcüklerin soyut-somut olarak belirlenmesinde göndergesel anlamın tek başına temel alınması bu konudaki belirsizlikleri ortaya çıkartan konulardan biridir. Bu temellendirmede, sözcüklerin diğer sözcük ya da sözcük gruplarıyla kurduğu ilişki dikkate alındığında durumun karmaşık bir hâl alacağı düşüncesinin etkili olduğu söylenebilir. Bir noktaya kadar bu kabul edilebilir olsa da soyut sözcükler, temel anlam dışında somutlaştırmalarla veya farklı bağlamlarla da kullanılabilir. Bu durumda soyut sözcüklerin belirlenmesinde göndergesel anlamın tek başına esas alınması çok doğru veriler

ortaya koymayacaktır.

2. Dil bilimcilerin bazı isimlerin soyut olup olmadığı üzerine tartışmaları devam etmektedir. Tartışmalı kavramlardan bazıları; dinî kavramlar, renkler, yer adları ve hava'dır. Bu sözcükler, sadece soyutlukla ilgili var olan bu sorunu somutlaştırma adına verilen örneklemelerdir. Bunlar dışında kalan pek çok sözcüğün aynı muğlaklıkla karşı karşıya olduğu görülmektedir.

2.1. Dinî kavramlar, soyut isimleri tanımlarken karışıklığa yol açar. Nitekim Bilgegil'in (2009) madde (somut) isimleri içerisinde ruh, melek, şeytan, huri, cennet, cehennem, sırat, gılman gibi Kur'an tarafından bildirilen sözcükleri de dâhil etmesi bu kavramların madde mi mana mı olduğu noktasında muğlaklığa yol açmıştır. Efendiyev, soyut sözcüklerle ilgili iki görüşü değerlendirerek:

“Dil bilginleri “Tanrı, melek, şeytan, peri, ruh, cin, huri, cennet, cehennem, ahret, sırat köprüsü” sözcükleri hakkında iki farklı düşünce ileri sürerler. Bunlardan bir kısmı, varlıklarını duyularımızla anlayamadığımız için bu sözcüklere soyut isim der. Kimileri de “asıl soyut isimler, bağımsız varlıkları değil; varlıkların niteliklerini bildiren sözcüklerdir. Hâlbuki bunları biz birer varlık, birer zat gibi tasarlıyoruz. Somut isimden sayılmamaları, somut isim teriminin iyi ve geniş anlamda kullanılmamasından” (2007, s. 35) kaynaklandığını dile getirir.

Bu konuda sunulan bilgiler ve yapılan açıklamalar bu sözcüklerin soyut mu somut mu olduğu noktasındaki soru işaretlerine tam olarak cevap verememekte ve bu konuda dil bilimcileri tatmin edememektedir. Nitekim Efendiyev, bahsi geçen dinî kavramların inanç ölçütleri içerisinde varlığı kabul edilse de maddi bir içeriğe sahip olmamaları ve duyu organlarımızın algılama sınırlarının dışında olmasından dolayı soyut isim kategorisinde değerlendirilmesinde bir sakınca görmemektedir.

2.2. Soyut mu somut mu olduğu noktasında sürekli tartışılan sözcüklerden biri de *hava*'dır. Hava sözcüğü, herhangi bir maddi varlığı karşılamadığı ve duyu organlarıyla algılanamadığı için soyut olarak değerlendirilir. Ancak soyut ve somut sözcükleri ayırt etmede kullandığımız ölçütlerden biri olan “Moleküler ve kimyevi bir içeriğe sahip olması” özelliği hava sözcüğünü somut bir sözcüğe dönüştürmektedir. Hava sözcüğünün somut olarak kabul edilmesinin kanıtlarından biri de havanın soluma sistemimizin, yaşamımızın kaynağı olmasıyla ilgilidir (Efendiyev, 2007, s. 36).

2.3. Tartışılan bir diğer kavram yer adlarıdır. Rize, Samsun, Ankara, Yunanistan, İran vb. yer adlarının soyut kabul edilmesiyle ilgili birtakım itirazlar söz konusudur. Efendiyev, yer adlarını sınırları belli ve somut olan yeryüzüne ait kara parçalarının hisseleri olarak kabul etmektedir. Bu yüzden parça-bütün ilişkisi içerisinde olan yer adlarını somut sözcükler olarak değerlendirmektedir (2007, s. 3). Yer adları, Türkçede isimler kategorisi içerisinde özel isimler altında verilmektedir. Ancak yer adları tek başına ele alınırsa bunları somut isim olarak değerlendirmek çok mümkün görünmemektedir. Çünkü soyut ve somut isimlerle ilgili yapılan tanımlarda koyulan ölçütler -yani bir sözcüğün somut olabilmesi için duyu organlarıyla algılanabilmesi, maddi bir varlığı karşılaması vb.- göz önünde

bulundurulduğunda yer adlarının bu ölçütleri sağlayamadığı rahatlıkla görülebilmektedir.

2.4. Renklerle ilgili olarak da aynı soru işaretleri mevcuttur. İsimler ana başlığı altında sözcükler, soyut-somut şeklinde bir ayrıma tabi tutulmuştur ancak bu ayrım çok keskin değil, görecelidir. Dil bilimsel bir kategori olarak isimler, doğrudan iki öbeğe ayrılmaz, zaman içerisinde bir düzlemde somuttan soyuta doğru giden sıralanmış basamaklar hâlinde dilde yerini almaktadır. Göreceli bir kavram olarak nitelendirilen renklerin soyut mu yoksa somut mu olduğu konusu somuttan soyuta doğru sıralanan bu basamaklarla izah edilebilir (Filizok, 2010, s.2). Örneğin,

“Bu isimlerin en somutu “kırmızı elma”dır. İkinci basamaktaki “kırmızı” ise nesnesinden ayrılmış bir kavramı ifade ettiğinden soyuttur. “Renk” kelimesi ise daha üst bir zihinsel soyutlamayı içerdiğinden daha soyuttur. “Kırmızı” kelimesi “renk” kelimesine göre daha somuttur. Aynı şekilde “renk” kelimesi “nitelik” kelimesine göre daha somuttur.” (Filizok, 2010, s. 3).

Bu örneklendirme dilde soyutluk ve somutluk kavramlarının sadece karşıtlık değil, aynı zamanda derecelendirme ilişkisine de dayalı olduğunu göstermektedir.

Yukarıda soyut olup olmadığıyla ilgili soru işaretleri olan sözcüklerden/kavramlardan sadece birkaçına değinilmiştir. Ancak Türkçede bu konuda belirsizliğini koruyan kavramların (zaman, müzik, sayı, kahkaha vb.) oldukça fazla olduğu görülür. Bu örneklemlerden yola çıkarak Türkçede (ya da diğer dillerde) soyut sözcüklerle ilgili ortaya çıkan belirsizliklerin temel nedeninin soyut sözcüklerin tanımında sadece “duyu organlarıyla algılanmaması” ve “akıl yoluyla kabul edilmesi” kıstaslarının belirleyici olmasının etkili olduğu söylenebilir. Soyut sözcüklerin belirlenmesinde, bunlar dışında “derecelendirme, görecelik” gibi ölçütlerin de dâhil edilmesi ve bu sözcüklerin disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirilmesi zaruridir.

Sonuç

Alan yazınında ortaya konulan bilgiler soyut-somut kavramlar arasında yapılan ayrımın sadece canlı-cansız varlık ve nesnelerin nitelikleri hususunda olduğu sonucuna götürmektedir. Bu iki kavramı doğru bir şekilde tanımlayabilmek ve ayırıştırabilmek için dilin diğer disiplinlerle (bilişsel dil bilimi, mantık, psikoloji vb.) kurduğu ilişkiler de dikkate alınmalıdır. Soyut sözcükleri anlamlandırabilmek için ilk olarak bu sözcüğün bilişsel bir kavram olduğu göz önünde bulundurulması ve bu noktada zihinsel süreçleri inceleyen bilişsel dil bilimine başvurulması gerekliliği doğmaktadır.

Soyutluk ile ilgili bütün bu veriler bir araya getirildiğinde soyut sözcükler şu şekilde tanımlanabilir: Soyut sözcükler, bilişsel bir süreç içerisinde zihnin bir varlık ya da nesnenin gerçekte onunla bütünleşmiş olan niteliklerinden ayırıştırılarak bir soyutlama sonucunda elde edilen gramatikal bir kategoridir.

Soyut sözcüklerle ilgili problemlere çözüm sunabilmek için;

- Türkçede soyut sözcüklerle ilgili kapsamlı çalışmaların yapılması,

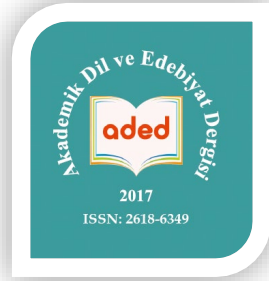
- Soyutluğun, sözcük mü isim mi yoksa kavramsal düzeyde mi ele alınması gerektiği hususunda bir çözüm getirilmesi,
- Soyut sözcükler üzerine dil biliminin farklı disiplinlerinden (bilişsel dil bilimi, psiko-dil bilimi vb.) yararlanılarak yeni ve farklı çalışmaların yapılması gereklidir.

Sonuç olarak Türkçede soyut kavramının tanımı ve sınırlılıklarıyla ilgili birtakım problemler olduğu aşikârdır. Çünkü soyut kavramlar, sadece dil biliminin değil anlam bilimi, mantık ve felsefe gibi disiplinlerin de çalışma alanına girmektedir. Bu durum, anlaşılması zor olan bu konunun daha da karmaşık hâle gelmesine sebep olmaktadır. Ancak bu sorunun sadece Türkçede değil diğer dillerde de var olduğu söylenebilir. Bu sorunlardan hareketle, dil bilimcilerin soyut sözcükler konusunu ismin yalnızca bir alt kategorisi olarak değerlendirmemeleri ve disiplinler arası bir yaklaşım sergileyerek konuya bütüncül bir bakış açısı getirmeleri gerekmektedir.

Kaynaklar | References

- Akboğa, V. (2016). Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam adlı romanında dil birimlerinin soyuttan somuta geçişi. (Tez No. 445198). [Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Aksan, D. (2000). *Her yönüyle dil, ana çizgileriyle dilbilim*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aksan, D. (2014). *En eski Türkçenin izlerinde (Orhun ve Yenisey yazıtları üzerine sözcükbilim, anlambilim ve biçembilim incelemelerinin aydınlattığı gerçekler)*. Bilgi Yayınevi.
- Aksan, D. (2016). *Anlambilim konuları ve Türkçenin anlambilimi*. Bilgi Yayınevi.
- Akyol, Ş. (2002). Bâki Divanı'ndaki soyut kavramların tahlili. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Baker, M. C. (2003). *Lexical categories verbs, nouns, and adjectives*. Cambridge University Press.
- Banguoğlu, T. (1974). *Türkçenin grameri*. Baha Matbaası.
- Bilgegil, M. K. (2009). *Türkçe dilbilgisi*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Böler, T. (2021). *Biçim bilgisi*. Kesit Yayınları.
- Bussmann, H. (1996). *Routledge dictionary of language and linguistics*. Taylor & Francis e-Library.
- Crystal, D. (2008). *A Dictionary of linguistics and phonetics*. Blackwell Publishing.
- Demirci, K. (2015). *Kelime bilgisi el kitabı*. Anı Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2005). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi.
- Efendiyev, A. (2004). Kıpçak Türkçesinde soyut isimler. [Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Eker, S. (2011). *Çağdaş Türk dili*. Grafiker Yayınları.
- Ergin, M. (2009). *Türk dil bilgisi*. Bayrak Yayınevi.
- Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Filizok, R. (2010). Somut ve soyut nedir? <http://www.ege-edebiyat.org/wp/?p=348> [Erişim tarihi: 20-02. 2024].
- Gencan, T. N. (1979). *Dilbilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gezer, A. (2006). Soyut kavramların öğretiminde hayvan masallarının yeri. [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Hirik, E. (2018). *Türkiye Türkçesinde mental fiiller*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Huber, E. (2013). *Dilbilime giriş*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

- Karaağaç, G. (2013). *Türkçenin dil bilgisi*. Akçağ Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2007). *Türkiye Türkçesi grameri (Şekil bilgisi)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2017). *Dil bilgisi terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Langacker, R. W. (1991). *Foundations of cognitive grammar*. Stanford University Press.
- Leech, G. (2006). *A Glossary of English grammar*. Edinburgh University Press.
- Nesterova Coşkun, S. (2023). Soyut kavramların ontolojik ve epistemolojik boyutu. *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen- Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 22(1), 340-368. DOI: 10.20981/kaygi.1145283.
- Övür, B. K. (2015). Ahmet Paşa Divanı'ndaki soyut kavramlar. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Öz, Y. (1995). Nedim Divanı'ndaki soyut kavramlar (Kasideler). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Schmid, H. J. (2004). *English abstract nouns as conceptual shells from corpus to cognition*. Mouton de Gruyter.
- Seçkin, K. (2019). Eski Türkçede mental fiiller. [Doktora Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Serdaroğlu, V. (1994). Nedim Divanı'ndaki soyut kavramlar (Gazeller, şarkılar, rubailer, kıt'alar; tarihler, beyitler). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. (Tez No. 31727). <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Sinan, S. (2005). Taşlıcalı Yahyâ Bey Divanı'ndaki soyut kavramlar (Kasideler-musammatlar-şehrengizler-gazeller-mukatta'lar). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Şahinoğlu, A. (1997). Zati Divanı'ndaki soyut kavramlar. [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>.
- Toklu, M. O. (2007). *Dilbilime giriş*. Akçağ Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2009). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uzun, N. E. (2004). *Dünya dillerinden örnekleriyle dilbilgisinin temel kavramları Türkçe üzerine tartışmalar*. Türk Dilleri Yayınları.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimler sözlüğü*. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Hilal YİĞİT

<https://orcid.org/0000-0002-3516-1360>

Arş. Gör. | hilalyigit@tarsus.edu.tr

Tarsus Üniversitesi

<https://ror.org/0397szj42>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ziya AVŞAR

<https://orcid.org/0000-0002-5043-9973>

Prof. Dr. | ziyaavsar@hotmail.com

Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

<https://ror.org/03ejnre35>

Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Mehmed Murad Nakşibendî'nin Hülâsâtü'ş-Şürûh Adlı Mesnevî Şerhinin 3. ve 4. Cildinde İnsân-ı Kâmil

Perfect Man in the 3rd and 4th Volumes of Mehmed Murad Nakşibendî's Masnavî Commentary Named Hülâsâtü'ş-Şürûh

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 28.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 14.04.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | Citation

Yiğit, H. ve Avşar, Z. (2024). Mehmed Murad Nakşibendî'nin Hülâsâtü'ş-Şürûh Adlı Mesnevî Şerhinin 3. ve 4. Cildinde İnsân-ı Kâmil. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 262-283. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444231>

Yiğit, H. & Avşar, Z. (2024). Perfect Man in the 3rd and 4th Volumes of Mehmed Murad Nakşibendî's Masnavî Commentary Named Hülâsâtü'ş-Şürûh. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 262-283.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1444231>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Katkı Oranı Beyanı <i>Author Contributions</i>	Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir <i>Author's contribution rates to the study are equal.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı Yes - IThenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Hilal YİĞİT, Ziya AVŞAR | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Öz

19. yüzyıl divan şairlerinden Mehmed Murad Nakşibendî'nin Mevlânâ'nın Mesnevî'si'nin tamamını şerh ettiği "Hülâsâtü'ş-Şürûh" adlı eseri, şerhlerin özeti anlamına gelen tercüme-şerh hüviyetinde bir eserdir. Şarih Mesnevî beyitlerini şerh ederken zaman zaman beyitlerde geçen bazı kavram ve metaforları insân-ı kâmil anlamında yorumlamış ve insân-ı kâmilin özelliklerine değinmiştir. İnsân-ı kâmilin yetkinliği ve ontolojik mahiyeti, Allah ve âlemle ilişkisi, eşya ve müminin kalbi üzerindeki tasarrufu ve ayrıca ahlakı şârihin Mesnevî beyitleri dolayısıyla temas ettiği konulardandır. Eserde deve, Tanrı arslanı ve hayvân-ı latîf terkipleri güç, kuvvet ve riyazeti yüklenme anlamıyla, İsa ve Musa gibi peygamberler diri ve zinde olmaları ve ölüyü diriltme gibi mucizleri nedeniyle, Nuh'un gemisi kurtuluşa ulaştırması açısından insân-ı kâmil olarak şerh edilir. Afitâb, nûr-ı hurşîd, Hilâl, yakaza hâli gibi kavramlar ise insân-ı kâmilin müridin yolunu aydınlatması ve gözüne basiret vermesi gibi özellikleriyle ilgi kurularak insân-ı kâmil olarak yorumlanmıştır. Şarihe göre deryâ, bahr ve kale-i ab ise insân-ı kâmilin büyüklüğünü ve derinliğini sembolize eder. Din şahı, dâye ve hâtib gibi metaforlar insân-ı kâmilin insanlığı hakikatin yoluna çağırması ve din yolunda taviz vermemesi cihetiyle insân-ı kâmil anlamında yorumlanır. Kimyâ-sâzân, minâgerân ve nakkâş lafızları kâmil velinin tasarruf ve terbiye yetkisi bakımından gülistan ve âyine ise Hakk'ın mazharı olması bakımından insân-ı kâmil şeklinde yorumlanır. Bu makalede Mehmed Murad Nakşibendî'nin insân-ı kâmilin özelliklerine değindiği ve Mesnevî'de insân-ı kâmil şeklinde yorumladığı metaforlar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mevlânâ, Mesnevî, Mehmed Murad Nakşibendî, Hülâsâtü'ş-Şürûh, insân-ı kâmil

Abstract

Mehmed Murad Nakşibendî's, one of the 19th century divan poets, work called "Hülâsâtü'ş-Şürûh", in which he annotates the entire Masnavi of Mevlânâ, is a work in the nature of translation-commentary, which means a summary of the commentaries. While commenting on the couplets of Masnavî, the narrator sometimes interpreted some concepts and metaphors in the couplets in the sense of the perfect human being and touched upon the characteristics of the perfect human being. The perfection and ontological nature of the perfect human being, his relationship with God and the universe, God's control over things and the believer's heart, and also his morality are among the subjects that the commentator touches upon through the Masnavi couplets. In the work, the camel, the lion of God and the subtle animal combinations as having the meaning of assuming power, strength and asceticism are interpreted as perfect man. Prophets such as Jesus and Moses are interpreted as perfect man due to their being alive and fit mentally and their miracles such as resurrecting the dead. Noah's ark is interpreted as perfect man due to its delivering salvation. Concepts such as Afitâb, nûr-ı hurşîd, hilal (crescent), and yakaza state have been interpreted as the perfect man by establishing a relationship with the characteristics of the perfect human being, such as illuminating the path of the disciple and giving insight to his eyes. According to the commentator, sea and ocean symbolize the greatness and depth of the perfect man. Metaphors such as religious shah, dâye and hatib are interpreted in the sense of the perfect man, as they call humanity to the path of truth and does not compromise on the path of

religion. The words "kimyâ-sâzân", "minâgerân" and "nakkaş" are interpreted as "the land of roses" in terms of the perfect saint's disposition and training authority, and "ayne" as perfect man in terms of being the manifestation of God. In this article, the metaphors that Mehmed Murad Nakşibendî mentions about the characteristics of perfect man and the metaphors that he interprets as perfect man in Masnavî are discussed.

Keywords: Mevlânâ, Masnavî, Mehmed Murad Nakşibendî, Hülâsâtü'ş-Şürûh, perfect man

Giriş

Derin bir fikrî çaba ile ruhî tecrübe sonucu ortaya çıkan insân-ı kâmil düşüncesi, tasavvuf tarihinin en önemli konularındandır. Varlık ve bilgi anlayışlarıyla ilgisinin yanında dinî ve ahlakî yönleri de söz konusudur. Tasavvuf literatürüne sistematik olarak İbn Arabî tarafından yerleştirilen İnsân-ı kâmil küçük âlem ve büyük âlem teorileri ekseninde felsefe tarihinde Sokrates öncesinden Rönenas dönemine kadar farklı üsluplarla dile getirilmiştir. Maniheizm, Mazdeizm ve Yahudi Kabala'sında farklı şekillerde kâmil ve olgun insandan bahsedilmiş benzer şekilde Uzakdoğu'da Hint ve Çin düşüncesinde de mikrokozmmakrokozmm anlayışına rastlanmıştır. Fakat İslam geleneğindeki insân-ı kâmil anlayışı tasavvufun geliştirdiği özgün bir düşüncedir (Aydın, 2000, s.330). İslam Felsefesinde "üstün insan" veya insân-ı kâmil en geniş şekilde Farabî'de işlenmiş ve filozof bu hususta Kur'an'ın metoduna uygun olarak hareket etmiştir. Farabî'nin on iki nitelik belirlediği üstün insan aynı zamanda devleti yönetmesi gereken kişidir (Atay, 1967, s.160-161). Farabî'ye göre âlem tek bir şahıstır. Tasavvuf tarihinde ise bu fikrin ilk basamağı Bayezid-i Bistâmî'nin "el-kâmiletü't-tâm" kavramıdır. Hallac-ı mansur hakikat-i Muhammediyye" düşüncesine değinmiş bütün nübüvvet nurlarının kaynağının Hz. Peygamber'in nûru olduğunu ifade etmiştir. İnsân-ı kâmil düşüncesi ontolojik açıdan ise İbn Arabî tarafından temellendirilmiştir (Aydın, 2000, s.330). "Vahdet-i vücud" ve "hazarat-ı hams" gibi telakkilerde İbn Arabî'nin önemli takipçilerinden olan Abdulkerîm Cilî ise "İnsân-ı Kâmil" isminde müstakil bir eser kaleme almıştır (Cilî, 2015).

İbn Arabî insân-ı kâmil kavramını lafız yönünden ilk kullanan kimse olsa da mana bakımından kendi sistemine aykırı gelmeyen birçok kaynaktan da istifade etmiştir. İbn Arabî'nin insanı yerleştirdiği konum, düşüncesinin ayırıcı bir özgünlüğüdür. İnsân-ı kâmil fikri, insanı olması gerektiği gibi nitelemeyen ve beşerî gerçeklikle örtüşmeyen bir teoridir ancak bu aynı zamanda insân-ı kâmilin yaşadığı bir olgudur. İbn Arabî söz konusu düşüncede insanın kemâlinin ölçütü olarak kendisini değil Allah'ı almıştır. Bu nedenle insân-ı kâmil Allah'ın arşı, gölgesi, halifesi gibi sıfatlar alır. İnsân-ı kâmil kavramındaki kemâl ise ahlakî değil ontolojik bir yetkinliği ifade eder (el-Hakîm, 2017, s.289).

Mehmed Murad Nakşibendî, İstanbulludur. İstanbul'un Çarşamba semtindeki Murad Molla tekkesinde irşadla meşgul olmuş ve mesnevîhanlık yapmıştır. Dergâhın yakınlarındaki daru'l-mesnevî inşasına öncülük etmiştir. H. 1264 [M. 1847] yılında İstanbul'da vefat eden Mehmed Murad'ın kabri Daru'l-Mesnevî'dedir. Mesnevî'nin tam şerhleri arasında yer alan altı ciltlik mesnevi şerhi Hülâsâtü'ş-Şürûh'tan başka divan sahibi

bir Klasik Edebiyat şairi olan Mehmed Murad'ın "Tuhfe-i Şâhidî" şerhi, "Ma Hazar" isimli pend-i Attar şerhi, "Risaletü's-Sakaleyn" ve "Muinu'l-Vaizin" adlı eserleri vardır. (Saraç, 2016, s.180). Hülâsâtü's-Şürûh'un dibâce kısmında Mehmed Murad kendisini "EsSeyyidü'l-Hâcc Hâfız Muhammed Murâd en-Nakşibendî İbnü's-Şeyh el-Hacc Abdü'l-Halim en-Nakşibendî" künyesiyle zikretmiştir (İ. Cilt3-2a). Nakşibendî-Mevlevî yakınlaşmasını 19. Yüzyılda temsil eden Nakşibendî şeyhlerinden ve döneminin ünlü mesnevihanlarından olan Mehmed Murad, uzun yıllar boyunca Sultan Ahmet Camii'nde Cuma vaizliği görevini icra etmiştir. Mehmed Murad Nakşibendî, Murad Molla Tekkesi'nde haftanın belli günlerinde mesnevî okutmuştur. Cevdet Paşa'ya göre bu tekke her kesim insanın müdâvimi olduğu ve her türlü ilmin okutulduğu bir darulfünun gibidir (Şentürk, 2020, s.189).

Hülâsâtü's-Şürûh'un tam ismi "Hülâsâtü's-şürûh fî Nihâyeti'l-vüzûh" şeklindedir. "Açıklığın sonundaki şerhlerin özeti" anlamına gelmektedir. Hülâsâtü's-Şürûh'un altı cildinin tamamının İstanbul Üniversitesi Yazma Eser Kütüphanesinde 6309-6310-6311-6312-6313-6314 numaralarında, Süleymaniye Kütüphanesinde M. Arif-M. Murad bölümünde 112 (1.cilt) ve 113 (1, 3, 4 ve 6. Ciltler) numaralı kayıtlarda, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar bölümünde 165 (1.cilt) ve 168 (2, 3, 4 ve 5. Ciltler) numaralı kayıtlarda olmak üzere üç nüshası tespit edilmiştir (Karakoç& Yiğit, 2023, s.437-438).

Murad Nakşibendî her ciltte şerhe başladığı ve bitirdiği tarihi belirtmiştir. Şârih; III. cildin yazımına 1257/1841 yılında rebîü'l-evvel ayında cuma günü başladığını 1258/1842 yılında Muharrem ayında bitirdiğini, IV. cildin yazımına ise 1258/1842 yılında Muharrem ayının on ikisinde başladığını ve zilhicce ayının dokuzunda şerhini bitirdiğini ifade etmektedir. Şârih, Hülâsâtü's-Şürûh'u yazma sebebini "bazı telâmizimizin ve taleb ü terğibi ile şerhine dahi ibtidâ olunmuş" (İ. Cilt3-2a)¹ diyerek talebelerinin arzusu şeklinde ifade etmiştir. Bu çalışmada Hülâsâtü's-Şürûh'un tarafımızdan doktora tezi olarak hazırlanmakta olan üçüncü ve dördüncü cildinde Nakşibendî tarikatına mensup bir Mesnevî şarihinin nazarından Mesnevî'de işaret edilen insân-ı kâmilin mahiyeti ve sembolleri incelenecektir.

1. İnsân-ı Kâmilin Özellikleri

1.1. İnsân-ı Kâmilin Ontolojik Mahiyeti

İnsân-ı kâmil ilahi âlemlerle birlikte külli ve cüzi yaratılmış bütün âlemleri kapsayan zâttır. İlahî ve kevnî bütün kitapları kendisinde toplayan insân-ı kâmil akli cihetiyle akli kitap veya ümmül kitap kalbi cihetiyle levh-i mahfuz ve nefsi cihetiyle mahv u ispat kitabı olarak isimlendirilir (Cürcânî, 2014, s.71). İbn Arabî'ye göre mutlak vücud taayyün-i evvel mertebesinde ahadiyyetini vâhidîyyete dönüştürerek taayyünata başlar. Ahadiyyet, akli evvel mertebesinde olan hakikat-i Muhammediyye'nin batını ve hakikat-i Muhammediyye ise ahadiyyetin zahiridir. Asıl yaratma hakikat-i Muhammediyye

¹ Bu çalışmada Hülâsâtü's-Şürûh'un İstanbul Üniversitesi Yazma Eser Kütüphanesi nüshası esas alınmış ve nüsha "İ." kısaltmasıyla gösterilmiştir.

mertebesinden sonra gerçekleşmektedir. Bu mertebenin diğer ismi insân-ı kâmilidir. Allah'ı ancak Allah isminin mazharı olması hasebiyle insân-ı kâmil bilebilir. Ayrıca varlık mertebelerinin sonuncusu da la taayyün haricindeki bütün mertebelerin hakikatlerini kapsayan meretebe-i insân-ı kâmilidir. Kapsayıcılığı nedeniyle ona kevn-i câmî ve âlem-i ekber de denmiştir (Aydın, 2000, s.330). İnsan-ı kâmil mertebesi ruhlar ve cisimler aleminin hakikatini kapsar, bütün varlığın maddesi/cevheridir. Ruhanî hakikati bakımından ezeldir, manada geridedir. Bununla birlikte sûret bakımından hâdis yani ileridedir (Konuk, 2010, s.12). Çünkü meretebe-i insân-ı kâmil şehadet âleminde mutlak varlığın en son libası ve örtüsüdür. İsim ve sıfat mertebesini ayrıca nuranî ve cismanî âlemi kendisinde toplar. Bu nedenle varlığın hülasası ve kevn-i câmîdir. Zâtın isim, sıfat ve fiillerinin en parlak tecellisidir (Tahralı, 2021, s.23). O hâlde varlıkta gaye insandır bu nedenle “insân-ı kâmil amaç bakımından ilk (evvel), fiil bakımından son, harf bakımından zâhir, mana bakımından bâtındır.” (İbn Arabî, c. 6, 2020, s.403). Mehmed Murad Mevlânâ'nın kâmiliter olarak tarif ettiği kimseyi ziyâde kâmil olarak tercüme eder ve insân-ı kâmil mertebesini kast eder. İnsan-ı kâmil nefsini bilir ve sûrette ileride iken manada geridedir. İnsan-ı kâmilin manada geride olması ilk tecellî olmasından sûrette ileride olması meretebe-i insân-ı kâmilin son meretebe olmasındandır: “Her kimesne ki ziyâde kâmilidir o hünervedir o ma'nâda giridedir ve şürette ilerüdür.” (İ. Cilt3-72a).

İnsan-ı kâmil ilk tenezzül olması hasebiyle vücub ve imkân arasında bir berzahır (Konuk, 2010, s.131). İbn Arabî'ye göre âlemin varlık sebebi ve ruhu, kuşatıcı ve toplayıcı konumdaki insân-ı kâmilidir ve bu nedenle sebepler yaratılır. Hak insân-ı kâmilin ayn-ı sâbitesinde kendisini gizler. Bütün âlem ve insanlık insân-ı kâmile amadedir (İbn Arabî, c. 12 2020, s.70, 287, 289). Berzah ve âlemin varlık sebebi olması hasebiyle âlemi kuvve hâlinde ve icmâlen kendisinde bulunduran insân-ı kâmil varlığın taksim edildiği hazrettir. Çünkü “İnsan-ı kâmil kendinde kendisinin dışındaki bütün bilinenleri var edebilir.” (İbn Arabî, c.12, 2020, s.351). İnsan-ı kâmil kalp olması nedeniyle Allah ve âlem arasındadır. Âlemdaki her bir varlığın hakettiği her ne ise bilir ve ona hakkını verir (İbn Arabî, c.12, 2020, s.359, c.13, 2020, s. 261). Mehmed Murad Nakşibendî Mesnevî'de yer alan *dil* lafzını insân-ı kâmilin gönlü olarak yorumlar ve beyti bu minvalde tercüme eder. Hakikatte insân-ı kâmil âlemin cisminin kalbidir ve Allah'ı sığdıran mamur bir evdir. Buna görre zahirdeki bütün güzellik ve hoşluklar kalbin bir aksidir. Güzelliğin kaynağı Allah'tır. Fakat Allah hoşluğu ve güzelliği insân-ı kâmilin kalbinden taksim eder:

Luṭf-ı şîr ü engebîn 'aks-i dilest

Her hoşîrâ an hoş ez-dil hâşilest

“Zâhir sūdünde ve balındaki leṭâfet ḳalbiñ leṭâfetiniñ 'aksidir her hoş o hoşluk ve şafî gönüldeñ hâsıldır ve cümle hoşlara hoşluğu viren Allâh te'âlâdır velâkin insân-ı kâmiliniñ ḳalbinden ṭaḳşım ider.” (İ. Cilt3-121b).

Kendisinden daha kâmil bir kimse olmadığı için insân-ı kâmil ancak Hz. Muhammed'dir (İbn Arabî, c. 12, 2020, s.70). Uluhiyyet mertebesinde Allah isminin tecellisi olan insân-ı kâmil Hz. Peygamber olduğunda Allah'ın isimlerinden birinin diğerine galip gelmesi söz

konusu değildir, bütün isimlerin itidali vardır. Diğer bütün enbiya ve evliya insân-ı kâmil makamında yine Allah isminin mazharıdır ancak varislerde isimlerin itidali yoktur (Konuk, 2010, s.63-64). İnsân-ı kâmil resuller vaktinde resul iken resulün olmadığı vakitte zuhur eden kâmil, resulün varisidir (İbn Arabî, c.12, 2020, s.298). Şarih, asaleten Hz. Peygamber ve varisleri bakımından bütün enbiya ve evliya yani insân-ı kâmillerin tamamının surette farklı olsalar da Allah isminin mazharı olmaları itibariyle batında bir ve aynı olduklarını söyler. İnsân-ı kâmil mertebesinde olmayan hayvan insan ise hem sûrette hem ruhta birbirinden farklıdır, aralarında birlik yoktur: “Bu çerâğ gibi olan hiss-i hayvânîden saña nakl ü beyân eyledim murâdım şudur ki âgâh ol rûh-ı hayvanî beyninde ittihâd isteme zirâ anlarıñ beyninde birlik yokdur hemân birlik insân-ı kâmilîñ rûhları beyninde olıcıdır.” (İ. Cilt4-33a).

İbn Arabî'ye göre ilk akıl amâ cevherinde insân-ı kâmilin sûretini ve Hak ile ilişkisinin insan ve gölgesi gibi olduğunu görür. Onun kemâl derecesini idrak eder. İlk akıldaki kemâl bi'l-kuvve iken insân-ı kâmildeki kemâl bi'l-fiildir. İnsân-ı kâmil hem kuvve hem fiil olması nedeniyle sadece kuvve olan ilk akıldan daha yetkindir (İbn Arabî, c.13, 2020, s.355). Sudur nazariyesine göre Allah'tan evvela özüyle mümkün Allah'a oranla vacip olan ilk akıl çıkar. İlk aklın akletmesiyle ondan bir nefis ve en uzak feleğin şekli çıkar. İlk akıl kendisini kuvve olarak düşündüğünde feleğin cismi Allah'ı düşündüğünde ikinci bir akıl çıkar ve Allah'ın onda tecelli etmesiyle kendisi de düşünülür. O hâlde bu üçlü düşünme hadisesinden ikinci akıl, göğün nefsi ve göğün varlığı yani maddesi olmak üzere üç varlık ortaya çıkar. Bu sudur süreci onuncu akıl olan faal akla kadar devam eder. Böylelikle âlemde çokluk meydana gelir (Altıntaş, 1992, s.86-87). Sudur nazariyesine göre Tanrı'dan ilk çıkan olması hasebiyle en yetkin akıl ilk akıldır. Ancak İbn Arabî'ye göre insân-ı kâmil Tanrı'nın gölgesi yani zıllullahtır ve ilk akıldan hem kuvve hem fiil olması nedeniyle daha yetkindir. Mevlânâ, ay ve güneş nedir? Felek, akıllar, nefisler ve melek nedir? diyerek mukayesede bulunur. Mehmed Murad Nakşibendî'ye göre burada kast edilen insân-ı kâmilidir ve onun yanında ilk akıl da dahil olmak üzere eşyanın yetkinliği yoktur:

Çi meh u çi âftâb u çi felek

Çi 'uqûl u çi nüfûs u çi melek

“Ay nedir güneş nedir felek nedir 'uqûl-i 'aşere nedir nüfûs-ı nâtiqa nedir melek nedir ya'nî insân-ı kâmilîñ yanında bu eşyâ-yı mezîkürenîñ ululuğı yokdur.” (İ. Cilt3-148a).

Filozofların istidlali keşfe tercih etmeleri ve Meşşâilerin bu on akıl teorisinden hareketle akla vurgu yapmalarından dolayı Mevlânâ, filozofların akledilir şeylere bağlandığını fakat sâfi ve hâlis olanların aklın aklına binici olduklarını ifade eder. Mehmed Murad Nakşibendî *şehsüvâr-ı akl* ve akl-ı ma'âd sahibi olanları insân-ı kâmil şeklinde tercüme ve şerh eder: “Felsefî ve anlarıñ mezhebinde olanlar faқаt ma'qûlata bağlandı 'aqlıñ 'aqlına binici olanlar şâfi ve hâliş geldi bu cihetle bu kelâmı anlar idrâk iderler 'aqlıñ 'aqlından murâd 'aql-ı ma'âddır ki insân-ı kâmilde olur.” (İ. Cilt3-134a). İnsân-ı kâmilin hem bi'l-fiil hem de bi'l-kuvve olarak yetkin ve Tanrı'nın gölgesi olması eşyanın hakikatine vakıf olmasının doğal sebebidir. Allah'ın kendi sûretinde yarattığı ve bütün isimleri öğrettiği,

Câm-ı cihân-nümâ olan insân-ı kâmil İbn Arabî'ye göre "hakikatlerin toplayıcısıdır" (İbn Arabî, c. 9, 2020, s.219). Mevlânâ'ya göre "eşyânın mâhiyyetini idrâkden 'aciz 'avâm-ı nâssın hâlidir." (İ. Cilt3-191b). Şârih, bu manadan hareketle eşyanın esrarını bilenleri kâmiller şeklinde tercüme eder: "Beyt-i sâbıka 'illet olarak buyururlar ki zîrâ haqâyık-ı eşyânın esrârı kâmillerin gözünde 'ayân olur." (İ. Cilt3-191b).

İnsan-ı kâmilin ilk tenezül olması ve hayal mesabesindeki eşyanın El-Muhît ve Ez-Zahir olan Hakk'ta tezahür etmesi nedeniyle kevn-i câmî olan insan bâtındır. Kuşatıcılığı bakımından insân-ı kâmil bütünüyle Hak'tır (İbn Arabî, c. 5, 2020, s.158). Eşyada görünen Ez-Zahir ve El-Muhit olmasına rağmen eşya aynı zamanda Hak değildir. Hakk'ın âlemde güneş mesabesinde aşikâr olmasına rağmen zâtının bilinmezliği cihetiyle insân-ı kâmil de kuşatıcılığı nedeniyle âlemde gizlidir ve bilinemez. Mehmet Murad Mesnevî'de yer alan *Âdemî* lafzını geleneğin bildirdiği anlayış doğrultusunda insân-ı kâmil olarak ele alır ve insân-ı kâmilin felekten, cin taifesinden ve âkil kimselerden gizli olduğunu fakat irşâd nedeniyle avam tarafından bilinebileceğini ifade eder:

Ger be-zâhir an perî pinhân buved

Âdemî pinhânter ez-peryân buved

"Eger zâhirde o perî pinhân olursa insân-ı kâmil perîlerden daği ziyâde gizlü olur hâşılı insân-ı kâmil felekten ve tâ'ife-i cinden maḥfî olunca 'avâm-ı nâsdan ihtifâ itmesi ancak ḥalka ta'lîm için olmaḥ lâzım gelür ve ihtiyâcından için olmamaḥ lâzım gelür." (İ. Cilt3-225a).

Nezd-i 'âkıll z'an perî ki muzmerest

Âdemî şad bâr ḥod pinhânterest

"Âkıliñ 'indinde insân-ı kâmil taḥkîk yüz kerre ziyâde gizlidir o perîden ki a'yan nâsdan muzmerdir ya'nî cümle büyükleriñ ittifaḫı vardır ki insân-ı kâmil ta'ife-i cinden ziyâde maḥfidir cin bilünür insân-ı kâmil bilinmez dimekdir." (İ. Cilt3-225a).

1.2. İnsan-ı Kâmilin Yetkisi

Eşyada her bir varlık sınırlı ölçüde tasarruf imkânına sahiptir. Ancak İbn Arabî'ye göre hayvan insan eşyada dolaylı olarak tasarrufta bulunur. İnsân-ı kâmil ise Allah'ın kendisini "sâhip" kılması sayesinde tasarruf eder. İnsân-ı kâmilin eşyadaki tasarrufu Allah'ın eliyle ve Allah'ın vermiş olduğu mülkle gerçekleşir (İbn Arabî, c.12, 2020, s.359). Kâmil insanın tasarruf yetkisi müminin kalbi üzerinde de söz konusudur. Mesnevî'de yer alan *beyn-i usbu'ayn* lafzından hareketle Allah'ın yed-i kudretine işaret eden şârih, insân-ı kâmilin kalpler üzerindeki tasarrufunu Allah'ın kalpler üzerindeki tasarrufuna benzetir. İbn Arabî'ye göre usbu'ayn sadece Adem/insân-ı kâmilin yaratılışında zikredilmiştir. Öte yandan nazargâh-ı ilahî ve miratü'l-Hak olan insân-ı kâmil kuşatıcılığı açısından bütünüyle Hak'tır (İbn Arabî, c. 12, 2020, s.359; c. 5, 2020, s.158). Bu nedenle onun tasarrufu Hakk'ın tasarrufu gibidir:

Der-kef-i Hâk behr-i dâd u behr-i zeyn

Kalb-i mü'min hest beyn-i uşbu'ayn

“Cenâb-ı Kibriyâ'nın yed-i kudretinde 'adâlet için ve tezyîn için mü'miniñ kalbi eşâbi'-i İlahîyeden iki uşbu' beynindedir nitekim hadîş-i şerîfde an kulûbi benî Âdeme küllehâ esba'eyni min eşâbi'ur-rahman vârid olmuştur bu hadîş-i şerîfde uşbu' kudret ile tevîl olunur Vâcib te'âlâ hazretleri kulûba niçe taşarruf ider ise insân-ı kâmil daği mürîdîñ kalbinde öylece taşarruf ider dimeği iş'âr için bu beyti buyurdılar.” (İ. Cilt3-225b). İnsân-ı kâmilin tasarrufu himmeti vasıtasıyladır. İnsân-ı kâmil bir şeyi var etmeye yöneldiğindeki onun için bir araç olan himmet, ilahi iradenin yerini alır (İbn Arabî, c.12, 2020, s.367-68). Mevlânâ'ya göre sahra gibi olan bu dünyada nefis ve şeytan gibi olan taze zehir bitmiştir. Fakat Allah'ın inayeti ile insanda *tiryak ve şifâ-yı ekber* vardır. Şârih bu tasarruf sâhibi insanı insân-ı kâmil olarak tercüme ve şerh eder. Mehmed Murad'ın tiryak ve şifâ-yı ekber sahibini insân-ı kâmil olarak yorumlamasından hareketle diyebiliriz ki insân-ı kâmilin himmeti salt iyiliktir: “O şahrâdaki yine murâd bu dünyadır bu tâze zehirler bitdi murâd nefsiñ ve şeytânîñ sihirleridir yine ey oğul o semm-i kaç' için Vâcib te'âlâ hazretleri insân-ı kâmilde tiryâk ve şifâ-yı ekber bitirdi öyle yanına vardığıñ gibi o semler kaç' olur.” (İ. Cilt3-216a). Mesnevî'de yer alan *nûr-ı pâk* lafzını kâmil veliye nispet eden şârih, okuyucuya insanın yolunu aydınlatan ve onu yolun tehlikelerinden koruyan insân-ı kâmile instisabı tavsiye eder: “Seniñ önünde evliyânîñ pâk nûri gider ve seniñ her yolını urıcı olanı pâre pâre ider ve seni cümle a'dâdan maḥfûz ider hemân sen bir şeyḥ-i kâmile irâdet getürmeğe bak.” (İ. Cilt4- 45a).

Mesnevî'de öküz sahibinin öküzünü öldüren kişiden davacı olarak Dâvûd aleyhisselama başvurması üzerine Hz. Dâvûd mucize yoluyla hüküm verir. Mucizeyi gören insanlar Hz. Dâvûd'a gelerek kendi körlüklerini itiraf edip Hz. Dâvûd'un idrak ettikleri mahiyetini anlatırlar. Yüz bin göz ve gönül insân-ı kâmilin nefesinden açılmış olur ki bu ontolojik konumu itibariyle Rahman'ın Nefesi'nden yaratılan insân-ı kâmilin (İbn Arabî, c. 12, 2020, s.321) mümkün varlığın zuhuru hakkındaki rolünü ifade eder. Öte yandan insân-ı kâmil gaybın açıldığı ilk anahtar ve Hakk'ın gaybidir (İbn Arabî, c. 12, 2020, s.290, 321). Ve bütün âlem gökleri ayakta tutan direk mesabesindeki insân-ı kâmile amadedir, ona itimad eder. Mehmed Murad, Dâvûd peygambere yapılan bütün nispet ve tanımları insân-ı kâmilin özelliği olarak tercüme ve şerh eder: “Niçe yüz biñ göz ve gönül seniñ nefesinden açılmış oldu ve 'âlem-i gayba âmâde oldu.” (İ. Cilt3-132b).

İnsân-ı kâmil Allah'ın halifesidir. Fusûs'ül-Hikem'in Dâvûd Fass'ında bildirildiğine göre Allah'ın Dâvûd peygamberin halife olduğuna hükmetmesi Hz. Dâvûd'a verilen en büyük nimet ve en üstün mertebedir. Hükümdarlık ve peygamberliği birleştiren ilk kişi Hz. Dâvûd'dur (İbn Arabî, 2016, s.175, 431). Hz. Dâvûd'un halifeliğinin Kur'an'da açıkça belirtilmesinden² hareketle Fusûs şarihi Dâvûd Kayserî'ye göre Dâvûd kelimesinde (ve Hz. Dâvûd'da) insana özgü varlık hikmeti bitişiktir (Kayserî, 2023, s.210). Mevlânâ'nın halkı konuşturduğu ifadelerin muhatabının Hz. Davûd olması ve bu ifadelerin Hz.

² “Ey Dâvûd! Biz seni yeryüzünde halife yaptık. O hâlde insanlar arasında adaletle hükmet....” Es-Sâd 38/26.

Dâvûd'un tasarruf yetkisine işaret etmesinden hareketle Mehmed Murad, Hz. Dâvûd'u insân-ı kâmil şeklinde tercüme ve şerh eder. İnsân-ı kâmilin en büyük kerâmeti kalplerdeki tasarruf yetkisiyle müride şifa vermesi, onu zinde ve diri kılması ve nihayetinde onu insân-ı kâmil mertebesine ulaştırmasıdır: "O mu'cize o cümle mu'cizelerden ziyâde kavîdir ki o dâ'imdir o mu'cize odur ki hayât-ı ebedî bağışlarsın zîrâ ebedî ve kâ'imdir ve insânî îmân-ı kâmil şâhibi idersin fi'l-vâkı' bir güm-râhı yola getürmek ve mazhar-ı hidâyet kılmak büyük kerâmetdir." (İ. Cilt3-132b).

1.3. İnsan-ı Kâmilin Niteliği

İnsan-ı kâmil Allah'ın ahlakıyla ahlaklanmış kimsedir. Şeriat, tarikat, hakikat ve marifet açısından tam ve yetkindir. İnsan-ı kâmil doğru sözlü, sıddık ve güzel ahlak sahibi, eşyanın bilgisine sahip marifet ehli bir kimsedir (Demirli, 2013, s.301). İnsân-ı kâmil bu özellikleri itibariyle taklit perdesinden sıçramış tahkîke ulaşmıştır. Bir başka deyişle yakın ehliendir. Mehmed Murad eşyayı Hak'ın nûruyla gören kimseyi insân-ı kâmil olarak tercüme eder: "Andan için ki insân-ı kâmil taklîd perdesinden sıçradı o Haqq'ın nûruyla görür ol nesneyi ki vardır." (İ. Cilt4-141a). Allah'ın ahlakıyla ahlaklanan velî mahza nurdur, ganîdir, muhtaç değildir ve bedelsiz verir: "Yâhüd Haqq'ın velîsi ki Haqq'ın huyını tütüdü nûr oldu ve mu'tlak ziyâ tütüdü o da'î 'ivazsız virir. Zîrâ o velî ganî'dir ve anın gayrîsi cümle fakîrdir hiç bir fakîr gördün mi ki bilâ-bedel şunu tütür öyle ise ... Allâh te'âlâ hazretleri ve evliyâsı 'adem-i ihtiyâclarından nâşî virirler." (İ. Cilt3-174b). Ontolojik konumu ve mahza nur olması itibariyle insân-ı kâmilin setr edilmesi mümkün değildir: "...bunuñ gibi cesed da'î velî-yi kâmilin nûrını setre kâdir olamaz." (İ. Cilt4-59b). Allah'ın ahlakıyla ahlaklanan insân-ı kâmil, bir şeye meftun ve hayran değildir. Eğer bir kimse mahluku arzulayıcı ve ona hayran ise insân-ı kâmil değildir: "...bu şüretde o ki bir şey'e hayrândır insân-ı kâmil değildir." (İ. Cilt3-55b).

İnsân-ı kâmilin bütün eylemleri Allah ileldir. Allah'ın sevinmesiyle sevinip ferahlamasıyla ferahlar ve Allah'ın öfkesiyle öfkelenir (İbn Arabî, c. 7, 2020, s.46). Mesnevî'de *inayetin* gözü açması ve *mahabbetin* insanı teskîn etmesinden hareketle Mehmet Murad Nakşibendî gözü açılan ve teskin olan kimselerin kamiller olduğunu ifade eder. Şârihe göre, marifet ehli gadap ve öfke sahibi değildir. Eğer insân-ı kâmilde gadap varsa bu Allah içindir: "...ancak 'ışku'l-lâh gönülden şıfat-ı gâdabı ihrâca kâdir olur görmez misiñ gâdab ehl-i 'irfânda olmayup 'avâm-ı nâsa ma'şûşdur aşhâb-ı ma'rifetden eger gâdab görinir ise nefsi için olmayup hemân Allâh [için] olmağla aña gâdab dinmez." (İ. Cilt3-47a). Mesnevî'de *çeşm-i merdân* şeklinde tarif edilen kâmillerin öfkesi bulutu kurutur, çeşm-i dil olarak zikredilen gönüllerin hışmı âlemleri yakıp yıkar: "Merdân-ı kâmilânın gâdabı bulutu kurı eyler ve bulutdan ka'tre-i bârân tekâtur itmez gönüllerin hışmı 'âlemleri harâb ider." (İ. Cilt3-148a). Mesnevî'de *kahr-ı ûrâ* şeklinde zikredilen kimseyi Mehmed Murad Nakşibendî, şeyh-i kâmilin celâl sıfatı olarak tarif eder. Kâmil insanın celali lûtfuna zıt değildir. Öfkesi rahmetindedir. Tevhit makamında olan kâmil insanın fiillerine tevhid nazarıyla bakılmalıdır: "O şeyh-i kâmilin şıfat-ı celâlini şıfat-ı lûtfuna zîd şayma ve zâhirine bakma ikisiniñ eşerinde ittihâdına nazar eyle zîrâ lûtfundan fâide gördüñ gibi

kahırından daği fâide görürsün mekteb h'âcesiniñ falağası gibi ki eţfâl-i mektebe 'ayn-ı ni'metdir." (İ. Cilt4-41a).

İnsân-ı kâmil tevazu sahibidir. Müridi toprak gibi mütevazı eyler: "Şeyh-i kâmil 'irfân şâhibi sâlikiñ cismine hâk vaşını virir ve aña tevâzu'ı ta'lîm ider hattâ anıñ cismiñiñ üzerinde gül ve envâ' şâd olan çiçekler bitsün için." (İ. Cilt4-41a). Şârih mesnevî'de yer alan *Buhârâ-yı dil* lafzını insân-ı kâmil olarak tercüme eder. Ve insân-ı kâmilin kalbine ancak tevazu ile yol bulunur: "Ey Sâlik tevâzu'ın gayrisiyle insân-ı kâmilin kalbine anıñ müşkil olan çekmesi ve tardı yol virmez bil ki tevâzu' ile insân-ı kâmilin kalbine yol bulursuñ." (İ. Cilt3-200b).

Bir kimse insân-ı kâmil mertebesine ulaştığında zahiri ilimlerle ve kitabî bilgiyle meşğul olmayı istemez: "Her sâlik ki tıflıyyet mertebesinden geçdi ve insân-ı kâmil oldı kitab ve üstâd (İ. Cilt4-134a) anıñ üzerine bârü oldı ve anlara bakmaz ve sevmez oldı." (İ. Cilt4-134b). İnsân-ı kâmil mertebesinde ulaşan insanın zahiri ilimlerden uzaklaşması, bânın ilmüne sahip olmasındandır. İnsân-ı kâmil küllî akıl mertebesindedir. Onun kitabı gönül ışıktandırır. Mehmed Murad Nakşibendî'ye göre Mesnevî-i Şerif, Fusûs'u'l-Hikem ve Futûhât-ı Mekkiye gibi kitapların şeref ve kıymeti sahiplerinin insân-ı kâmil makamında olmasından ileri gelir: 'Akl-ı külliniñ kitabı karalıklıdan ve beyâzlıktan fâriğdir anıñ ayınıñ nûrı gönül ve cân üzerine lema'an idicidir (İ. Cilt3-134a). "Bu kitablar eger şeref bulduysa o leyle-i kâdr gibi olan zâtlardan şeref bulmuşdur ki anlar yıldızlar gibi parladı meşelâ Meşnevî-i Şerif'in müşerref olması hâzret-i Mevlânâ kuddise sırruhudandır Fuşuş ve Futûhât-ı Mekkiye'niñ şerefi hâzret-i Muhyi'd-dîn'in şerefindendir." (İ. Cilt3-134b).

İnsân-ı kâmil kendi kalbinin nağmesini dinler fakat insan onun huzuruna kulağıyla geldiği hâlde onu dinlemez: "Ey insân-ı kâmil sen diñlersiñ kalbiniñ nağmesini velâkin o güşelerden diñlemezler eger seniñ yanına kulağını getirür ise de." (İ. Cilt3-226b). Şarih Mesnevî'de yer alan *resul* lafzını insân-ı kâmil olarak tercüme eder. Buna göre insân-ı kâmil bir mecliste binlerce tâlip olsa da hazırdakilerden birisi usanç gösterdiğinde ilahî hikmetleri tebliğ edemez: "Melül ve şâhib-i fütür öyle bir belâ-yı 'azîmdir ki bir mecliste niçe biñ tâlib olsa ve içlerinde bir dâne melül bulunsa insân-ı kâmil tebliğ-i hikmet-i ilahiyyeden kalur." (İ. Cilt3-188b).

İnsân-ı kâmil *nân-ı bisufre* ile yani sofraya ve ekmek olmaksızın doyar. Onun rızkı manevîdir: "şüret-i nân olmaksızın tokluk velîniñ naşibidir evliyâ'u'l-lâhın gayrisi etmek yir öyle karnı toyar ammâ evliyâ-yı kirâm etmek ve ta'am tenâvül itmeksiz kendüye Hâk tarafından şeb' gelir." (İ. Cilt3-135a).

1.4. İnsân-ı Kâmil İmtihan Edilemez

Mehmed Murad Nakşibendî, Mesnevî'de *Rabbanîyî* şeklinde yer alan lafzı velî-yi kâmil şeklinde tercüme eder. Cebrîlerin ve Sünnîlerin birbirine itirazlarının anlatıldığı pasajın sonunda lütfâ gizlenmiş kahrı ve kahrâ gizlenmiş lütfü bilmesi itibarıyla velinin kalbinde can miheki olduğunu ifade edilir: "Bunu az kimesne bilür meger ki Hâk'â mensüb bir velî-yi kâmil ola zîrâ anıñ kalbinde bir cân miheki vardır." (İ. Cilt3-83a). Velinin kalbinde

mihekin yer alması onun tahkik ehli olmasından ve Hak ile batılı ayırt etmesinden ileri gelmektedir: “Miheksiz vehm ü ‘aql zâhir olmaz ya’nî vehm midir ‘aql mıdır fehm olunmaz her ikisini mihek gibi olan insân-ı kâmilin kalbine nakl eyle.” (İ. Cilt4-150a). Mihek sahibi olan evliya Allah’ın çocukları gibidir. Şârihe göre evliyanın Allah’ın çocukları gibi olması Allah’ın evliyaya hücceti nedeniyledir. Bu hüccet insân-ı kâmilin ontolojik konumu itibariyle genel inayet ve Allah’ın yeryüzünde onları desteklemesi cihetiyle özel inayet manasındadır: “Vâcib te’âlâ buyurdu ki bu velîler benim tıfıllarımdır ... Mevlâ’ya tıfl olmaları Hâk te’âlâ’nın anlara hücceti cihetiyle ve onların umûr-ı dünyeviyye ve uhreviyyelerini toli buyurması sebebiyledir.” (İ. Cilt3-9a).

Söz konusu güçlü konumu ve kalbinde manayı taşıması nedeniyle insân-ı kâmile itiraz edilemez ki bu Allah’a itiraz etmek gibidir: “Bu sebepten velîye i’tirâz olmaz ve Cenâb-ı Hâk’k’a niçün böyle eylediñ diñmez.” (İ. Cilt3-101a). İnsân-ı kâmil imtihan eden mürid merkep mertebesindedir. İnsan-ı kâmilin imtihan edilmesinin bu şekilde kınanmasının sebebi ontolojik konumu, *mazhar-ı tâm* olması hasebiyle eşyanın hakikatine ve marifete sahip olması ve ağır riyazet yüküyle Hak tarafından bizzat imtihan edilmesi cihetiyledir. Öyle ki o, Hak tarafından terbiye olunmuş ve Hak tarafından yükseltılmıştir. Bu haliyle bütün insanlığın rehberidir: “İnsân-ı kâmil ki cümle muhtedâsı ve rehberidir eger bir mürid anı imtiñan iderse ħımâr ve merkep ma’kûlesidir.” (İ. Cilt4-27a).

2.Hülâsâtü’ş-Şürûh’ta İnsân-ı Kâmil Anlamında Yorumlanan Metaforlar

2.1.Deve, Tanrı Arslanı, Hayvân-ı Latîf

Mehmed Murad Mesnevî’deki kimi metaforları insân-ı kâmil anlamında yorumlamakta ve yer yer insân-ı kâmilin özelliklerine değinmektedir. Mesnevî’de geçen deve ve katır hikâyesinde katır hep yüz üstü düşer deve ise asla düşmez, katır bunun sebebinin deveden sorar (Mevlânâ, 2007, s.318-319). Devenin temsil ettiği basiret ve bilgi sahibi olan kâmil insan takip etmesi gereken yolun ve kişinin farkındadır, onun gözü yüceldedir. Katır ise yolunu şaşırmiş çâhil kimsedir (Erdem, 2020, s.150). Mehmed Murad bu hikâyede deveyi insân-ı kâmil, katır ise fasık ve hilekâr kimseler olarak yorumlar: “Ma’lûm ola ki deveden murâd insân-ı kâmidir ... ve katırdan murâd fâsık ve hilekâr olan kimesnedir ki anın gerek emr-i dünyâda ve gerek emr-i ‘ukbâda düşmesi ve ziyân görmesi çok olur zîrâ katır gibidir ammâ mü’min muttakî-yi müstevî olarak gider ve düşmesi nâdir olur.” (İ. Cilt3-95a). Aşağıdaki beyitte devenin gözünün nur yağdırıcı olduğu ifade edilir. Mehmed Murad deveyi yine insân-ı kâmil anlamında yorumlayarak devenin gözünün nur yağdırıcı olmasını insân-ı kâmilin ayağının tozunun insanın gözüne nur ve basiret verdiği şeklinde ifade eder. Şârih devenin gözünün nur yağdırıcı olması için diken yemesiyle insân-ı kâmilin nur saçması için diken gibi olan riyazete katlanması arasında ilgi kurar:

Çeşm-i üstür z’an buved bes nür-bâr

K’û ħured ezbehr-i nür-ı çeşm ħâr

“Mürşid-i kâmilin ħâk-i pâyıyla iktihâl olunduğda insânın gözünü münevver olmasını isbât için buyururlar ki devenin gözi andan için nür yağdırıcı olur ki göz nûri için diken

ekell ider ve dikenden bir şey' nâ-hemvâr iken gözine çok nûr gelür insân-ı kâmilin dahi hâk-i pâyi egerçi bir gâlız bî-kâdr nesne ise de dîde-i insâniyyeye nûr virdiğini isti'dâd itme buyururlar.” (İ. Cilt 4-220a). Deve kuvvetli ve ağır yük çeken bir hayvan olmasına rağmen birçok yük hayvanından daha az yer. Mehmed Murad devenin bu hâli ile insân-ı kâmilin ağır yükler çekmesine rağmen rizayette oluşu arasında ilgi kurar. Hikâyeden ve devenin hâliinden maksadın insân-ı kâmil ve onun hâli olduğunu vurgular. Şehvetinden dolayı devenin gözünde dağ, bir kıl teli gibi görünür. Deve yük çekmekten veya dağı tırmanmaktan usanmaz. Deve dahi böyle iken insân-ı kâmile riyazet ve taatin yükü ağır gelmez:

Üştür ez-kuvvet çü şîr-i ner şude

Zîr-i şekl-i bâr endekhur şude

“Deve kuvvetinden erkek arslan gibi olmuş ve esed kuvveti kendüde vardır zîrâ üçyüz okça yük çeker ve o deñlü ağır yük çekerken sâîr yük hayvânından az yir ve deve bu hâl olunca insân-ı kâmil niçün Hakk'ın bâr-ı girânını çekmesün ve az yemesün.” (İ. Cilt3-125a).

Z'arzû-yı nâka şad fâka ber'ü

Mînumâyed kûh pîşş târ mü

“Nâka ârzüsundan devenin yüz ihtiyâcı vardır tağ anın gözine önünde kıl teli gibi görünür bu şüretde deveye şehvet sebebiyle tağ kıl görününce bâr-ı girân-ı tâ'ât insân-ı kâmile niçün hafîf görünmesün.” (İ. Cilt3-125b). Şarihin insân-ı kâmil anlamında yorumladığı bir diğer metafor arslandır. Mesnevî'de şîrân-ı Hudâ şeklinde yer alan şîrân-ı Hudâ/Tanrı arslanları terkiğini Mehmed Murad, mürşid-i kâmiller olarak yorumlar. Kâmil mürşidlerin tamamı arslandır ve arslan avcısıdır:

Hîz şîrân-ı Hudâ-bin gür-gîr

Tü çü seg çünî bezerkî kûr-gîr

“Ey müzevir kalç ve Tañrı arslanlarını ki anlar tatyib ve helâl olan hımâr-ı vaşşiyi şayd idicilerdir sen niçün kelb gibi bir alay kör dil olanları şayd idersin mürşid-i kâmiller gibi ehl-i başîret olanları hüner odur ki şayd idesin. Kâmiller için hımâr-ı vaşşî şaydı nedir ki anı şayd ideler anların cümlesi arslandır ve arslan şayd idicidirler ve nûr-ı Hakk'la mestdirler.” (İ. Cilt4-74a). Mehmed Murad aşağıdaki beyitte geçen hayvân-ı lâtif terkiğinin insân-ı kâmil anlamına geldiğini ifade eder. Allah güzel insana ilim ve ülfet vermiştir. Bu güzel insan sınıfı ise insân-ı kâmidir:

Pes der'in terkîb hayvân-ı laţîf

Âferid ü kerd ü bādâniş elîf

Hakk'ın yolunuñ 'ilmini ehl-i dil bildiğinden bu terkîbde Allâh te'âlâ hazretleri bir güzel hayvân ki murâd insândır halk eyledi ve kendi yolunuñ 'ilmini aña ta'lîm eyledi ve bu 'ilm ile anı ülfet idici itdi bu sınıf bâlâda mezkûr olan insân-ı kâmidir (İ. Cilt4-101a).

2.2. Hz. Dâvud, Hz. İsa, Hz. Mûsâ, Âsâ, Sefine-i Nûh

Mesnevî'de zahmetsiz rızık isteyen bir kimsenin, hanesine ansızın öküzün gelmesini dualarının kabulü şeklinde yorumlayıp öküzü kesmesi ve öküz sahibin Dâvûd aleyhisselama gibip öküzünü kesen kişiden davacı olması bahsinin devamında Mevlânâ; zahmetsiz rızık, öküz ve öküz sahibi metaforlarını açıkladığı başka bir başlıkta hikâyenin hikmetlerini izhar eder Buna göre ölmüş öküz insanın nefsi, zalim insan davacı ve öküz öldürücü ise akıldır (Mevlânâ, 2007, s.340). Şarihe göre *Dâvûd* aleyhisselam ise Ya Hak ya da Hakk'ın naibi insân-ı kâmilidir: "Dâvûd'dan murâd Hakk'dır yahûd insân-ı kâmilidir ki Hakk'ın nâ'ibidir zîrâ anın kuvvet ve i'anesiyle o zâlim nefsi öldürmek mümkündür ve daği zengin olmak helâl rızık ile kesbsiz ve hesâbsız." (İ. Cilt3-132b). Zahmetsiz rızık manevî rızıklardır. İnsanın manevî rızıklara ulaşması mürşidinin adaletiyledir ve kâmil mürşidin adaleti müridin Dâvûd'udur:

Rızık-ı cânî key berî bâ-sa'y u cüst

Cüz be-'adl-i şeyh k'û Dâvûd-ı tust

"Sen rızık-ı ma'nevîyi sa'y ile ve taleb ile kaçan eyletürsün mürşid-i kâmilin 'adaletinin gayriyle ki o seni Dâvûd'undur." (İ. Cilt3-135a). Mesnevî'de Hz. İsa ve Hz. Musa peygamberlerin anlatıldığı bazı pasajlardan hareketle şarih peygamberleri insân-ı kâmil veya bir müridin intisap ettiği kâmil bir mürşid anlamında şerh etmiştir. Hz. İsa'dan ve Hz. Musa'nın darbesinden bir meyyitin hayat bulması gibi mürid de mürşidin terbiyesinden hayat bulur ve kâmil bir mürşid tıpkı peygamberler gibi zinde ve diridir:

Şud zi-' İsa zinde lîkin bâz murd

Şad an k'û cân bedîn 'İsa sipurd

"Bir meyyit hazret-i 'İsa'dan zinde oldu ve kabrinden kalktı velâkin der'aqb yine öldi kezâlik Bağara mâddesinde o meyyit Mûsâ 'aleyhi'- selâmın çarbindan hayât buldı ve katlini söyledi ba'dehu 'ağabinde yine murde oldu velâkin ebedî şad ve haydır o kimesne ki cânını bu 'İsa'ya ışmarladı murâd mürşid-i kâmilidir zîrâ aña aşlâ mevt tārî olmaz." (İ. Cilt4-75a). Hz. Musa gibi zinde ve diri olan kâmil şeyhin terbiyesi müridin ejderha gibi nefsinin öldürmek ve müridi zindeler, asalar sınıfına katmak için elzemdir:

Her hasîrâ in temennâ key resed

Müsiyî bâyed ki ejderhâ keşed

"Her denî kimesneye ejdehâ-yı nefsinin öldürmek temennâsi kaçan vâşıl olur Mûsâ-şifât bir kâmil zât-ı şerîf gerekdir ki ejdehâ-yı nefsinin öldüre ve 'aşâ gibi ide." (İ. Cilt3-59a). İnsân-ı kâmil tıpkı Musa gibi ve Musa'nın asası gibidir ve İsa'nın efsûnu gibidir. Musa'nın asası gibi nefsin ve şeytanın hile ve efsunlarını yok eder. İsa gibi batınî hastalıklara şifadır ve ölü olan kalpleri diriltir:

Men 'aşâem der-kef-i Mûsâ-yı h'îş

Müsiyem pinhân u men peydâ be-piş

“İnsân-ı kâmil yine dir ki ben kendi Mûsâ'mıñ elinde bir 'aşâ gibiyim velâkin benim Mûsâ'lıgımı sen göremezsın zîrâ mahfîdir ve görinen benim cesedimdir zâhir ancak bu vücûddur Mûsâ'lık çeşm-i bâtinî ile görünür.” (İ. Cilt4-75a).

Âdemî hem çün 'aşâ-yı Mûsiyest

Âdemî hem çun füsûn-ı 'İsiyest

“İnsân-ı kâmil Mûsâ 'aleyhi's-selâmıñ 'aşâsı gibidir ve dañı yine insân-ı kâmil 'İsâ 'aleyhi's-selâmıñ efsûni gibidir vech-i şebh 'aşâ-yı Mûsâ siñreniñ sihirlerini ekel ve bel'idüp ibtâl eyledi mürşid-i kâmil dañı nefsi-i emmâreniñ ve şeytânıñ hîlelerini lağv u ibtâl ider ve yine efsûn-ı 'İsâ 'aleyhi'-selâm aşhâb-ı emrâza şifâdır ve ölüyi ihyâ ider insân-ı kâmilîñ dañı nefsi-i mübâreki emrâz-ı bâtinîye şifâdır ve mürde olan kalbler dañı mürşid-i kâmilîñ nefsinden zinde olur bu münâsebetler ile 'aşây-ı Mûsâ'ya ve efsûn-ı 'İsâ-ya teşbîh buyurdılar.” (İ. Cilt3-225b). *Şecere-i Mûsâ* gibi olan insân-ı kâmilin vücudu zahirde beşer, batında mahza manadır:

Û dıraht-ı Mûsiyest ü pürziyâ

Nûr h̃an nâreş meḥ̃an bârî biyâ

“İnsân-ı kâmilîñ vücûdi şecere-i Mûsâ gibidir ve ziyâ ile tolidir sen aña nûr oñu ve nâr oñuma hele gel bir kerre yakın ol insân-ı kâmilîñ vücûduna bañ öyle değıl midir bundan soñra evliyânıñ vücûdi zâhirde beşer görinüp ve hañîkatde beşer olmadıgını temsil idüp buyururlar.” (İ. Cilt3-231a).

An 'aşâ-yı hâzm u istidlâlâ

Çün nedârî dîde mî-kun pîşvâ

“Çünkü o ihtiyâţ ve istidlâl 'aşâsını tutmazsıñ göz gibi bir şeyh-i kâmilî kendüye muñtedâ eyle.” (İ. Cilt3-19a). Mevlânâ hakikat âlemini bahr-i ruh olarak tanımlar. Ruh deryasında zahiri ilimlerle ve akl-ı maaş ile yüzmek mümkün değıldir. Aklın ayağı bir yerden sonra sürçer ki insanın çaresi ancak keştî-i Nuh'dur. Şarih beyitte geçen *keştî-i Nûh* yani Nuh'un gemisi lafzını mürşid-i kâmil olarak yorumlar. Mesnevî'yi idrak eden mürid ayağını sefine içine çekmeli bir başka deyişle kâmil bir şeyhe intisap etmelidir:

Âşnâ hiçest ender-baḥr-ı rûḥ (İ. Cilt4- 218b).

Nist in câ çâre cüz keştî-yi Nûḥ

“Rûḥ deryasında 'aql-ı ma'âş ve 'ulûm-ı zâhire ile yüzmek yoñdur ve mümkün değıldir bu rûḥ deryasında şenâvirliğe çâre sefine-i Nûḥ'uñ ğayrisi değıldir murâd mürşid-i kâmilîdir ve hadîş-i şerîfde dañı insân-ı kâmile sefine-i Nûḥ ta'bîr buyurulmuşdur revî 'an en-Nebî şa'l-lâ'l-lâhu te'âlâ 'leyhi ve sellem *mişli ümmetî kemeşelü sefineti Nûḥi min temesseke bihânicî ve min taḥallefi 'anhâ* 'arç ma'nası benim kâmil olan ümmetimiñ nazîri Nûḥ 'aleyhi's-selâmıñ sefinesi gibidir şol kimesne ki o sefineye dâñil olur cemi' âfâtdan kurtulur.” (İ. Cilt4-219a).

Pā-be-keş der-keşî mî-rev revān

Çun suy-ı ma‘şûk-ı cān cān-ı revān

“Balādan beri beyān olunan kelimāt ma‘ūmuñ olduysa ayağını sefîne içine çek ve şeyh-i kāmile intisāb it ve açıcı oldığıñ hâlde rûh gibi cānıñ ma‘şûkî tarafına git mışrâ‘-i şānideki ādāt-ı teşbîhe cān u revān kelimelerine merbûtdur.” (İ. Cilt4-41b).

2.3. Âfitâb, Nûr-ı Hurşid, Hilâl, Şu‘le, Yakaza, Çeşm ve Dîde

Aşağıda İnsan-ı kâmil güneş ve ışık metaforlarıyla ilişkilendirilmiş ve şarih güneşin güneşinin güneşi anlamına gelen *âfitâb-ı âfitâb-ı âfitâb* lafzını insân-ı kâmil anlamında yorumlamıştır. İkinci beytin şerhinde bişnev ve hitâb karinelerinden ayrıca kastedilen mananın kitapta yazılmamasından hareketle şarih Nefî'nin bir mısrasını da örnek göstererek *âfitâb* lafzını yine insân-ı kâmil manasında şerh etmiştir:

Âftâb-ı âftâb-ı âftâb

İn çi mî-güyem meger hestem beğ'âb

İnsân-ı kâmil âfitâbıñ âfitâbıñıñ âfitâbıdır insân-ı kāmile âfitâbıñ âfitâbı diyu ta‘bîr eyledim ‘acabâ böyle niçün söyledim me‘müldür ki uyğudayım bināberin böyle ta‘bîr iderim (İ. Cilt3-148a).

Dem mezen tā bişnevi z‘ân âftâb

An çi n‘âmed derhitâb u derkitâb

“Sükût eyle ki âftâbdan dinleyesiñ ol nesneyi kitâbda taħrîre gelmedi ve eşnâ-yı mükâlemede beyāna gelmedi âfitâbdan murād şeyh-i kāmildir mışrâ‘ Bir edîb-i kāmili gördükde tıfl-ı mekteb ol³.” (İ. Cilt3-62b). Mesnevî’de akrebin kuyruğu anlamına gelen *dümm-i akreb* lafzını şarih, sahte şeyh olarak ve kıvılcım sahibi güneş anlamına gelen *âfitâb-ı bâşerer* lafzını ise kâmil veli olarak yorumlar:

Ser be-râred âftâb-ı bā-şerer

Dümm-i ‘akrebrâ ki sâzed müstaķar

“Kıgılcım şāhibi âfitâb çünki baş kaldırır ve tülû‘ ider ‘akrebiñ kuyruğunu kim kendüye maħal-i qarâr düzer.” (İ.Cilt4-63a).

Lîk hem bāin heme ber-naķd-ı hāl

Cust bāyed taħt-ı ūrâ intikāl

“Gevher zāhir olunca egerçi ḥasen ü ḥāra bakılmaz ve âfitâbıñ zuhūrunda ya‘nî velî-yi kāmiliñ vücūdi ‘indinde ‘akreb kuyruğı gibi müzevvirleriñ semtine kimse gitmez.” (İ. Cilt4-63a). İnsan-ı kâmil güneşin nûrudur. Felek üzerine güneş ve ay gibi ve hilâl gibi tavaf edicidir. Zahirde kanatları yoktur ve Allah ile beraberdir:

³ Nefî divanında bu mısra 83 numaralı gazelin ikinci beytinde yer almaktadır (Akkuş, 2018, s.267).

Nûr-ı hürşîdem futâde berşumâ

Lîk ezhurşîd nâgeşte cüdâ

“Velî-yi kâmil dir ki ben siziñ üzeriñize vâkı‘ olmuş güneş nûrüyüm lâkin şems-i haķîķîden cüdâ değilim.” (İ. Cilt3-227a).

Ṭavf mî-kun ber-felek bî-perr ü bâl

Hem-çü hürşîd ü çü bedr ü çun hilâl

“İnsân-ı kâmil felek üzerine ṭavâf idicidir zâhir kıanadı olmaķsız güneş gibi ve ay gibi ve hilâl gibi.” (İ. Cilt4-77a). Aşğıdaki beyitte *şu'le-y nûr-ı pāk* şeklinde geçen lafzı Mehmed Murad Nakşibendî, insân-ı kâmil şeklinde yorumlar. Buna göre kâmil bir veli muntazam ve pāk nûruñ şûlesidir. Müridlere nûr gibi gizli, düşmanlarına ise ateş gibidir:

Şekl-i şu'le-y nûr-ı pāk-ı sâz-vâr

Hâzır anrâ nûr dūr anrâ çü nâr

“Muntazam ve pāk nûr şu'lesiniñ teşekkülüne beñzeyen insân-ı kâmil irâdet getüren müridlere nûr gibi hâvidir ve a'dâsına âteş gibidir.” (İ. Cilt3-231b). Aşğıdaki beyitte yer alan *yakaza* lafzını şârih insân-ı kâmil manasında yorumlar. Yakaza; ilahî sevk meydana geldiğinde ilahî iradenin bu sevkden muradı ne ise onu idrak etmektir (Cürcânî, 2019, s.116). İnsân-ı kâmilin yakaza hâline benzemesi ilahî iradenin ve Hakk'ın muradının idrâkinde olması demektir. Bu hâlin zıddı gaflettir:

Nâm-ı ke'l-en'âmi kerd an kıavmrâ

Z'an ki nisbet kû be-yakza nevmrâ

“...bîdârlıĝıñ uyķu hâline nisbeti yokdur ve bu ikisiniñ beyninde fark-ı 'azîm vardır insân-ı kâmil daħi yakazaya beñzer ve bu hayvân sîretler daħi uyķuya beñzer.” (İ. Cilt4-101a). Mesnevî'de göz sahibinin körler gibi hareket etmemesi eğer göz sahibi değilse ya bir asa ya da bir göz bulması gerektiği ifade edilir. İnsan eğer itidal ve ihtiyat esasını elinde bulunduramıyorsa bir göze sahip olmalıdır. Şarih, *çeşm* ve *dîde* lafızlarını aşğıda yine mürşid-i kâmil anlamında şerh eder:

Çeşm eger dârî tu kûrâne meyâ

V'er nedârî çeşm dest âver 'aşâ

“Eger göziñ var ise körlere lâyıķ gelme eger yok ise eline bir 'aşâ getir murâd-ı şerîfte temessük eyle yâhûd bir mürşid-i kâmil bul dimekdir.” (İ. Cilt3-19a).

2.4. Deryâ, Bahr-i Kulzüm, Kale-i âb

Aşğıdaki beyitte su olmadığı zaman teyemmüm gerektiği gibi kutb-ı zaman olmadığında da nakli ilimlerle meşgûl olunması gerektiği anlatılmaktadır. Mehmed Murad Nakşibendî *kutb-ı zamân* lafzından hareketle kâmil velinin olmadığı yerde zahirî ilimlerle meşgûl

olunabileceğini ancak kâmil bir şeyh var ise kitabî ve zahirî ilimlerle meşgul olunmaması gerektiği şeklinde beyti şerh eder:

Çün teyemmüm bâ-vücūd-ı âb dān

‘İlm-i naklî bâ-dem-i k̄uṭb-ı zamān

‘İlm-i zāhiri k̄uṭb-ı zamānîñ kelāmıyla ābîñ vücūduyla teyemmüm nice ise öyle bil ... ‘ulūm-ı menķūle ‘ilmdir velî-yi kâmil olmadığı yerde lâkin şol yerde ki şeyh-i kâmil vardır orada kitâb u ‘ilm-i zāhir ve ‘ulemâ akçe itmez zîrâ anlarıñ cümlesini anıñ ‘ilmi yok ider.” (İ. Cilt4-95a). Şarih aşağıdaki beyitte geçen *kulzüm* lafzını bahr-i kulzüm olarak tercüme eder. Bahr-i kulzüm ise insanın, insân-ı kâmil mertebesindeki büyüklüğü ve derinliği anlamına gelmektedir:

An tuyî zeftet ki an nüh şad tuest

Ḳulzümest ü ğarķa-gāh-ı şad tuest

“O seniñ ‘azîm katılığın ki o toķuz yüz katdır meşelâ o baħr-i ḳulzümdür ve yüz katlar anda ğarķ olur murād insanıñ kemâliyle büyüklüğünü beyândır niteki ħazret-i Mışrî ḳuddise sirruhu buyurmuşdur mışrâ‘ arş ve kürsiden genişdir bir velîniñ ayası.” (İ. Cilt3-62a). Aşağıdaki beyitte geçen kand ve kandistan lafızlarını delalet yolu olarak yorumlayan şarih bu yolun aksini *kale-i âb* olarak ifade eder. Delalet yolunun aksi derya gibi olan insân-ı kâmilin himâyesi ve terbiyesi ya da kelime-i tevhiddir:

Ḥışn mārâ ḳand u ḳandistān turā

Men neḥ‘âhem hediyeet hedye turā

“Ḳal‘a-i âb bize olsun şeker ve şekeristān seniñ olsun ben seniñ hediyeni istemem o hediye seniñ olsun ḥülâşa-i ebyât-ı şerîfe şeytān sâlikleri deryâ gibi mürşid-i kâmilin himâyesinden çıkarmak ister ve mücâhede ve sülûkı terk itdirmek ister ve sâlikleri şahrâ-yı iştiḥâya da‘vet ider sâlik ‘âķil ise aña icâbet itmez eger ‘aklı yok ise icâbet ider ve lâkin helâki muḳadderdir yâḥūd ḥışn-ı âbdan murād kelime-i tevḥîd ola ... bu şüretde kelime-i tevḥîd ve zikru‘l-lâh ḳal‘asından çıkarmak ya‘nî zikri terk itdirmek murād ider demek olur.” (İ. Cilt3-27a).

2.5. Rabbânî, Şâh-ı Dîn, Dâye, Hatîb

Şarih’in insân-ı kâmil şeklinde yorumladığı diğer bir lafız *Rabbânî* lafızdır. Hakk’a mensup anlamına gelen Rabbânî Musa’nın sîretinde bir nâsihtir. Diğer beyitte geçen *şâh-ı dîn* ifadesi de yine kâmil veli olarak tercüme ve şerh edilmiştir:

Nâşih-i Rabbâni-yi pendet dihed

An suḥanrâ ü befен ṭarḥî nihed

“Sana bir Ḥaḳḳ’a mensüb mürşid-i kâmil Mūsâ sîret şöyle eyle diyu nâşihat eyler o nâşih-te sen ‘aklıñ ḥîle ile bir ṭarḥ ḳor ṭarḥ atmak ma‘nâsınadır ya‘nî aña bir fesād ilķâ ide.” (İ. Cilt4-85a).

Şâh-ı dîn-râ menger ey nâ-dan be'tîn

K'in nazar kerdest İblîs-i la'în

“Dîniñ sultânı olan velî-i kâmile ey nâdân cismiyle bakma zîrâ bu nazarı İblîs-i la'în itmişdir soñra sen dañi şeytân olursun ve ehlu'l-lâhın bātınına bak ki sa'âdet bulasıñ.” (İ. Cilt4- 59b). Mehmed Murad Nakşibendî aşağıdaki beyitte geçen *dâye* ifadesini kâmil şeyh anlamında dâyenin bakımını üstlendiği çocuğu mürid şeklinde yorumlar. Çocuğun dâye tarafından süttan kesilmesini ise müridin şeyh gözetiminde dünya nimetlerinden kesilip manevî nimetlerle ünsiyet etmesi şeklinde anlamlandırır:

Dâye-i k'ü tıfl-ı şîr âmûz râ

Tâ be ni'met hoş kuned bed fûzrâ

“Çanı bir dâye ve mürebbî ki sūd ile me'lûf olan tıflın ni'met ile ağzını hoş ide ve anı südden kaç' ide ya'nî bir şeyh-i kâmil ki sūd gibi ve gül gibi e'tame-i dünyadan anı fâriğ idüb ta'am-ı ma'nevîlere ülfet itdire demekdir.” (İ. Cilt3-7b). *Müsteski*, istiskâ illetine düşer olan, karnına su dolmuş (Şemseddin Sâmî, 2006, s.1337) anlamına gelmektedir. Mehmed Murad Nakşibendî müsteskiilerin kanmak ve doymak bilmemeleri karinesinden hareketle müsteski lafzını kâmil ârifler şeklinde tercüme ve şerh eder:

Hem-çü müsteski k'ezâbeş sîr nîst

Berher an çi yâftî billâh meîst

“Kâmil ârifler şol müsteski gibidir ki anlara şudan toymak ve kanmak yokdur ey sâlik râh-ı Hudâ her ol nesneyi râh-ı Hağ'da bulursuñ saña Allâh te'âlâ ile yemin viririm orada turma ve anıñ ilerüsüne tâlib ol.” (İ. Cilt3-105b). Mehmed Murad Nakşibendî Mesnevî'de geçen *hitâb-ı ensitü* lafzını insân-ı kâmilin nutku ve nasihati olarak yorumlar. “Kur'an okunduğunda dinleyiniz” (el-A'raf 7/204) ayetinden hareketle şarih, insân-ı kâmil konuştuğunda sükût edip dinlenmesi gerektiğini ifade eder. İbn Arabî'ye göre Kur'an-ı Kerîm ve insân-ı kâmil iki kardeşdir (İbn Arabî, c.11, 2020, s.184). Bu durumda insân-ı kâmil hatîb, insân-ı kâmilin konuştuğuları ise hitâb-ı ensitü cihetiyle hutbenin/Kur'an-ı Kerîm'in batını manasındadır:

Pîş-i bînâ şud hamûşî nef-i tû

Behr-i in âmed hitâb-ı enşitü

“Gerçek âlimiñ yanında sükût saña fâide oldı kâmil zâtın huzurunda sükût için Allâh te'âlâdan enşitü emr-i şerîfi bize geldi kâle'l-lâhu te'âlâ ve *izâ kuriel Kur'ânu festemi'û lehu ve enşitu le'allekum turhamûn* ya'nî huşbe okunduğı vakitte anı dinleyiñiz ve dañi sükût idiñiz Rabb'imiziñ rahmetini ricâ idici olduñuz hâlde burada huşbeden ma'nâ-yı bātınîsi ki insân-ı kâmilin nuşkıdır anı murâd buyurdılar zîrâ istidlâl aña delâlet ider.” (İ. Cilt4-134b).

2.6. Kimyâ-sâzân, Mînâgerân, Nakkâş, Zümürürüd, Gülistân, Âyine

Mehmed Murad Nakşibendî aşağıdaki beyitte yer alan *kimyâ-sâzân* ve *mînâgerân* ifadelerini tasarruf yetisinden hareketle insân-ı kâmil olarak yorumlar. Kimya-sâzân bakırı altın ettiği gibi insân-ı kâmil de ince ve titiz bir sanatkâr üslûbuyla bakır mesabesinde olan müridi terbiye ve riyazetle altın mesabesine yükseltir:

Kîmyâ-sâzân-ı gerdunrâ bübîn

Bişnev ez-mînâgerân her dem şanîn

“Feleğin kimyâacılarını gör ve onların yanına var seniñ bakır gibi vücudını altun itsünler şîşe yapmak şan’atında mâhirlerden her ân geliñiz âvazını işit insân-ı kâmil yapmak şan’at-ı daķıka olmağla evliyâ-yı kirâma mînâgerân ta’bir buyurdılar ve mürid terbiye-i kimyâ yapmak gibi olmağla yine ehlu’l-lâh ve ‘ârif-i bi’l-lâh olan zevât-ı kirâma kimyâ-sâzân ‘unvânıyla ta’bir itdile.” (İ. Cilt4-196b). İnsân-ı kâmil titiz sanatkâr üslûbuyla tıpkı bir *nakkâş* gibidir. Nakkâşın nakş üzerinde tasarrufu gibi insân-ı kâmilin de mürid üzerinde tasarrufu vardır. Nakşın nakkâşı imtihan etmesi mümkün olmadığı gibi müridin de insân-ı kâmilini imtihan etmesi mümkün değildir:

Çi taşarruf kerd h’âhed nakşhâ

Ber-çünân nakşkâş behr-i ibtilâ

“Nuķuş-ı imtiñân içinde ancılayın nakşkâş üzerine ne taşarrufa kâdir olur belki olmaz insân-ı kâmil daği nakşkâşa beñzer ve ‘avâm-ı nâs bîcân olmağda dîvârda olan nuķuşa beñzer nakşın nakşkâşı imtiñân haddi olmadığı gibi ‘avâmın daği insân-ı kâmilini imtiñân haddi değildir.” (İ. Cilt4-27b). Aşğıdaki beyitte *zümürürüd* bizzat Mevlânâ tarafından insân-ı kâmil manasında kullanılır:

Nefs ejderhast bâ-şad zür u fen

Rûy-ı şeyh ûrâ zümürürüd dîde-ken

“Nefs-i emmâre çok kuvvet-i vüzür eyledir ve fûnûn-ı hîlede hayli hünerler bilür böyle ise de insân-ı kâmil ejdehâ nefsin gözini koparıcı zümürürüddür meşhûrdur ki hayyeniñ gözi zümürürüde işâbet itdikde kör olur imiş bu cihetle şeyhin yüzini zümürürüde teşbîh buyurdılar.” (İ. Cilt3-135a). Mehmed Murad Nakşibendî Mesnevî’de geçen *gülistan der gülistan* lafızını insân-ı kâmilin batını olarak tercüme ve şerh eder:

Zâhiret ez-tîregî ef’an-künân

Bâñın-ı tû gülsitan der-gülsitân

“Seniñ zâhirin ey arzdan mañlûk olan zât ben hiçbir şey’ değilim diyü feryâd ider lâkin ey velî-yi kâmil seniñ bâñınñ gülistân içinde gülistândır.” (İ. Cilt4-72a). Aşğıdaki beyitte yer alan *mir’ât-ı şâh* lafızını şarih hakikatın âyinesi anlamında insân-ı kâmil olarak tercüme ve şerh eder:

Merdüm-i nâ-dîde bâ-şed rû siyâh

Merdüm-i dîde buved mir'ât-ı şâh

“Görmeyen göz bebeği kara olur ammâ görücü göz bebeği mâh-i haķîķatiñ âyinesi olur hâsılı insân-ı Kâmil Vâcib te'âlânîñ ve Resûl-i Kibriyâ'nın maķbûli olur ve kâmil olmyanlar nezd-i Hudâ ve nezd-i Resûl-i Kibriyâ'da merdûd olurlar.” (İ. Cilt3-183b).

Sonuç

Mehmed Murad Nakşibendî, Mesnevî-i Şerif şerhinde yer yer insân-ı kâmile ve onun mahiyetine değinir. Mesnevî'de yer alan kimi temsil ve metaforları da çeşitli karinelerle insân-ı kâmil anlamında yorumlar. İnsan-ı kâmilin riyazet yükü, kudreti, tasarrufu, eşyanın hakikatine vasıl olması cihetiyle büyüklüğü, derinliği ve mümine basiret vermesi, insanlığı hakikate çağırması ve müridi terbiye ederek bakırı altın yapması gibi özellikleriyle şarih Mesnevî'deki birçok mafeoru insân-ı kâmil şeklinde yorumlar. İnsân-ı kâmilin yetkinliğine ve ontolojik konumuna işaret edilen beyitlerde Allah ve âlemlerle ilişkisine, mertebesine, eşya üzerindeki tasarrufuna ve sahip olduğu marifete temas edilir. Bütün güzellik ve hoşluğun kalbinden taksim edildiği insân-ı kâmilin eşya üzerindeki tasarrufu diğer varlıklar gibi sınırlı değildir. Onun tasarrufu Hakk'ın tasarrufu gibidir. Tasarrufu ise himmeti vasıtasıyladır.

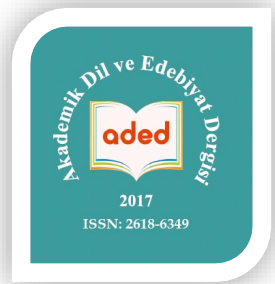
Mehmed Murad Nakşibendî, Mesnevî'de yer alan metaforları insân-ı kâmil şeklinde yorumlarken ontolojik mahiyetinin dışında çeşitli karinelere hareket eder. İnsân-ı kâmilin Allah ve âlemlerle ilişkisine ayrıca eşya üzerindeki tasarrufuna somut gerçeklikten hareketle değinir. Buna göre insân-ı kâmil güç, kuvvet sahibidir ve riyazeti yüklenir. Tanrı aslanıdır, Tanrı aslanlarını avlar. Hak ile ülfet sahibidir, kendisine tâbî olanı Hak ile ülfet sahibi kılar. Diri ve zindedir, himmet ettiğini diri ve zinde kılar. Nur saçar, vesvesenin hile ve sihrini yok eder. *Şifâ-yı ekber* sahibi olan insân-ı kâmil, müminin kalbini nurlandırır, ferasetini yükseltir ve ona hakikatin kapılarını aralar. İnsanlığı Nuh'un gemisi gibi kurtuluşa erdirir. Kitaplarda yazmayan ilmin sahibi, âdil ve güzeldir. Allah'ın ahlakıyla ahlaklanan insân-ı kâmil tahkik ehli olarak doğru sözlü ve güzel amel sahibidir. Allah için öfkelenir, tevazuyu tavsiye eder. Onun gönlüne de ancak tevazu ile yol bulunur. Tevhid makamında olması hasebiyle lütfu ve kahrı tevhid eden insân-ı kâmil herkes tarafından idrak ve imtihan edilemez. İnsan-ı kâmilin mürid tarafından imtihan edilmesi terk-i edeptir ve bu teşebbüsü müridin merkep mertebesinde bir akılsız olduğunu gösterir. Güneş gibi âşikâr bir nûr saçan olmasına ve eşya üzerindeki geniş tasarruf yetkisine rağmen kuşatıcılığı nedeniyle insân-ı kâmil ziyade mahfidir, bilinemez. Nakşibendî'nin hareket ettiği bu karineler; insân-ı kâmilin kimliği, mahiyeti, yetkisi ve tasarrufu hakkında kitabî bilginin ötesinde literatüre yeni açılım ve yorumlar getirmektedir.

Kaynaklar | References

- Akkuş, M. (2018). *Nefî Divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57741,nefi-divanipdf.pdf?0>
- Altıntaş, H. (1992). *İbn Sinâ Metafiziği*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Atay, H. (1967). İslam'da Olgun İnsan (İnsân-ı Kâmil). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. c. XV.
- Aydın, M. S. (2000). "İnsan-ı Kâmil". TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 22, 330-331.
- Cilî, A. (2015). *İnsân-ı Kâmil*. (Abdulaziz Mecdi, Tolun Çev.). (Selçuk, Eraydın; Ekrem, Demirli; Abdullah, Kartal Haz.). İz Yayıncılık.
- Cürcânî, S. Ş. (2014). *Ta'rîfât-Tasavvuf İstilahları*. (Abdulaziz Mecdi, Tolun Çev.) (Abdulahman, Acer Haz.). Litera Yayıncılık.
- Demirli, E. (2013). *İbnü'l Arabî Metafiziği*. Sûfi Kitap.
- el-Hakîm, S. (2017). *İbnü'l-Arabî Sözlüğü*. (Ekrem, Demirli Çev.). Alfa Basım Yayım.
- Erdem, Ö. F. (2020). Mesnevî'de İnsân-ı Kâmil Sembolleri. I. *Uluslararası Mevlânâ Düşüncesinde Beşerî Münâsebetler Sempozyumu*. KTO Karatay Üniversitesi Yayınları.
- İbn Arabî, M. (2016). *Fusûsu'l-Hikem*. (Ekrem, Demirli Çev.). Kabalıcı Yayıncılık.
- İbn Arabî, M. (2020). *Fütûhât-ı Mekkiyye*. 18 cilt takım. (Ekrem, Demirli Çev.). Litera Yayıncılık.
- Karakoç, K. & Yiğit, H. (2023). Mehmed Murad Nakşibendî'nin İyd-ı Ekberi: Hülâsatü'ş-Şürûh, Z. Avşar, M. Özdemir, A. Uçar (Ed.), *Mesnevî'nin Türkçe Şerhleri* içinde (s. 4258-454). Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Kayserî, Dâvûd. (2023). *Fusûsu'l-Hikem Şerhi II*. (Tahir, Uluç Trc.). Ketebe Yayınları.
- Konuk, A. A. (2010). *Fusûsu'l- Hikem Tercüme ve Şerhi*. c. I. (Mustafa, Tahralı & Selçuk, Eraydın Haz.). İFAV Yayınları.
- Mevlânâ. (2007). *Mesnevî-i Şerîf*. (Süleyman, Nahifi Çev.). (Âmil, Çelebioğlu Sad.). Timaş Yayınları, 2010.
- Nakşibendî, M. M. *Hülâsatü'ş-Şürûh-* (III. ve IV. Cilt.) İstanbul Üniversitesi Ktp., no, s. TY 6311-6312.
- Özek, A.; Karaman, H.; Turgut, A.; Çağrı, M.; Dönmez, K. İ. & Gümüş, S. (2003). *Kur'an-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Saraç, Y. (2016). *Osmanlı Müellifleri*. TÜBA Yayınları, E kitap <https://tuba.gov.tr/files/yayinlar/TIBKM/Osmanli%20Muellifleri.pdf>
- Şemsettin S. (2006). *Kâmûs-ı Türkî*. Çağrı Yayınları.

Şentürk, H. (2020). "Murad Nakşibendî". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 31, 188-189.

Tahralı, M. (2021). "İnsan-ı Kâmil". *Fusûsu'l-Hikem Tercüme ve Şerhi* içinde (Mustafa, Tahralı & Selçuk, Eraydın Nşr.). İFAV yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Hüseyin YILDIRIM

<https://orcid.org/0000-0001-8876-3667>

Doç.Dr. | huseyin.yildirim@hbv.edu.tr

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

<https://ror.org/05mskc574>

Edebiyat Fakültesi

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları

Türkmen Türkçesinde Okuyuş ve Söyleyiş Kuralları

Reading and Pronunciation Rules of Turkmen Turkish

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 27.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 10.04.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Yıldırım, H. (2024). Türkmen Türkçesinde Okuyuş ve Söyleyiş Kuralları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 284-311. <https://doi.org/10.34083/akaded.1443478>

Yıldırım, H. (2024). Reading and Pronunciation Rules of Turkmen Turkish. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 284-311. <https://doi.org/10.34083/akaded.1443478>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright&License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Hüseyin YILDIRIM | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

Yazım ile söyleyiş arasında her zaman bazı farklar olsa da Türkçe genel itibariyle yazıldığı gibi okunan bir dildir. Türkçenin günümüzde yaşayan çağdaş lehçelerinde de belirli imla kuralları olduğu ve kelimelerin bu imla esaslarında çoğunlukla söylendiği gibi yazılıp, yazıldığı gibi de okunduğu görülür. Diğer bir ifadeyle, her ne kadar yazım ile söyleyiş arasında daima bazı farklar mevcut olsa da, edebî dilde yazıldığı gibi okunma özelliği, Türk lehçelerinde de yaygın olarak işletilir.

Türk dilinin Oğuz Grubu lehçeleri arasında yer alan Türkmen Türkçesinin ölçünlü dilinde ise işletilen imla kaideleri ile okuyuş/söyleyiş kuralları arasında belirli farklılıklar mevcuttur. Türkmen Türkçesi de çoğunlukla yazıldığı gibi okunsa da bu lehçenin bazı tipik özellikleri ve kurallara bağlanmış ancak yazıda gösterilmeyen bazı özel durumlar okunuşu belirler. Böylece hem imla ile okuyuş hem de edebî söyleyiş arasında farklılıklar ortaya çıkar.

Bazıları imladan ama çoğunluğu Türkmen Türkçesinin yazıldığı gibi okunmamasından kaynaklı bu okuyuş/söyleyiş farklılıkları hem kelime kök ve gövdelerinde hem de ekler ve eklerin kelime köklerine eklenmesinde görülür.

Başta uzun ünlü olmak üzere, diğer bazı ünlü ve ünsüzlerin söyleyiş biçimleri; ünlü yuvarlaklaşması, ünsüz benzeşmesi, ünlü türemesi gibi ses olaylarına bağlı doğru okuma ve söyleme kuralları her ne kadar yazıda gösterilmese de belirli bir sistem çerçevesinde işletilir. Bu kuralların bilinmesi Türkmen Türkçesinin öğrenimini ve doğru kullanımını kolaylaştıracaktır. Çalışmada, Türkmen Türkçesinin ölçünlü dilinde yazıda gösterilmeyen doğru okuma biçimleri ve aynı zamanda edebî dil olarak Türkmen Türkçesinin konuşulması esnasında uyulması gereken doğru söyleyiş şekilleri üzerinde durulacak; örneklerle buna dair kurallar tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türkmen Türkçesi, Türkmen Türkçesi okuyuş, Türkmen Türkçesinde söyleyiş, uzun ünlü, ünlü uyumları, ünsüz benzeşmesi

Abstract

Although there are always some differences between spelling and pronunciation, Turkish is generally a language that is read as it is written. It is seen that there are certain spelling rules in contemporary dialects of Turkish and that words are mostly written as they are spoken and read as they are written, based on these spelling principles. In other words, although there are always some differences between spelling and pronunciation, the feature of reading as written in the literary language is also widely used in Turkish dialects.

In the standard language of Turkmen Turkish, which is among the Oghuz Group dialects of the Turkish language, there are certain differences between the spelling rules and the pronunciation rules. Although Turkmen Turkish is mostly read as it is written, some typical features of this dialect and some special cases that are bound to the rules but not shown in the article determine the pronunciation. Thus, differences arise between both spelling and pronunciation.

These pronunciation/pronunciation differences, some of which are due to spelling, but mostly due to the fact that Turkmen Turkish is not read as written, are seen both in the roots and stems of words and in the addition of suffixes and suffixes to word roots.

Pronunciation of some other vowels and consonants, especially the long vowel; Although the correct reading and pronunciation rules due to sound events such as vowel rounding, consonant similarity, and vowel derivation are not shown in the article, they are operated within the framework of a certain system. Knowing these rules will facilitate the learning and correct use of Turkmen Turkish. In this study, the correct reading styles that are not shown in the standard language of Turkmen Turkish in the form of writing, as well as the correct pronunciation forms that should be followed while speaking Turkmen Turkish as a literary language, will be emphasized. By determining the rules for this with examples.

Keywords: Turkmen Turkish, Turkmen Turkish pronunciation, pronunciation in Turkmen Turkish, long vowel, vowel harmony, consonant assimilation.

Giriş

Türkiye Türkçesindeki “ağabey”, “ne yapacaksın”, “başlayan”, “alacağız”, “burada” gibi örnekleri, Türkiye Türkçesinin konuşurları “abi”, “napcan”, “başlıyan”, “alacaaz”, “burda” şeklinde söylese de aynı örnekleri yazarken doğru imla gereği “ağabey”, “ne yapacaksın”, “başlayan”, “alacağız”, “burada” şeklinde yazar. Her ne kadar edebî dili konuşurken farklı söylese de aynı örnekler metin içinde geçtiğinde “ağabey”, “ne yapacaksın”, “başlayan”, “alacağız”, “burada” şeklinde yazıldığı gibi okur. ***İşte tam bu noktada Türkiye Türkçesi ile Türkmen Türkçesi birbirinden ayrılır.*** Bir Türkmen, ölçünlü dilinin imlası gereği “baba”, “at”, “geldi”, “türkmen”, “Türkiye”, “oglan”, “gündiz” şeklinde yazdığı örnekleri metinde geçtiğinde [bava], [aat], [gelli], [Türkmön], [Türküyö], [oğlon], [günnüyz] biçiminde okur, edebî söyleyişte de aynı şekilde söyler. Mesela Yusuf Azmun, Türkmen Türkçesinde bazı seslerin yan yana gelmesiyle değişik seslerin ortaya çıktığını, bunların metinlerde yazılı olarak gösterilmediğini; ama okunurken eğer duraklama yoksa ya da sözcükler vurgulanarak okunmuyorsa seslerin değiştiğini belirtir. Aynı şekilde bir radyo ya da televizyon spikerinin *Çayırılca*, *amatlıdır* şeklinde yazılmış sözleri [Çayırılca] ve [âmatılıır] şeklinde söylediğine veya *bolanda* ve *gelende* örneklerini [bolonno], [gelenne] biçiminde okuduğuna dikkat çeker (Azmun, 2021, s.89).

Türkmen Türkçesinde sözcükler her zaman yazıldığı gibi okunmaz. Bu sebeple de Türkmen Türkçesinde imla ile söyleyiş arasında dikkat edilmesi gereken önemli farklılıklar vardır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki Türkmen Türkçesi yazı dili için belirlenmiş imla kaideleri ve okuyuş/söyleyiş için de sistemli kurallar mevcuttur. Bu kuralların bilinmesi doğru yazma ve doğru okuyuş / söyleyişi kolaylaştıracaktır.

Ölçünlü dilin imlası ile okuyuş / söyleyiş arasında görülen farklılıkların ilki, bazı ünlü ve ünsüz seslerin söyleyiş biçimleridir. İkinci ve en önemli fark, Türkmen Türkçesinde görülen birincil ve ikincil uzun ünlülerin söyleyiş şekilleridir. Ünlü yuvarlaklaşması, ünsüz benzeşmesi, ses türemesi ya da düşmesi gibi ses olayları da yazılış ile söyleyiş arasında belirgin farklar ortaya çıkartan hususlardır.

Uzun ünlülerin ve ünlü yuvarlaklaşmalarının yazıda gösterilmemesi, Türkmen Türkçesine dair kuralların öğretilmesini zorlaştırmaktadır. Aslında Türkmenistan’ın 1936

yılında yapılan ilk dil kongresine kadar uzun ünlüler *aat, oot, gyyz, tuut...* şeklinde çift ünlülü olarak yazılmıştır. Ünlülerin çift ünlü olarak yazılması sonradan bırakılmıştır. Yeni Türkmen alfabesinde de uzun ünlüler için ayrı bir işaret kullanılmamıştır (Weýisow, 2009; s.15).

Alfabe de ayrı bir işaretle gösterilmeyen doğru okuyuş biçimleri ise Türkmen Türkçesi sözlüklerinde bazen gösterilmiştir. Örneğin Hamzayev'in *Türkmen Diliniň Sözlügi* adlı eserinde *aç* [aaç] "aç", *hey* [heeý] "hey", *iş* [iiş] "iş", *gyz* [gyyz] "kız", *ot* [oot] "ateş", *köl* [kööl], *duz* [duuz] "tuz" madde başlarında olduğu gibi uzun ünlüler köşeli parantez içinde çift ünlü şeklinde yazılarak verilmiştir (Hamzayev, 1962). Türkmen Türkçesinin yakın dönemlerde hazırlanan *Türkmen Diliniň Düşündirişli Sözlügi* (TS: 2016) adlı sözlükte ise madde başlarında önce **ERBET** (s. 350), **OGLAN** (s. 145), **ÇÖREK** (s. 220), **BÄŞ** (s. 144), **RENK** (s. 240), **ÝOLDAŞ** (s. 550) vb. örneklerde olduğu gibi sözcüklerin doğru yazılışları büyük harflerle ve koyu olarak verilmiş, sonra da [ervet], [oğlon], [çörök], [bä:ş], [ireñk], [ýolloş] şeklinde köşeli parantez içinde sözcüklerde yazıda ayrı bir işaretleyleyle ile belirtilmeyen *seslerin okunuşu* (b > v; g > ğ gibi), *uzun ünlü* (ünlüden sonra ":" işareti konularak), *yuvarlak okuyuş*, *ünlü türemesi*, *benzeşme* gibi doğru okuyuş ve söyleyiş biçimleri gösterilmiştir.

Bu bahsi geçen hususlar ışığında, Türkmen Türkçesinde yazıda ayrı işaret ya da belirleyicilerle gösterilmeyen okuyuş/söyleyiş farklarına dair kurallar, şu başlıklar altında değerlendirilebilir:

1. Bazı ünlü ve ünsüz seslerin okuyuş/söyleyiş kuralları.
2. Birincil ve ikincil uzun ünlülerin okuyuş/söyleyiş kuralları.
3. İmladan kaynaklı okuyuş/söyleyiş kuralları.
4. Ünlü yuvarlaklaşmalarından kaynaklı okuyuş/söyleyiş kuralları.
5. Ünsüz benzeşmesinden kaynaklı okuyuş/söyleyiş kuralları.
6. Ünlü türemesinden kaynaklı okuyuş/söyleyiş kuralları.
7. Ses düşmelerinden kaynaklı okuyuş/söyleyiş kuralları.

Bu başlıklar altında, Türkmen Türkçesinin ölçünlü dilinde öncelikli olarak bilinmesi gereken imla özellikleri, kelimelerin ya da metinlerin doğru okunması ve konuşma dilinde söyleyişte dikkat edilmesi gereken kurallar¹ aşağıda incelenecektir. İncelemede verilen örnek kelimeler esas itibarıyla *Türkmen Diliniň Düşündirişli Sözlügi* (TS: 2016) adlı çalışmadan alınmıştır.

¹ Türkmen Türkçesinin, Türkmenistan'ın resmî dili olarak kullanılmasında belirlenmiş imla kuralları mevcuttur. Ancak, Türkmen boylarının ağız ve şivelerinde ya da vilayetler, şehirler arasında değişen söyleyiş farklılıkları görülebilmektedir. Bu çalışmada, Türkmen Türkçesinin ölçünlü devlet dili olarak belirli imla kurallarına bağlanmış doğru yazılış biçimleri ve bu biçimlerin doğru okunuşu (aynı zamanda konuşmada söyleyiş biçimleri) değerlendirilecek; Türkmen diyalektleri arasında değişkenlik gösterebilen söyleyiş farklılıkları ele alınmayacaktır.

1. Bazı Ünlü ve Ünsüz Seslerin Okuyuş / Söyleyiş Kuralları

Latin kökenli Türkmen alfabesinde *e, ä, ń, s, z, w* işaretleri ile gösterilen bazı ünlü ve ünsüzlerin ses karşılığı Türkiye Türkçesinden farklı tipik özellikler taşır. Ayrıca *b, g, k, h* ünsüzlerinin de kurallara bağlanmış birden fazla söyleyiş biçiminin olması da bu sesleri okurken / söylerken dikkat edilmesini gerektirir.

1.1. /e/ = /e/, /ee/, /ö/

Türkmen Türkçesindeki /e/ ünlüsü birkaç istisna hariç her zaman kısadır². Kelimelerin her yerinde görülür:

erbet [ervet] “kötü, fena”, *geyim* [geyim] “giyim, giysi”, *mert* [merit] “mert”, *miwe* [miywö] “meyve”, *çörek* [çörök] “ekmek”, *eñek* [enek] “çene”, *çäre* [çääre] “çare”, *gije* [giyce] “gece”, *nire* [niyre] “nere, neresi”, *güneş* [günöş] “güneş”.

1.2. /ä:/ = /ä/, /ää/

Türkmen Türkçesinde /ä/ ünlüsü geniş bir ünlü ses olup bazı istisnalar hariç her zaman uzun söylenir³. Birincil uzun ünlü olarak Türkçe kökenli kelimelerin sadece ilk hecesinde; Arapça ve Farsçadan alınma bazı kelimelerin ise ilk iki hecesinde görülür (Yıldırım, 2020, s.27):

äñ [ääñ] “çene”, *ädim* [äädim] “adım”, *bäri* [bääri] “beri, beriye”, *örän* [örään] “çok”, *käşgä* [kääşgää] “keşke”, *ädik* [äädik] “çizme”, *bäş* [bääş] “beş”, *bäbek* [bäävek] “bebek”, *gämi* [gäämi] “gemi”, *kä* [kää] “kâh, bazen”.

1.3. /b/ = /b/, /v/, /m/⁴

Latin kökenli Türkmen alfabesinde /b/ ile gösterilen bu ünsüz, kelimelerin başında ve kelime ortasındaki /p/ sesinden sonra /b/ sesi için; diğer durumlarda ise /v/ sesi için kullanılır (Kıyasowa, 2016, s.17).

KURAL 1. Kelime başında ve kelimelerin ortasındaki /p/ ünsüzünden sonra geldiğinde bizdeki /b/ sesi gibi okunur:

bir [bir] “bir”, *baş* [baaş] “baş”, *burun* [burun] “burun”, *ber-* [ber-] “vermek”, *elipbiy* [eliypbiy] “alfabe”, *kepbe* [kepbe] “kulübe, kerpiç ev”, *tapba* [tapba] “birden, ansızın”,

² Türkmen Türkçesinde kısa söylenen /e/ ünlüsünün uzun biçimi yok denecek kadar azdır. Ünlemler başta olmak üzere birkaç kelimeye görülür: *ey* [eey] “ey”, *hey* [heey] “hey”; *ger* [geer] < *geler* “gelir” (Yıldırım, 2020, s.33). Ayrıca ünlü yuvarlaklaşması bahsinde değinileceği üzere, yuvarlak ünlülerden sonra yuvarlak okunur: *çörek* [çörök].

³ Uzun söylenen /ä/ ünlüsünün kısa biçimi Türkmen Türkçesinde yaygın değildir. *alyp ber* > *alber* > *aber* > *äber* “vermek, alıp vermek”, *alyp git* > *aly git* > *al git* > *äkit* “götürmek, alıp gitmek” (Esenmedowa, 2010, s.42), *äkel-* “getirmek, alıp gelmek”, gibi aslında iki fiilin birleşmesinden oluşan birkaç Türkçe kökenli kelimenin ilk hecesinde; *äl* “şaşkınlık karşısında verilen tepki ünlemi”, *bäh* “şasma, kızgınlık belirten ünlem” gibi birkaç ünlemde; ayrıca *ähli* “bütün, tüm”, *ähtimal* “ihtimal”, *mähriban* “mihriban, şefkatli” örneklerinde olduğu gibi Arapça ve Farsçadan alınma kelimelerde /h/ ünsüzünün önünde kullanılır (Yıldırım, 2020, s.27).

⁴ Alfabede /b/ ile gösterilen bu işaret Türkmen Türkçesinde ünsüz benzeşmesinden kaynaklı olarak /m/ şeklinde de söylenir. Buna dair örnekler aşağıda benzeşme bahsinde gösterilmiştir.

gupba [gupbo] “süs başlık”, *mürepbə* [müröpbö] “reçel”, *topbak* [topbok] “öbek, grup, yığın”, *köpbilmiş* [köpbilmiş] “bilmiş; kurnaz”.

KURAL 2. Diğer hâllerde ise kelimelerin ortasında bulunan ve /b/ şeklinde yazılan bu ünsüz, söyleyişte sistemli olarak diş dudak ünsüzü /v/ biçiminde söylenir ve bu bakımdan oldukça tipiktir. Birleşik sözcüklerin veya ikilemelerin ikinci unsuru /b/ sesi ile başladığında da kural geçerlidir ve yine /b/ sesi /v/ şeklinde söylenir:

baba [baava] “dede”, *sabyn* [savın] “sabun”, *abat* [aavaat] “gelişmiş”, *özbek* [özvök] “Özbek”, *bilbil* [bilvil] “bülbül”, *gurbaga* [gurvaaga] “kurbağa”, *oba* [oovo] “köy”, *Aşgabat* [Aşgavat] “Aşkabat”, *çorba* [çoorvo] “çorba; yahni”, *sebäbi* [seväävi] “sebebi”, *arpa-bugday* [arpa-vuğdoy] “arpa buğday”, *asyrlarboýy* [asırlarvoyı] “asırlar boyu”.

1.4. /g/ = /g/, /ğ/, /ğ/, /ğ/

Türkmen alfabesindeki /g/ ünsüzü dört farklı biçimde okunur. B. Weýisow, bu dört farklı okunuşu *g* (gaty), *g`* (g`el, g`it), *γ* (ayaç, bay), *γ'* (ýiy`it, bey') şeklinde traskripsiyon işaretleriyle göstererek örneklendirir (Weýisow, 2019, s.43).

KURAL 1. Kelime başında *e*, *ä*, *i*, *ö*, *ü* ön damak ünlülerinden önce geldiğinde ve kelime ortasında “k, t” ünsülerinden sonra dil ardı-orta damak /g/ ünsüzü biçiminde ince söylenir (Hanser, 2003, s.38):

gül [gül] “çiçek”, *gök* [göök] “gökyüzü; mavi”, *gör* [göör] “mezar”, *pökgi* [pökgü] “top”, *ötgür* [ötgür] “keskin”, *gämi* [gäämi] “gemi”, *giç* [giyç] “geç”, *geçi* [geçi] “keçi”, *üytge- [üytgö-]* “değişmek”, *tekge* [tekge] “yardım”.

KURAL 2. Kelime başında *a*, *ı*, *o*, *u* art damak ünlülerinden önce ve “k, t” ünsüzlerinden sonra dil ardı-arka damak /ğ/ ünsüzü biçiminde kalın söylenir (Hanser, 2003, s.38):

gáya [ğaya] “kaya”, *guzy* [ğuzı] “kuzu”, *golay* [ğoloy] “yakın”, *çykgyt* [çıkğıt] “dipnot”, *yumurtga* [yumurtgo] “yumurta”, *gurt* [ğuwrt] “kurt”, *gyrp-* [ğırıp-] “kırpmak”, *sakgal* [sakğal] “sakal”, *çakgy* [çakğı] “çakı, bıçak”, *batga* [batğa] “çamur”.

KURAL 3. Ön damak ünlülerinin bulunduğu kelimelerin ortasında ya da sonunda dil ardı-orta damak /ğ/ ünsüzü biçiminde ince söylenir:

ýigít [yiğit] “yiğit; genç”, *igde* [iğde] “iğde”, *özge* [özgö] “başka”, *düzgün* [düzğün] “düzen; sıra”, *beg* [beğ] “bey”, *meger* [meğer] “belki; meğer”, *degirmen* [değirmen] “değirmen”, *isleg* [isleğ] “istek”, *üsğür-* [üsğür-] “öksürmek”, *işgär* [iışğäär] “işi”.

KURAL 4. Art damak ünlülerinin bulunduğu kelimelerin ortasında ya da sonunda, dil ardı-arka damak /ğ/ ünsüzü biçiminde kalın söylenir ve ince olan /ğ/ biçimine göre daha güçlü ve vurguludur (Hanser, 2003, s.38):

bogaz [boğoz] “boğaz”, *bagyr* [bağır] “ciğer”, *çaga* [çaağa] “çocuk”, *bugday* [buğdoy] “buğday”, *gargyş* [ğarğış] “beddua”, *joşgun* [coşğun] “coşkun”, *agaç* [ağaç] “ağaç”, *agyž* [ağız] “ağız”, *tyg* [tyğ] “silah”, *basgy* [basğı] “izdiham”, *garga* [ğarğa] “karga” *dag* [daağ] “dağ”.

1.5. /h/ = /h/, /ḥ/

Türkmen Türkçesindeki /h/ ünsüzü aslında Türkiye Türkçesindeki *h* ünsüzü ile benzerdir. Kelime başında gırtlakta dil ardı-orta damak ünsüzü olarak söylenir; kelime ortasında ve sonunda ise dil ardı - arka damak ünsüzü biçiminde iki şekilde söylenir.

KURAL 1. Gırtlak ünsüzü olarak okunur. Kelimelerin sadece başında bulunur (Buran & Alkaya, 2015: 124):

haçan [haçan] “ne zaman”, *hekaýa* [hekaaya] “hikâye”, *halk* [halık] “halk”, *hemişe* [hemiyşe] “daima”, *her* [her] “her”, *habar* [havar] “haber”, *harp* [harıp] “harf”, *haywan* [haywaan] “hayvan”, *hepde* [hepde] “hafta”, *haysy* [haysı] “hangi”, *hat* [hat] “hat, yazı, mektup”, *howly* [howlı] “avlu”, *horla-* [hoorlo-] “horlamak”, *höwes* [höwös] “heves, arzu”, *hünär* [hünäär] “meslek, hüner”, *hyýal* [hıyaal] “düşünce, istek, arzu”, *haly* [haalı] “halı”.

KURAL 2. Arka damak ünsüzü olarak okunur. Hırıltılı olan bu /h/ kelime sonlarında ve ortasında bulunur (Buran & Alkaya, 2015: 124):

myhman [mıyhmaan] “misafir”, *ahmyr* [ahmır] “pişmanlık”, *wah* [waḥ] “ah, vah”, *parh* [parıḥ] “fark, ayırım”, *nyrh* [nırḥ] “eder, fiyat”, *taryh* [taarıyḥ] “tarih”, *şyh* [şıyḥ] “Şih, şeyh”, *myh* [mıyḥ] “mıh, çivi”, *mahmal* [mahmal] “kadife”, *şäher* [şäḥer] “şehir”, *rehim* [ireḥim] “merhamet, acıma”, *ruh* [uruuḥ] “ruh”.

1.6. /k/= /k/, /ḳ/

Ön damak ünlülerinin yanında orta damak ünsüzü /k/ ve art damak ünlülerinin yanında arka damak /ḳ/ ünsüzü biçiminde söylenir.

KURAL 1. Orta damak /k/ sesi olarak okunur:

kel [kel] “kel”, *ker* [ker] “sağır”, *köl* [kööl] “göl”, *kömek* [kömök] “yardım”, *köp* [köp] “çok”, *kümüş* [kümüş] “gümüş”, *tiken* [tiken] “diken”, *şeker* [şeker] “şeker”, *päki* [pääki] “ustura, tıraş bıçağı”, *erik* [erik] “kayısı”, *zirek* [ziyrek] “zeki, akıllı”, *yüpek* [yüpök] “ipek”.

KURAL 2. Art damak /ḳ/ sesi olarak okunur:

kaka [kaaḳa] “baba”, *kagyz* [kağız] “kağıt”, *karz* [karız] “borç, alacak”, *kyrk* [kırıḳ] “kırk”, *kow-* [kow-] “kovmak, kovalamak”, *kuwwat* [kuwwaat] “güç, kuvvet”, *tokay* [tokoy] “orman”, *yakymly* [yakımlı] “hoş, güzel, sevimli”, *gatyk* [ğatıḳ] “yoğurt”, *tokmak* [tokmọḳ] “tokmak”, *ak* [aaḳ] “ak, beyaz”, *dok* [doḳ] “tok”.

1.7. /ñ/

Genel olarak *nazal n* ya da *damak n*'si olarak da adlandırılan bu ses normal /n/ ünsüzünden farklı olarak genizde söylenir⁵. Ön damak ünlülerinin yanında biraz daha orta damakta; art damak ünlülerinin yanında ise dil ardı-arka damakta geniz ünsüzü

⁵ Diş n'si ile genizden gelen bu damak sesinin kelimelerde anlam ayırt edici özelliği vardır. Bundan dolayı da iki sesin doğru söylenmesi kelimenin anlamını belirler: *men* “ben, t.1.ş. zamiri” – *meñ* “ben, leke”, *jan* “can” – *jañ* “çan, zil”, *din* “din” – *diñ* “kule”, *ýalan* “yalan” – *ýalañ* “yalın, çıplak”, *don* “kaftan” – *doñ* “don, buz tutmuş”, *mün-* “binmek” – *müñ* “bin”.

biçiminde söylenir. Aşağıda verilen örneklerden de görüldü üzere kelimelerin ortasında ya da sonunda bulunur.

KURAL 1. Kelimelerin ortasında bulunabilir ve ön damak ünlülerin yanında orta damak geniz ünsüzü şeklinde, art damak ünlülerinin yanında ise arka damak geniz ünsüzü biçiminde söylenir (Yıldırım, 2020, s.42):

meňiz [meňiz] “beniz”, *diňe* [diňe] “sadece, yalnızca”, *eňek* [eňek] “çene”, *deňiz* [deňiz] “deniz”, *reňk* [ireňk] “renk; boya”; *ýalňyz* [yalňyz] “yalnız, tek”, *goňşy* [goňşı] “komşu”, *ýalňyş* [yalňış] “yanlış”, *goňur* [goňur] “kahverengi”, *ýaňak* [yaňak] “yanak”.

KURAL 2. Kelimelerin sonunda bulunabilir ve yine ön damak ünlülerin yanında orta damak geniz ünsüzü şeklinde, art damak ünlülerinin yanında ise arka damak geniz ünsüzü biçiminde söylenir:

meň [meň] “ben, leke”, *giň* [giyň] “geniş”, *diň* [diň] “kule; minare”, *müň* [müň] “bin”, *deň* [deň] “denk, eşit”, *gürrüň* [gürrüň] “konuşma, sohbet”; *soň* [soň] “son, sonra”, *daň* [daň] “tan, şafak”, *jaň* [caň] “çan, zil”, *aň* [aaň] “akıl, idrak”, *ýalaň* [yalan] “daima; çıplak”, *doň* [doň] “don, buz tutmuş”.

1.8. /s/

Türkmen Türkçesindeki bütün /s/ sesleri Türkiye Türkçesindeki /s/ ünsüzünden farklıdır. Dilin ucunda ve dişler arasında söylenen sızıcı bir sestir. Diğer bir ifadeyle Türkiye Türkçesindeki /s/ ünsüzüne kıyasla peltek söylenir⁶:

sora- [sooro-] “1. sormak; 2. istemek”, *suw* [suw] “su”, *basym* [başım] “vurgu”, *söz* [söz] “söz, kelime”, *ösümlik* [ösümlük] “bitki”, *käse* [kääse] “kâse, fincan”, *egsik* [egsik] “eksik; az”, *pes* [pes] “alçak; kısa”, *nusga* [nuşgo] “nüsha; örnek”, *gysga* [gıysga] “kısa”, *tüys* [tüys] “1. görünüş, 2. renk”, *pis* [piys] “pis, kötü”.

1.9. /z/

Türkmen Türkçesindeki bütün /z/ sesleri de Türkiye Türkçesindeki /z/ sesinden farklı olarak dilin ucunda ve diş arasında sızıcı söylenen peltek bir sestir:

zynjyr [zıncır] “zincir”, *zor* [zoor] “zor, güç”, *meňzeş* [meňzeş] “benzer”, *dayza* [dayza] “teyze”, *täze* [täaze] “1. yeni; 2. çağdaş”, *duz* [duwz] “tuz”, *ýüz* [yüz] “yüz”, *ýaz* [yaaz] “ilkbahar”, *saz* [şaaaz] “müzik, ezgi”, *güýz* [güyüz] “sonbahar”.

1.10. /w/

Türkmen Türkçesindeki /w/ ünsüzü Türkiye Türkçesindeki diş-dudak ünsüzü olan /v/’den farklı olarak dudaklar arasında söylenir⁷:

⁶ *Sergeý, stol* “masa”, *Zina, zawod* “fabrika” gibi örneklerdeki Rusça kökenli kelimelerde /s/ ve /z/ sesleri peltek söylenmez (Weýisow, 2019, s.43).

⁷ Ancak Rusçadan alınma kelimelerde, Türkiye Türkçesinde olduğu gibi diş-dudak sesi olarak söylenir: *wagon* [vagon] “vagon”, *wazo* [vazo] “vazo”, *weterinar* [veterinaar] “veteriner”, Wladimir [Vladimir].

miwe [miywö] “meyve”, *we* [we] “ve”, *aw* [aaw] “av”, *öwren-* [öwron-] “öğrenmek”, *sowuk* [sowuk] “soğuk”, *çöwür-* [çöwür-] “çevirmek”, *döwlet* [döwlöt] “devlet”, *möwsüm* [möwsüm] “mevsim”, *towşan* [towşon] “tavşan”, *towuk* [towuk] “tavuk”, *öwgi* [öwgi] “övgü”, *uwla-* [uwlo-] “ulumak”, *tüwi* [tüwü] “pirinç”.

2. Birincil ve İkincil Uzun Ünlülerin Okuyuş / Söyleyiş Kuralları

Latin kökenli Türkmen alfabesinde *a*, *e*, *ä*, *y(i)*, *i*, *o*, *ö*, *u*, *ü* olmak üzere ayrı işaretlerle gösterilen dokuz kısa ünlü vardır. Fakat Türkmen Türkçesinde bu dokuz ünlünün konuşurken ya da okurken uzun ya da diftonglu söylenen şekilleri de vardır⁸. Bunlar yazıda ayrı işaretle gösterilmez.

Bu uzun ünlüler kendi içinde “birincil uzun ünlü”⁹ ve “ikincil uzun ünlü” olmak üzere iki alt grupta değerlendirilir. Birincil olan uzun ünlü *at* [aat] “ad, isim”, *ädik* [äädik] “çizme”, *ot* [oot] “ateş” gibi Türkçe kökenli kelimelerin sadece ilk hecesinde bulunur.

Türkmen Türkçesindeki bu uzun ünlü fonemler, yazıda özel bir işaretle gösterilmese de söyleyişte uzundur. Bu uzun ünlüler kısa söylendiğinde kelimenin anlamını etkiler ve değiştirir (Kürenov, 1971, s.30). Bu sebeple Türkmen Türkçesinin kullanımında bu uzun ünlülerin doğru okunması ve söylenmesi oldukça önemlidir¹⁰.

2.1. Birincil Uzun Ünlüler

Kısa ve geniş olan *a*, *e*, *ä*, *o*, *ö* ünlülerinin uzun şekilleri *aa*, *ee*, *ää*, *oo*, *öö* şeklinde uzatılarak söylenir. Bu söyleyişte uzun ünlü belirgindir; diğer bir ifadeyle kısa biçimlerine kıyasla iki ünlü derecesinde söylenir (a-aa, e-ee, ä-ää, o-oo, ö-öö). Türkçe kökenli kelimelerin ilk hecesinde görülen bu birincil uzun ünlüler ile ilgili bazı örnekler şöyledir:

- **aa:** *at* [aat] “at”, *ak* [aak] “ak, beyaz”, *aç* [aaç] “aç”, *gar* [gaar] “kar”.
- **ee:** *eý* [eey] “ey”, *heý* [heey] “hey”.
- **ää:** *är* [äär] “er, koca”, *ädim* [äädim] “adım”, *ädik* [äädik] “çizme”, *bäş* [bääş] “beş”.
- **oo:** *ot* [oot] “ateş”, *gol* [gool] “çukur, obruk”, *on* [oon] “on”, *yol* [yool] “yol”, *yok* [yook] “yok”.

⁸ Türkmen Türkçesinde 9 kısa ve 9 da uzun olmak üzere toplam 18 ünlü ses olmakla birlikte, *le/* ünlüsü aslında kısadır ve sadece birkaç örnekte uzun söylenir. Aynı şekilde */ä/* ünlüsü ise esasen uzundur ve kısa biçimi çok az örnekte görülür. Bu noktadan hareketle Türkmen Türkçesinde kısa ve uzun ünlülerin sayısını aslında 16 olarak ifade etmek mümkündür.

⁹ Birincil uzun ünlüler için “birincil uzun ünlüler” de denir. Türkmen Türkçesindeki birincil uzun ünlüler üzerine önemli çalışmalar yapılmıştır. Engin Gökçür, birincil uzun ünlüleri değerlendirmiş ve kullanıldığı kelimeler için bir liste vermiştir (Gökçür, 2016). Leven Doğan ise hem birincil hem de ikincil uzunluklar üzerine bir değerlendirme yapmıştır (Doğan, 1996). Uzun ünlüler ve örnekleri konusunda detaylı bilgiler için bu tür kaynaklara bakılabilir.

¹⁰ Arapça ve Farsçadan alınma kelimelerdeki ünlü uzunlukları da Türkmen Türkçesinde devam etmektedir. Yazıda ayrı işaretle gösterilmese de *adam* [aadam] “adam, insan”, *dessan* [dessaan] “destan”, *käşgä* [kääşgää] “keşke”, *tarih* [taarih] “tarih”, *ebedi* [ebedii] “ebedi” örneklerinde olduğu gibi alınma kelimelerin her hecesinde uzun ünlü görülebilir.

- **öö:** *öç* [ööch] “öç, intikam”, *köl* [kööl] “göl”, *öt* [ööt] “öd, safra”, *gök* [göök] “yeşil; mavi”, *öl* [ööl] “yaş, ıslak, nemli”.

Diğer kısa ve dar olan *ı*, *i*, *u*, *ü* ünlülerinin uzun biçimleri ise *ıy*, *iy*, *üy*, *uw*¹¹ şeklinde diftonglu söylenir (<https://acikders>). Bu söyleyişte /i/, /ı/, /ü/ ünlülerinden sonra bir /y/ sesi; /u/ ünlüsünden sonra da /w/ sesi duyulacak şekilde diftonglu söylenece de /y/ ve /w/ yazıda gösterilmez¹². Ancak uzun /ü/ ünlüsünden sonra duyulan /y/ sesi, birincil uzunluk olduğunda yazıda gösterilir¹³. Türkçe kökenli kelimelerin ilk hecesinde görülen ve diftonglu söylenen bu birincil uzun ünlüler ile ilgili bazı örnekler şöyledir:

- **ıy:** *ıys* [ııys] “koku”, *ıyz* [ııyz] “iz”, *gyz* [ğıyz] “kız”, *dynç* [dıynç] “dinç”, *gyr* [ğıyr] “kır, boz renk”.
- **iy:** *iş* [iış] “iş, emek”, *çig* [çiyğ] “çiğ, ham”, *iri* [iyri] “iri”, *diş* [diyş] “diş”, *gije* [giyce] “gece”, *bil* [biyl] “bel, insanın beli”, *pil* [piyl] “bel, kürek”.
- **uw:** *uç* [uwç] “uç”, *un* [uwn] “un”, *gury* [ğuwru] “kuru”, *duz* [duwz] “tuz”, *buz* [buwz] “buz”, *gurt* [ğuwrt] “1. kurt (yırtıcı hayvan), 2. kurt, böcek”.
- **üy:** *üyn* [üyn] “ün, ses”, *düyn* [düyn] “dün”, *düyp* [düyp] “dip”, *güyç* [güyç] “güç”, *düyr-* [düyr-] “dürmek, katlamak”, *süyt* [süyt] “süt”.

2.2. Uzun Ünlülü Ekler

Türkmen Türkçesinde birçok ekte uzun ünlü vardır. Bunlar ya kendiliğinden uzundur ya da ses düşmesi veya ünlü birleşmesinden uzamıştır (Azmun, 2021, s.52). Ünlüsü uzun olan eklerin bazılar alıntı eklerdir.

Türkçe kökenli olup ünlüsü her zaman uzun okunan ve söylenen yapımlar ya da çekim ekleri ile bazı enklitiklerden yaygın olanlar şunlardır:

+rak/+rāk: *ajrak* [aacıraak] “biraz aç”, *giñrāk* [giyñiräak] “biraz geniş, genişçe”

+lap / +lāp: *onlap* [oonlaap] “ona yakın, on civarı”, *yüzlāp* [yüzläap] “yüze yakın”

+lan/+län: *birlän-ikilän* [birlään-ikilään] “bir iki”, *bāşlän-altylan* [bääşlään-altılaan] “beş altı”

¹¹ Birincil olan ve kelimelerin ilk hecesinde bulunan /u/ ünlüsü **uw** şeklinde söylenirken, ikincil olan uzun /u/ ünlüsü ise **uy** şeklinde söylenir: *gorkı* – *gorkımız* [gorkuymuz], *goñşı* – *goñşını* [goñşuynu] “komşuyu”, *ukynyñ* [uwkuynuñ] “uykunun”. Aynı şekilde *uzyn* [uzuyn] “uzun” örneğinde olduğu gibi ilk heceden sonraki uzun *u* ünlüsü yazıda gösterilmese de *uy* şeklinde söylenir.

¹² Türkmen Türkçesinde *ı*, *i*, *u*, *ü* dar ünlüleri uzun söylenirken eklenen bu /y/ ve /w/ seslerinden sonra, bir de daha zayıf söylenen belli belirsiz bir dar ünlü duyulur: *gız* [ğıy'z], *ıs* [ıy's], *iş* [i'y's], *diş* [di'y's], *uç* [uw'ç], *duz* [duw'z], *üyn* [üy'n], *güyç* [güy'ç] (<https://acikders>).

¹³ Birincil olan ve kelimelerin ilk hecesinde bulunan uzun /ü/ ünlüsü imlada **üy** şeklinde yazılarak gösterilir; fakat ikincil uzun /ü/ ünlüsü yazıda gösterilmez ancak **üy** şeklinde söylenir: *söygi* – *söygiñiz* [söyğüyñüz] “sevginiz”, *süri* – *süriniñ* [sürüyñün] “sürünün”. Ayrıca *üçin* [üçüyn] “için”, *bütün* [bütüyn], *müdür* [müdüyr], *mümkün* [mümküyn], *gündiz* [günnüyz] “gündüz”, *türki* [türküy] “Türk halklarına ait”, *sölyte* [sölüytö] “iş bilmez, beceriksiz”; *götin* [götüyn] “geri geri, arka arka”, *yüzin* [yüzüyn] “yüzükoyun” gibi kelime köklerinde ya da /n/ vasıta hâli eki almış sözcüklerde yazıda gösterilmese de **üy** şeklinde uzun okunur.

- waç**: *oýnawaç* [oynowaaç] “oyuncak”, *aldawaç* [aallowaaç] “hilekâr; büyüleyici”
- ýar / -ýär**: *gepleşýär* [gepleşyäär] “konuşuyor”, *okaýar* [oķoýaar] “okuyor”
- ýan / -ýän**: *alyan* [alyaan] “alan”, *giryän* [giryään] “giren”
- agada / -ägede (-agadan/-ägeden)**: *çykagada* [çıkıaağada] “çıkınca”, *diyägeden* [diyääğeden] “deyip, diyerek”
- ynça / -inçä**: *çykynça* [çıkıynçaa] “çıkıncaya kadar”, *gelinçä* [geliynçää] “gelinceye kadar”
- ýança / -ýänçä**: *baryança* [barıyançaa] “gidene kadar, varana kadar”, *ölyänçä* [ölüyäänçää] “ölünceye dek, ölene kadar”
- man / -män**: *okaman* [oķomaan] “okumadan”, *gelmän* [gelmään] “gelmeden”

Türkmen Türkçesinde pekiştirme parçacıkları olarak kullanılan bazı enklitiklerin ünlüsü uzundur:

- a / -ä, -ýa / -ýä**: *Sen-ä* [sen-ää], *bu-ýa* [bu-yaa]
- ay / -äy**: *beräy* [berääy], *baraymasyn* [baraaymasın]
- da / -dä (-da / -dä)**: *bilyän-dä* [bilyään-dää], *saldy-da* [saldı-daa]
- ka / -kä**: *birdenkä* [birdenkää], *turmadyka* [turmadıkaa]

Aşağıdaki isimden isim yapan alıntı eklerde de uzunluk vardır ve hem okurken hem de söylerken uzun okunup söylenmelidir:

- +**ana**: *dostana* [doossaana] “dostane, dostça”, *gorkana* [görkaana] “güzel, hoş, sevimli”, *merdana* [merdaana] “mert, cesur, yiğit, dayanıklı”
- +**ban**: *ýylkyban* [yılkıvaan] “yılki çobanı”, *derwezeban* [derwözövaan] “muhafız, kapıcı, kapı bekçisi”
- +**baz**: *gepbaz* [gepbaz] “söz ustası; hazır cevap kişi”, *hilebaz* [hiylevaaz] “hilebaz, kurnaz”, *oýunbaz* [oyunvaaz] “hilebaz; şakacı”
- +**dan**: *duzdan* [duwzzaan] “tuzluk”, *güldan* [güllaan] “vazo; saksı”
- +**dar**: *bergidar* [berğidaar] “verecekli, borçlu”, *tarapdar* [tarapdaar] “destekçi, yardımcı”
- +**gyn / +gin**: *gamgyn* [ğamğıyn] “gamlı, kederli”, *içgin* [içğiyın] “içten, candan”
- +**hana**: *aşhana* [aşhaana] “mutfak; aşhane”, *keselhana* [keselhaana] “hastane”
- +**hor**: *çayhor* [çayhoor] “çayı çok seven, çok içen”, *parahor* [paarahoor] “rüşvetçi”
- +**(I)stan**: *mazarystan* [mazaarıssaan] “mezarlık, kabristan”, *çölüstan* [çölüssaan] “çöl, sahra”
- +**kär / (+gär)**: *günäkär* [günääkär] “suçlu; günahkâr”, *işgär* [iysğäär] “işçi; görevli”

+nama: *düzgünnama* [düzgünnaama] “yönetmelik; yasa, tüzük”, *gutlagnama* [gütloğnaama] “tebrik yazısı, kutlama yazısı”

+zar: *pağtazar* [pağtazaar] “pamuk tarlası”, *gülzar* [gülzaar] “gülzar, çiçek bahçesi”

+zada: *bezgada* [beğzaada] “beyzade”, *asylzada* [asilzaada] “asilzade, soylu”

+zat: *adamzat* [aadamzaat] “insanoğlu, insan”, *perizat* [periyyaat] “perizat; peri çocuğu”

2.3. İkincil Uzun Ünlüler

Türkmen Türkçesinde ikincil uzun ünlüler, birincil olan uzun ünlülere kıyasla sonraki hecelerde görülen uzunluklardır ve kurallıdır. Bu uzunlukların ortaya çıkışının en temel sebebi ünlü ile biten bir kelimeye ünlü ile başlayan bir ek geldiğinde araya *y* yardımcı sesinin girmemesi ve bunun neticesinde de iki ünlünün yan yana gelerek birleşip telafi amaçlı ikincil uzunluğun ortaya çıkmasıdır¹⁴. İkincil ünlülerin ortaya çıkma kuralları şu şekildedir:

KURAL 1. Sonu ünlü ile biten isimlere teklik ve çokluk 1. ve 2. şahıs iyelik ekleri geldiğinde, Türkiye Türkçesindekinden farklı olarak araya *y* yardımcı sesi girmez ve sondaki ünlü uzar¹⁵. Bu uzama yazıda gösterilmese de her zaman uzun okunur ve söylenir:

alma+ym > *almam* [almaam] “elmam”, *alma+yñ* > *almañ* [almaañ] “elman”, *alma+ymyz* > *almamyz* [almaamyz] “elmamız”, *alma+yñyz* > *almañyz* [almaañyz] “elmanız”;

köçe+im > *köçäm* [köçääm] “sokağım”, *köçe+iñ* > *köçäñ* [köçääñ] “sokağın”, *köçe+imiz* > *köçämiz* [köçäämiz] “sokağımız”, *köçe+iñiz* > *köçäñiz* [köçääñiz] “sokağınız”;

gapy+ym > *gapym* [ğapıym] “kapım”, *gapy+yñ* > *gapyñ* [ğapıyñ] “kapın”, *gapy+ymyz* > *gapymyz* [ğapıymyz] “kapımız”, *gapy+yñyz* > *gapyñyz* [ğapıyñyz] “kapınız”;

geçi+im > *geçim* [geçiyim] “keçim”, *geçi+iñ* > *geçiñ* [geçiyñ] “keçin”, *geçi+imiz* > *geçimiz* [geçiyimiz] “keçimiz”, *geçi+iñiz* > *geçiñiz* [geçiyñiz] “keçiniz”.

Not 1: Türkmen Türkçesinde sayıların iyelik ekleriyle kullanımında iki farklı durum vardır. Sayılara gelen iyelik ekleri “aitlik” veya “birliktelik, beraberlik” işlevi taşır.

Sayıya gelen iyelik eki “aitlik” işlevinde kullanıldığında tüm şahıslara gelebilir ve *ikim* [ikim], *üçüñ* [üçüñ], *üçi* [üçü], *dördi* [dördü], *dördümüz* [dördümüz], *bäşiñiz* [bääşiñiz], *altıñyz* [altıñyz], *dokuzyñyz* [dokuzunuz], *onuñ* [onuñ], *ony* [onu], *onumyz* [onumuz] örneklerinde olduğu gibi ünlü uzaması meydana gelmez (Söyegov&Arnazarov, 2017, s. 57).

¹⁴ Burada ünlü ile biten bir kelimeye ünlü ile başlayan bir ek geldiğinde ortaya çıkan ancak yazıda gösterilmeyen telafi uzunluklarının sitemli okuyuş / söyleyiş kuralları üzerinde durulmuştur.

¹⁵ Akrabalık isimlerinden *ata* “baba”, *elti* “elti” isimleri haricinde, *eje* “anne”, *kaka* “baba”, *aga* “ağabey”, *baba* “dede”, *dayza* “teyze”, *dayy* “dayı”, *däde* “amca”, *mama* “anneanne”, *yeñiñe* “yenge” vb. isimlere iyelik eki geldiğinde ünlü uzaması meydana gelmez (Azmun, 2021: 47, Yıldırım, 2020: 178).

Ancak sayılara gelen birinci ve ikinci çokluk şahıs iyelik ekleri “birliktelik, beraberlik” işlevinde ise ikincil ünlü uzaması meydana gelir:

Çokluk 1. şahıs: *ikimiz* [ikiymiz] “biz ikimiz beraber”, *üçümüz* [üçüymüz] “biz üç kişi olarak”, *dördümüz* [dördüymüz] “dördümüz birlikte”, *bäşimiz* [bääşiyimiz] “beşimiz beraber”, *altımız* [altıymız] “altımız beraber”, *dokuzumuz* [dokuzuyumuz] “biz dokuz kişi birlikte”, *onumuz* [onuymuz] “biz onumuz birlikte”.

Çokluk 2. şahıs: *ikiñiz* [ikiyñiz] “siz ikiniz beraber”, *üçüñiz* [üçüyñüz] “siz üçünüz birlikte”, *dördüñiz* [dördüyñüz] “siz dördünüz birlikte”, *bäşiñiz* [bääşiyñiz] “siz beşiniz beraber”, *altıñız* [altıyñız] “siz altınız beraber”, *dokuzyñız* [dokuzuyñuz] “dokuzunuz bir olup”, *onyñız* [onyuñuz] “siz on kişi olarak”.

Not 2: Türkmen Türkçesinde *bu*, *ol/o*, *şu*, *şol/şo* işaret zamirlerinden sonra birinci ve ikinci şahıs iyelik ekleri geldiğinde araya zamir n’si girer ve /n/’den sonraki ünlü uzar (Söyegov & Arnazarov 2017, s.62; Azmun 2017, s.51):

bu: *munym* [munuym] “bu şeyim”, *munyñ* [munuyñ], *munymyz* [munuymuz], *munyñyz* [munuyñuz]

şu: *şunym* [şunuym] “şu şeyim”, *şunyñ* [şunuyñ], *şunymyz* [şunuymuz], *şunyñyz* [şunuyñuz]

ol/o: *onym* [onuym] “o şeyim”, *onyñ* [onuyñ], *onymyz* [onuymuz], *onyñyz* [onuyñuz]

şol/şo: *şonym* [şonuym] “şu şeyim”, *şonyñ* [şonuyñ], *şonymyz* [şonuymuz], *şonyñyz* [şonuyñuz]

KURAL 2. Ünlü ile biten isimlerden sonra yönelme hâli eki +A geldiğinde ikincil ünlü uzaması meydana gelir ve her zaman uzun okunup söylenir:

çaga+a > *çaga* [çaağaa] “çocuğa”, *guty+a* > *guta* [ğutaa] “kutuya”, *ilçi+e* > *ilçä* [iylçää] “elçiye”, *Türkiye+e* > *Türkiyä* [Türküyää] “Türkiye’ye”, *depe+e* > *depä* [depää] “tepeye”.

Ayrıca Türkmen Türkçesinde yer yön zarflarından sonra yönelme / yön gösterme fonksiyonunda kullanılan +*ık* eki geldiğinde de ikincil ünlü uzaması görülür:

daşary+yk > *daşaryk* [daşaryk] “dışarıya”, *gayra+yk* > *gayrak* [gayraak] “geriye”, *aňry+yk* > *aňryk* [aňryk] “öteye”, *yokary+yk* > *yokaryk* [yokoryk] “yukarıya”, *bäri+ik* > *bärik* [bääriyk] “beriyeye”, *ileri+ik* > *ilerik* [ileriyk] “ileriye”, *içeri+ik* > *içerik* [içeriyk] “içeriye”.

KURAL 3. İlgili hâli +*nIñ* / +*nUñ* ve yükleme hâli +*nI* ünlü ile biten isimlere geldiğinde ismin sonundaki ünlü uzar. Bu durum yazıda gösterilmese de her zaman uzun okunur ve söylenir:

alma+nyñ > *almanyñ* [almaaniñ] “elmanın”, *oba+nyñ* > *obanyñ* [oovaaniñ] “köyün”, *depe+niñ* > *depäniñ* [depääniñ] “tepenin”, *gapy+nyñ* > *gapynyñ* [ğapiyniñ] “kapının”, *geçi+niñ* > *geçiniñ* [geçiyiñ] “keçinin”;

alma+ny > *almany* [almaanı] “elmayı”, *oba+ny* > *obany* [oovaanı] “köyü”, *depe+ni* > *depäni* [depääni] “tepeyi”; *gapy+ny* > *gapyny* [ğapıyny] “kapıyı”, *geçi+ni* > *geçini* [geçiyini] “keçiyi”.

KURAL 4. Ünlü ile biten fiillerden sonra **-Ar** geniş zaman eki; **-Ipdlr** ve **-Andlr** öğrenilen geçmiş zaman ekleri; t.1.ş. **-AyIn**, ç.1.ş. **-Alı(ñ)**, ç.2.ş. **-İñ** emir ekleri geldiğinde ikincil uzunluk meydana gelir ve uzun okunur:

başla-ar > *başlar* [başlaar] “başlar”, *işle-er* > *işlär* [iýşläär] “çalışır”;

oka-ypdyr > *okapdyr* [oқаapdyr] “okumuş”, *oka-andyr* > *okandyr* [oқаандыр] “okumuş”;

işle-eýin > *işläýin* [iýşlääýin] “çalışayım”, *işle-eliñ* > *işläliñ* [iýşlääliñ] “çalışalım”, *işle-iñ* > *işläñ* [iýşlääñ] “çalışın”.

KURAL 5. **-An** sıfat-fiil eki ve **-Ip**, **-Anda**, **-Ansoñ** zarf-fiil ekleri ünlü ile biten fiillere geldiğinde, fiilin sonundaki ünlü ile ekin başındaki ünlü birleşerek uzar:

oka-an > *okan* [oқаан] “okuyan”, *geple-en* > *geplän* [geplään] “konuşan”;

bagla-yp > *baglap* [baağlaap] “bağlayıp”, *işle-ip* > *işläp* [iýşlääp] “çalışıp; işleyip”, *yöre-ip* > *yöräp* [yörääp] “yürüyüp”;

başla-anda > *başlanda* [başlaanda] “başladığında”, *işle-ende* > *işlände* [iýşläände] “çalıştığında”;

oka-ansoñ > *okansoñ* [oқаансоñ] “okuyunca”, *işle-ensoñ* > *işlänsöñ* [iýşläänsoñ] “çalışınca”.

KURAL 6. Bulunma hâli **+dA** ekinden sonra **+kı / +ki** aitlek eki geldiğinde bulunma hâli ekinin ünlüsü uzar. Bu durumda uzun okunur ve söylenir:

yol+da+ky > *yoldaky* [yooldaakı] “yoldaki”, *oba+da+ky* > *obadaky* [oovadaakı] “köydeki”, *köçe+de+ki* > *köçedäki* [köçödäki] “sokaktaki”, *depe+de+ki* > *depedäki* [depedäki] “depedeki”, *gök+de+ki* > *gökdüki* [gökdäki] “gökyüzündeki”.

KURAL 7. **-mAk** isim-fiil ekinden sonra yönelme hâli eki **+A** geldiğinde isim-fiil ekinin ünlüsü uzar:

almak+a > *almaga* [almaağa] “almaya”, *oturmak+a* > *oturmaga* [oturmaağa] “oturmaya”, *görmek+e* > *görmäge* [görmääğe] “görmeye”, *gitmek+e* > *gitmäge* [gitmääğe] “gitmeye”.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere Türkmen Türkçesinde ünlü ile biten kelimeler ünlü ile başlayan ek aldığında ikincil ünlü uzaması meydana gelir. Ünlülerin yan yana gelme ve uzama sistemi şu şekildedir¹⁶:

¹⁶ Türkmen Türkçesinde imlada kelime sonlarında *o*, *ö*, *u*, *ü* ünlüleri bulunmaz. Aynı şekilde fiillerin sonunda *ı*, *i* ünlüleri de bulunmaz. Ünlü ile biten fiiller, yalnız *a*, *e* sesleriyle bitebilir. Dolayısıyla kelime sonunda bu ünlülerin diğer bir ünlü ile yan yana gelip ikincil ünlü uzaması meydana gelmesi söz konusu olmaz. Ayrıca /ä/ ünlüsü de zaten birkaç örnek haricinde her zaman uzundur (*günä+im* > *günäm* [günääm] “suçum, günahım”).

a + a = a (aa) → *Ankara+a* > *Ankara* [Ankaraa] “Ankara’ya”

a + y (ı) = a (aa) → *alma+yňyz* > *almaňyz* [almaaňyz] “elmanız”

y (ı) + a = a (aa) → *gapy+a* > *gapa* [gapaa] “kapiya”

e + e = ä (ää) → *köçe+e* > *köçä* [köçää] “sokağa”

e + i = ä (ää) → *köçe+iň* > *köçäň* [köçääň] “sokağın”

i + e = ä (ää) → *kişi+e* > *kişä* [kişää] “kişiye, insana”

i + i = i (iy) → *ilçi+imiz* > *ilçimiz* [iyilçimiz]

y + y = y (ıy) → *goňşy+ymyz* > *goňşymyz* [goňşıymız] “komşumuz”

3. İmladan Kaynaklı Okuyuş / Söyleyiş Kuralları

KURAL 1. Türkmen Türkçesinde imla gereği ikinci heceden sonra /u/ ünlüsü her zaman /ı/ şeklinde düz yazılır¹⁷. Ancak *u* okunur / söylenir:

dokuzynçy [doğuzunçu] “dokuzuncu”, *durmuşymyz* [durmuşumuz] “hayatımız”, *ukuçyl* [uwkuçul] “uykucu”, *dogrulyk* [doğruluk] “doğruluk”, *okuwçy* [oğuwçu] “öğrenci”, *bulutsyz* [bulussuz] “bulutsuz”.

Türkmen Türkçesinde kelime sonlarında dar yuvarlak ünlüler düz yazılır. Bu yüzden de iki heceli kelimelerin sonundaki dar yuvarlak /u/ ünlüsü de /ı/ şeklinde düz yazılır:

gowy “iyi, güzel”, *dogry* “doğru”, *uly* “büyük, ulu”, *goňşy* “komşu”, *goşgy* “şiiir, koşuk”.

Ancak bu tür kelimeler ek aldığında, sonda bulunan *ı* ünlüsü bu defa *u* şeklinde yazılır ve okunur: *gowy – gowulyk* [ğowuluk] “iyilik, güzellik”, *dogry – dogruçyl* [doğruçul] “samimi, içten, candan”, *uly – ulular* [ululor] “büyükler”, *goňşy – goňşulyk* [ğoňşuluk] “komşuluk”, *goşgy – goşgularyňyz* [ğoşğuloruňyz] “şiiirleriniz”.

KURAL 2. İmla gereği ikinci heceden sonra /ü/ ünlüsü de her zaman /i/ şeklinde yazılır¹⁸. Ancak /ü/ okunur / söylenir:

dördünji [döördüncü] “dördüncü”, *tüykülik* [tüykülük] “tükürük”, *üzümçilik* [üzümcülük] “üzüm yetiştiriciliği”, *öyümiziň* [öyümüzüň] “evimizin”.

İki heceli kelimelerin sonunda /ü/ ünlüsü de yine /i/ şeklinde yazılır:

¹⁷ Genel imla kuralları, birleşik kelimelerdeki her sözcük için ayrı ayrı uygulanır. Böylece birleşik yapının ikinci kelimesinde yine ilk iki hecede /u/ yazılır. Diğer bir ifadeyle birleşik kelimelerin üçüncü ve dördüncü hecelerinde /u/ bulunabilir: *doňuzburun* “halılara konulan bir tür nakış”, *Oguldursun* “Kadın ismi”, *geçigüşy* “ince kuyruklu beyaz küçük kuş”.

¹⁸ Yine birleşik kelimeleri oluşturan sözcüklerin ilk iki hecesinde /ü/ yazılır. Diğer bir ifadeyle birleşik kelimelerin üçüncü ve dördüncü hecelerinde /ü/ bulunabilir: *adamsöyüçilik* “insan severlik”, *kırkgünlik* “kavun türü”.

öwgi [öwğü] “övgü”, *öli* [öli] “ölü”, *göni* [gönü] “doğru”, *dürli* [dürlü] “çeşitli, türlü”, *süri* [sürü] “sürü”, *öri* [öörü] “mera, otlak”, *süýji* [süycü] “tatlı”, *söýgi* [söýgü] “sevgi”.

Ancak bu tür kelimeler bir ek aldığında bu sonda bulunan /i/ ünlüsü /ü/ şeklinde yazılır ve okunur:

öwgi – *öwgülü* [öwğülü] “övgüye değer”, *öli* – *ölüler* [ölülör] “ölüler”, *göni* – *gönülik* [gönülük] “doğruluk”, *dürli* – *dürlüje* [dürlücö] “çeşitli”, *süri* – *sürüden* [sürüdön] “sürüden”, *öri* – *örüde* [öörüdö] “merada”, *süýji* – *süýjülik* [süycülük] “tatlılık”, *söýgi* – *söýgüli* [söygülü] “sevgili”.

KURAL 3. Ancak iki heceli olup sonu /ı/, /i/ yazılan bu tür kelimeler ünlüyle başlayan bir ek aldığında ikincil uzama meydana gelir. İmla gereği bu ikincil uzunluk yuvarlak yazılmaz. Fakat uzun okunur ve söylenir:

goňşy – *goňşyňyz* [goňşuyňuz] “komşunuz”, *uly* – *ulymyz* [uluymuz] “büyüğümüz”, *uky* – *ukyny* [uwkuynu] “uykuyu”, *öwgi* – *öwgiňiz* [öwğüymüz] “övgünüz”, *söýgi* – *söýgim* [söyğüym] “sevgim”, *süri* – *süriniň* [sürüynüň] “sürünün”, *böriňiň* [böörüynüň] “kurdun”.

4. Ünlü Yuvarlaklaşmalarından Kaynaklı Okuyuş / Söyleyiş Kuralları

Türkmen Türkçesinde bir kelimenin ilk hecesinde *o*, *ö*, *u*, *ü* yuvarlak ünlüleri varsa sonraki hecelerdeki düz geniş /a/, /e/ ünlüleri söyleyişte geniş yuvarlak /o/, /ö/ ünlülerine döner. Bu okuma/söyleme biçimi oldukça sistemli ve kurallıdır.

Sarıyev, Türkmen Türkçesinde söyleyişe dayalı ortaya çıkan bazı fonetik olayların ilki olarak ünlülerin yuvarlaklaşmaya eğilim göstermesine vurgu yapar (2017, s.331-332). Türkmen Türkçesinin imlasında geniş yuvarlak /o/, /ö/ ünlüleri yalnızca sözcüğün ilk hecesinde yazılır. İkinci hecede söyleyişte a~o, e~ö sesine değişir (Şahin, 2019, s.235); aynı şekilde ilk hecesinde /u/, /ü/ ünlüsü bulunan sözcüklerin ikinci ve sonraki hecesinde kısa /a/, /e/ ünlülerinden biri varsa bu ünlüler yuvarlaklaşır (236).

KURAL 1: Türkmen Türkçesinin tipik bir özelliği olan bu yuvarlaklaşma eğilimi gereği, bir kelimenin ilk hecesinde /o/ veya /u/ ünlülerinden biri varsa ikinci hecelerdeki kısa¹⁹ /a/ ünlüsü /o/ biçiminde yuvarlak söylenir²⁰; ancak imlada değiştirilmez /a/ şeklinde yazılır:

oglan [oğlon] “oğlan; genç”, *çopan* [çopon] “çoban”, *ýoldaş* [yolloş], *sogan* [soğon] “soğan”, *bugday* [buğdoy] “buğday”, *gurak* [gurok] “kurak”, *gundag* [gunnoğ] “kundak”, *bulak* [bulok] “çeşme, pınar”, *ojak* [oocok], *oba* [oovo] “köy”, *toprak* [toprok] “toprak”, *dogan* [doğon] “kardeş”.

¹⁹ Uzun olan /a/ ünlüsü yuvarlaklaşmaz: *duşman* [duşmaan] “düşman”, *jogaplar* [çoğaaplar] “cevaplar”.

²⁰ İlk hecesinde yuvarlak ünlü bulunan kelimelerin sonraki hecelerinde yer alan /a/ sesi /o/ şeklinde söylenir. Ancak yazıda gösterilen normal /o/ sesinden biraz daha farklı olarak **a-o** arası okunur/söylenir. Türkmen Türkçesindeki /a/’dan /o/’ya dönen ve a-o arası söylenen bu sesi Azmun /â/ ile göstererek normal /o/’dan farkını belirtir: *bolan* [bolân] “olan”, *oglanlar* [oğlanlar] (2021, s.37).

İlk hecedeki yuvarlak ünlüden sonra /a/ ünlüsünün yuvarlak söylenmesi ile başlayan ses olayı üçüncü ve sonraki hecelerdeki ünlülere de etki eder. Böylece ilk hecesi yuvarlak ünlülü olan kelimelerin devamı da yuvarlak söylenir:

oglanlardan [oğlonlordon] “oğlanlardan; gençlerden”, *doldurgyçlar* [doollurğuşlor] “tamlayıcılar”, *dodaklandyrmak* [doodoqlonurmok] “yuvarlaklaştırmak”, *guraklykda* [ğuro kluğdo] “kuraklıkta”.

Bir kelimenin ikinci ya da sonraki hecesinde /u/ ünlüsü varsa, bu ünlüden sonraki hecelerde bulunan düz ünlüler de yine aynı şekilde yuvarlak söylenir:

goýunlar [ğoyunnor] “koyunlar”, *bogunlarda* [boğunnordo] “hecelerde”, *asudalyk* [aasuwdoluk] “sessizlik, huzur”, *gawunlarymyzdan* [gaawunlorumuzzon] “kavunlarımızdan”, *çapawullamak* [çapawullomok] “yağmalamak, çapulculuk etmek”.

Ayrıca /w/ ünsüzünün önünde bulunan kısa /a/'lar da söyleyişte yuvarlaklaşarak /o/ olur²¹:

goldaw [ğollow] “yardım, destek”, *palaw* [palow] “pilav”, *yadaw* [yaadow] “yorgun, bitkin”, *ylgaw* [ılğow] “hızlı koşma”, *gatnaw* [ğatnow] “münasebet, ilişki, bağlantı”, *sakaw* [sağow] “kekeme”, *saylaw* [saylow] “seçim”, *syrkaw* [sırğow] “hasta”.

KURAL 2: Türkmen Türkçesinde yuvarlaklaşma eğilimi gösteren diğer bir ses /e/ ünlüsüdür. Sistemli olarak, bir kelimenin ilk hecesinde /ö/ veya /ü/ ünlülerinden biri varsa ikinci hecelerdeki /e/ ünlüsü /ö/ biçiminde yuvarlak söylenir²²; ancak imlada değiştirilmez /e/ şeklinde yazılır:

köýnek [köynök] “gömlek”, *börek* [börök] “börek”, *döwlet* [döwlöt] “devlet”, *göle* [gölö] “buzağı”, *öyken* [öykön] “akçiğer”, *töle-* [tölö-] “ödemek”, *düşek* [düşök] “döşek, yatak”, *düýe* [düyö] “deve”, *gülle* [güllö] “kurşun”.

İlk hecedeki yuvarlak ünlüden sonra /e/ ünlüsünün yuvarlak söylenmesi ile başlayan ses olayı üçüncü ve sonraki hecelerdeki ünlülere de etki eder. Böylece ilk hecesi yuvarlak ünlülü olan kelimelerin devamı da yuvarlak söylenir:

²¹ Türkmen Türkçesinde, /w/ ünsüzünün önündeki kısa /a/ ünlüsü kelimelerin ilk hecesinde yuvarlaklaşarak /o/ olmuştur. Hem Türkçe kökenli hem de Arapça ve Farsçadan alınma kelimelerde görülen bu ses değişmesi yazıda da gösterilmiştir: *owuz* (< *aguz*) “ağız, ilk süt”, *sowur-* “savurmak”, *dowar* (< *tabar*) “davar”, *towşan* (< *tabışgan*) “tavşan”, *towuk* (< *takıgu*) “tavuk”; *howa* (< *hava*) “hava”, *howp* (< *havf*) “tehlike”, *howuz* (< *havz*) “havuz”.

²² Yukarıdaki /o/ sesinde olduğu gibi, ilk hecesinde yuvarlak ünlü bulunan kelimelerin sonraki hecelerinde yer alan /e/ sesleri /ö/ şeklinde söylenir. Ancak yazıda gösterilen normal /o/ sesinden biraz daha farklı olarak *e-ö* arası okunur/söylenir. Azmun, Türkmen Türkçesindeki /e/'den /ö/'ye dönen ve *e-ö* arası söylenen bu sesi /ö/ ile göstererek normal /ö/'den farkını vurgular: *çörek* (çörök) “ekmek”, *gözenek* (gözönök) “pencere gözü” (2021, s.38).

kömelek [kömölök] “mantar”, *gögele* [gööğölö] “ham, yeşil, henüz olgunlaşmış”, *çökelikden* [çökölükdön] “çökelekten”, *düşelge* [düşölğö] “mola yeri, durak”, *güllelerden* [güllölördön] “kurşunlardan”.

Kelimenin ikinci ya da sonraki hecesinde /ü/ ünlüsü varsa, yine bu ünlüden sonraki hecelerdeki düz ünlüler yuvarlak söylenir:

düşünjeli [düşüncölü] “bilgili; şuurlu”, *gübürdetmek* [güvürdötmök] “gürültü çıkartmak”, *düzgünleşdirmek* [düzgünleşdürmök] “düzgünleştirmek”.

Ayrıca /w/ ünsüzünün önünde bulunan kısa /e/’ler de söyleyişte yuvarlaklaşarak /o/ olur²³:

giyew [giyöw] “damat, güveyi”, *ündew* [ünnöw] “nasihat, tavsiye”, *kerrew* [kerröw] “ağır işiten, ağır”, *derrew* [derröw] “derhal, hemen”, *girew* [giröw] “garanti”, *derñew* [derñöw] “kontrol, denetim”.

5. Ünsüz Benzeşmesinden Kaynaklı Okuyuş / Söyleyiş Kuralları

Türkmen Türkçesi, ünsüz benzeşmeleri bakımından oldukça tipiktir. Benzeşmelerden çok azı yazıya geçse de²⁴ yazıda gösterilmeyen ancak yaygın olan birçok tam ya da yarı benzeşme hadisesi görülür. Türkmen Türkçesinde dikkat edilmesi gereken bu benzeşmelerin ortaya çıkış kuralları aşağıdaki şekildedir.

KURAL 1. Tam Benzeşme

Türkmen Türkçesinde yazıda gösterilmeyen ancak söyleyişte var olan birçok *ilerleyici* ya da *gerileyici tam benzeşme* olayı görülür.

İlerleyici Tam Benzeşmeler

Sonu *l*, *n*, *s*, *z* sesleri ile biten kelimelere /d/ ile başlayan ekler geldiğinde ekin başındaki bu ses söyleyişte kelimenin sonundaki sese döner ancak yazılmaz. Aynı şekilde ilk hecesinin sonu *l*, *n*, *s*, *z* sesleri ile biten ve ikinci hecesi /d/ ile başlayan kelimelerde de bu benzeşme meydana gelir:

²³ Türkmen Türkçesinde, /w/ ünsüzünün önündeki kısa /e/ ünlüsü kelimelerin ilk hecesinde yuvarlaklaşarak /ö/ olmuştur. Hem Türkçe kökenli hem de Arapça ve Farsçadan alınma kelimelerde görülen bu ses değişmesi yazıda da gösterilmiştir: *öý* (öw < eb) “ev”, *çöwür-* (< çebir-) “çevirmek”, *söý-* (söw- < seb-) “sevmek”; *jöwher* (< cevher) “cevher, kıymetli taş”, *döwlet* “devlet; baht”, *döwür* (< devr) “devir”, *göwher* (< gevher) “inci”, *höwes* (< heves) “heves, arzu”, *möwsüm* (< mevsim) “mevsim”.

²⁴ Türkçe kökenli bazı kelimelerin ve Arapça ya da Farsçadan alınma birçok sözcüğün kökünde yan yana gelen *st*, *nb/mb*, *ñg* sesleri *ss*, *mm*, *ññ* şeklinde benzeşmiş ve yazıda da gösterilmiştir: *ussa* “usta”, *yassyk* “yastık”, *tüsse* “tütsü”, *hassa* “hasta”, *tussag* “tutsak”, *tassyk* “tasdik, onay” *dessan* “destan”, *desse* “deste”, *bossan* “bostan”; *sümmül* “başak; sümbül”, *çemmer* “çenber”, *ammar* “ambar”, *tümmek* “tümbet (halk dili), tümsek, tepe”, *lemmer* “sıra, silsile”; *yeñne* “yenge”, *gañna* “semer, eyer”, *işenñir* “iş konusunda gayretli, aktif”, *çenñel* “çengel, pençe”.

-ld- > -ll-: *ýoldaş* [yolloş] “arkadaş”, *aldym* [allım] “aldım”, *güldür-* [güllür-] “güldürmek”, *baldyz* [baallız] “görümce”, *ýyldyz* [yllız] “yıldız”, *dalda* [dalla] “destek, yardım”.

-nd- > -nn-: *sandyk* [sannık] “sandık”, *bende* [benne] “bende, kul”, *gundag* [gunnoğ] “kundak”, *gunduz* [gunnuz] “kunduz”, *gündiz* [günnüyz] “gündüz”, *danda-* [danna-] “seçmek”, *dönder-* [dönnör-] “döndürmek”, *gündogar* [gunnoğor] “doğu”, *kündük* [künnük] “güğüm; maşrapa”, *kendir* [kennir] “kendir”, *menden* [mennen] “benden”.

-sd- > -ss-: *basdyr-* [bassır-] “bastırmak”, *bäsdeş* [bäässeş] “rakip, yarışmacı”, *ösdür-* [össür-] “büyütmek, yetiştirmek”, *tomusda* [tomusso] “yazın, yaz ayında”, *ulusdan* [ulusson] “ulustan, milletten”.

-zd-/ > /-zz-: *gazdyr-* [gazzır-] “kazdırmak, çukur açtırmak”, *gezdır-* [gezzır-] “gezdirmek, gezmeye götürmek”; *duzdan* [duwzzaan] “tuzluk”, *dyzdan* [dıyzzaan] “kadınların iç giyimi”; *karzdar* [karızzaar] “borçlu, verecekli”, *ýazdyr-* [yazzır-] “yazdırmak”, *bizde* [bizze] “bizde”, *gözden* [gözzön] “gözden”.

Bu benzeşmelerin yanı sıra Türkmen Türkçesinde şu ilerleyici tam benzeşmeler de görülür:

-st- > -ss-: *ýerasty* [yerassı] “yeraltı”, *üsti-üstüne* [üssü-üssünö] “üst üste, peş peşe” *çölüstan* [çölüssaan] “çöl, sahra”, *dagystanly* [dağıssanlı] “Dağıstanlı”.

-şj- > -şş-: *işjeñ* [iyşşeñ] “iş bilir, yetenekli”, *söweşeñ* [söwöşşöñ] “kavgacı; savaşçı”, *göreşeñ* [göröşşöñ] “mücadeleci”, *ýuwaşca* [yuwoşşo] “yavaşça”.

-şç- > -şş-: *işçi* [iyşşi] “işçi”, *guşçy* [guşşu] “kuşçu, kanatlı hayvan besleyen”, *nagyşçy* [nağışşi] “nakışçı, nakış işleyen kişi”, *köwüşçi* [köwüşşi] “ayakkabıcı”, *kümüşçi* [kümüşşi] “gümüüşcü”.

Gerileyici Tam Benzeşmeler

-ts- > -ss-: *süýtsüz* [süyssüz] “sütsüz”, *bulutsyz* [bulussuz] “bulutsuz”, *takatsyz* [taakassız] “takatsiz, sabırsız”, *dertsiz* [derissiz] “dertsiz”, *dykgatsyz* [dıkgassız] “dikkatsiz”, *ýigitsire-* [yiğissire-] “yiğitlik taslamak”.

-tj- /-tç- > -çç-: *atjak* [aççak] “atacak”, *ýatjak* [yaççak], *gitjek* [giççek] “gidecek”, *etçil* [eççil] “etçil, et yemeyi seven”.

-zs- > -zz-: *duzsuz* [duwssuz] “tuzsuz”, *yzsyz* [ıyssız] “izsiz, izi olmayan”, *ýüzsüz* [yüssüz] “yüzsüz”, *tozsuz* [tossuz] “tozsuz”, *gezse* [gesse] “gezse”.

KURAL 2. Yarı Benzeşme

Yukarıda gösterilen tam benzeşmelerin yanı sıra yarı benzeşme hadisesi de Türkmen Türkçesinde yaygındır. Sonu /ç/ ünsüzü ile biten kelimelere *d*, *c*, *l*, *s*, *ç* sesleri ile başlayan bir ek geldiğinde /ç/ sesi /ş/ şeklinde söylenir, ancak yazıda değiştirilmez:

-çd- > -şd-: *agaçdan* [ağaşdan], “ağaçtan”, *güýçden* [güyşdön] “güçten, kuvvetten”, *açdy* [aşdı] “açtı”, *geçdi* [geşdi] “geçti”, *göçdük* [göşdük] “taşındık, göçtük”.

-çç- > -şç-: *göçjek* [göşcek] “göçecek”, *uçjak* [uşcak] “uçacak”.

-çl- > -şl-: *güýçli* [güşlü] “güçlü”, *saçly* [şaşlı] “saçlı”, *agaçlyk* [ağaşlık] “ağaçlık”, *açlyk* [aaşlık] “açlık”, *üçlük* [üşlük] “üçlük”, *kerpiçli* [kerpişli] “tuğla desenli”, *gylyçlar* [gılışlar] “kılıçlar”.

-çs- > -şs-: *kösençsiz* [kösönüşsüz] “zahmetsiz, emeksiz”, *güýçsüz* [güşsüz] “güçsüz”, *agaçsyz* [ağaşsız] “ağaçsız”, *içsem* [işsem] “içsem”.

-çç- > -şç-: *agaççy* [ağaşçy] “ağaççı”, *kerpiççi* [kerpişçi] “kerpiç ustası”.

Bu benzeşmelerin yanı sıra Türkmen Türkçesinde şu benzeşmeler de görülür:

-nb- > -mm-: *şenbe* [şemme] “cumartesi”, *sünbül* [sümmül] “başak”, *münber* [mümmör] “minber”.

-nb- > -nm-: *oýunbaz* [oyunmaaz] “şakacı; hilekâr”, *nanbay* [naanmaay] “fırıncı, ekmek pişiren kişi”, *onbaşy* [oonmaşı] “onbaşı”, *orunbasar* [orunmasar] “yardımcı, müdür yardımcısı”, *günbatar* [günmatar] “batı”.

-ñb- > -ñm-: *jeñbaz* [ceñmaaz] “savaşçı”, *reñbe-reñ* [ireñme-reñ] “rengârenk”, *müñbaşy* [müñmaşı] “binbaşı”.

-md- > -mn-: *öyümden* [öyümnön] “evimden”, *gözümden* [gözümnön] “gözümden”, *gadymdan* [gadyymnan] “eskiden, çok eskiden”.

KURAL 3. Kelime köklerinde ve köklere bir ekin getirilmesiyle ortaya çıkan bu ünsüz benzeşmelerinin yanı sıra metinlerde ya da konuşmada yan yana gelen kelimelerde de benzeşme hadisesinin meydana geldiği görülür. İki kelime yan yana geldiğinde birinci kelimenin son sesi ile ikinci kelimenin ilk sesi belirli söyleyiş kurallarını ortaya çıkarır (Azmun, 2021, s.80).

saç darak > *saş darak* “saç tarağı”, *giç gel-* > *gî ç ğel-* “geç gelmek”, *aç gal-* > *âç ğâl-* “aç kalmak”, *agaç satan* > *ağaş satan* “ağaç satan”, *sag göz* > *sağ göz* “sağ göz”, *gel dişle* > *gel lî şle* “gel ısır”, *gel-git* > *gel-ğit* “gidiş geliş”, *menden başga* > *mennen maşğa* “benden başka”, *alan dâldir* > *alan nâllir* “almamıştır”, *senden galan* > *senneñ nâlan* “senden kalan”, *oñ bolsun* > *oñ molsun* “uğur getirsin”, *gidip gelme* > *gidik gelme* “gidip gelme”, *baryp gaytmak* > *barıq ğaytmak* “gidip dönmek”, *otuz dört* > *otuzzört* “otuz dört” gibi örneklerde görüldüğü üzere iki kelime yan yana geldiğinde de söyleyişte pek çok ses benzeşmeleri ortaya çıkar, fakat yazıda gösterilmez (Örnekler için bkz. Azmun, 2021, s. 80-86).

Yukarıdaki başlıklarda değerlendirilen alfabedeki bazı işaretlerin birden fazla sesi karşılaması, birincil ve ikincil uzun ünlülerin kısa olanlara kıyasla farklı okunması, ünlü yuvarlaklaşması eğilimi, ünsüz benzeşmesi gibi ses olayları dikkate alındığında Türkmen Türkçesi yazı dilindeki şu işaretler birden fazla şekilde okunabilir:

a = a, aa, o —*at* [at], *at* [aat], *gar* [gaar], *oglan* [oğlon], *bugday* [buğdoy]

e = e, ee, ö —*elli* [elli], *eý* [eey], *çörek* [çörök], *düşek* [düşök]

ä = ä, ää → *äber-* [äber-], *bäş* [bääş]

y (ı) = ı, ıy, u, uy → *ýyl* [yıl], *gyz* [gıyz], *dogry* [doğru], *uzyn* [uzuyn]

i = i, iy, ü, üy → *ini* [ini], *diş* [diş], *iri* [iyri], *bütün* [bütüyn]

o = o, oo → *otuz* [otuz], *ýol* [yool]

ö = ö, öö → *öý* [öy], *gök* [gööök]

u = u, uw → *dokuz* [dokuz], *duz* [duwz]

ü = ü, üy → *üç* [üç], *süýt* [süyt]

b = b, v, m → *burun* [burun], *araba* [arava], *özbek* [özvök], *onbaşı* [oonmaşı]

j = c, ç, ş → *jepa* [cepa], *ýatjak* [yaççak], *işjeň* [iyyşeň]

ç = ç, ş → *çay* [çaa], *agaçdan* [ağaçdan], *güýçli* [güyşlü]

d = d, l, n, s, z → *dayza* [dayza], *geldi* [gelli], *gündiz* [günnüyz], *ösdür-* [össür-], *gezdür-* [gezzür-]

g = g, ğ, ğ, ğ → *geým* [geyim], *gapy* [ğapı], *ýigit* [yiğit], *agyz* [ağız]

h = h, h → *hepde* [hepde], *parh* [parıh]

k = k, k → *kümüş* [kümüş], *kyrk* [kırkı]

t = t, s, ç → *täze* [täze], *süýtsüz* [süyssüz], *ýerastı* [yerassı], *etçil* [eççil]

z = z, s → *ýüz* [yüz], *gezse* [gesse]

6. Ünlü Türemesinden Kaynaklı Okuyuş / Söyleyiş Kuralları

KURAL 1: Kelime Başında

Türkmen Türkçesinde edebî söyleyişte kelime başında /r/ ünsüzü bulunmaz (Söyegov & Arnazarov, 2017, s.19). Bu sebeple hem Arapça ve Farsça hem de Batı kökenli kelimelerin başında bulunan /r/ sesinden önce söyleyişte /ı/, /i/, /u/, /ü/ dar ünlülerinden biri türetilir. Bu ünlüler normalden biraz daha güçsüz söylenir.

• **ı** → *rahat* [ıraahat] “rahat, huzur”, *razy* [ıraazı] “razi”, *raýon* [ırayoon] “bölge”, *radio* [ıraadiyo] “radyo”, *rakyp* [ırakıyp] “rakip”, *roman* [ıramaan] “roman”, *roý* [ırooy] “yüz, beniz”, *ryzk* [ırızk] “rızk”.

• **i** → *reňk* [ireňk], “renk”, *resim* [iresim] “örf, âdet, gelenek”, *rehim* [irehim] “merhamet, acıma”, *rende* [irende] “rende, keski”.

• **u** → *ruh* [uruuh] “ruh”, *rugsat* [uruğsot] “izin”, *rozugär* [uroozuğäär] “yaşam, hayat; devran”.

• **ü** → *röwüş* [üröwüş] “görünüş, durum, gidişat”, *röwşen* [üröwşön] “ışıklı, aydın”, *rüstem* [ürüssöm] “başarılı; üstün”.

Batı kökenli olup ön sesi /s/ ile başlayan ve devamında /t/, /l/, /p/ ünsüzlerinden biri gelen çift ünsüzlü (st, sl, sp) kelimeler, Türkçede sözcük başında çift ünsüz bulunamayacağından önüne /l/, /i/ dar ünlüleri getirilerek söylenir.

stol [ıstool] “masa”, *stul* [ıstuul] “sandalye”, *stil* [istiyl] “stil; üslup”, *stansiya* [ıstaansiya] “istasyon; gar”, *stadion* [ıstadiyoon] “stadyum”, *slavyan* [ıslavyaan] “Slav”, *slowaklar* [ıslawaaklar] “Slavaklar”, *sport* [ıspoort] “spor”, *spirt* [ispirt] “ispirto”.

Yine Batı kökenli olup başında çift ünsüz bulunan kelimelerde bu iki ünsüz arasında dar ünlü söylenir.

krowat [kırawaat] “karyola, yatak”, *krater* [kıraater] “krater”, *kristal* [kiristaal] “kristal”, *gram* [gıraam] “gram”, *brigada* [biriğadaa] “ekip, grup”, *bronhit* [buronhiyt] “bronşit”, *drama* [diraama] “drama”, *prokuror* [purokuroor] “savcı”.

KURAL 2: Kelime Ortasında

İlk hecesi kapalı, ikinci hece /r/ sesi ile başlayan kelimelerin ortasında /r/ sesinden önce söyleyişte bir dar ünlü söylenir. Bu türeme hem Türkçe kökenli hem de alınma kelimelerde görülür, ancak yazılmaz. Aynı şekilde Türkmen Türkçesindeki *+rak/+rāk* isimden isim yapma eki, ünsüzle biten isimlere geldiğinde de söyleyişte ünlü türemesi meydana gelir:

- *yaprak* [yapırak] “yaprak”, *toprak* [topurok] “toprak”, *kükrek* [kükürök] “göğüs, döş”, *kükre-* [kükürö-] “bağlamak, haykırmak”, *pytra-* [pıtıra-] “parçalanmak, dağılmak, saçılmak”, *gudrat* [ğudurot] “mucize; kudret”, *eşret* [eşiret] “zevk, keyif, sefa”, *abray* [aavıray] “onur, şeref, itibar”, *tekrar* [tekiraar] “tekrar”, *hasrat* [hasırat] “kaygı, keder”, *hüjre* [hücürö] “oda, bölme, hücre”, *bekre* [bekire] “mersinbalığı”, *ykrrar* [ıkıraar] “vaat, söz”, *mikrofon* [mikırafoon] “mikrofon”, *mikrob* [mikiroop] “mikrop”, *demokrat* [demokıraat] “demokrat”.

- *ajrak* [aacıraak] “biraz aç”, *arzanrak* [arzaanıraak] “biraz ucuz”; *giñrāk* [giññirääk] “biraz geniş, genişçe”; *yuwaşrak* [yuwoşuraak] “yavaşça, daha sessizce”; *gögrāk* [göğürääk] “rengi maviye yakın; rengi yeşile çalan”.

Türkmen Türkçesinde üç ünsüz ses yan yana nadir gelir. Üç ünsüzün yan yana geldiği kelimeler ya çoğunlukla alınma kelimelerdir ya da sonunda çift ünsüz bulunan Türkçe kökenli sözcüklerin ünsüzle başlayan bir ek almış hâlleridir. Bu tür durumlarda ünsüz sesler arasında bir ünlü türetilerek Türkmen Türkçesi hece kuruluş yapısına yaklaştırılır (Weýisow & Babayewa, 2009, s.22-23). Hem Türkçe kökenli hem de alınma kelimelerde söyleyişte türeyen ünlüler dar ünlülerdir ve normalden daha vurgusuz okunup söylenirler:

arslan [arıslan] “arslan”, *artmak* [arıtmak] “I. artmak, II. temizlemek”, *artky* [arıtkı] “arkadaki”, *gorkmak* [gorukmok] “korkmak”, *görkli* [görüklü] “gösterişli, görkemli”, *murtlak* [murutlok] “kalın, uzun bıyıklı”, *deritli* [deritli] “dertli”, *begençli* [beğenişli] “sevinçli”, *guwançly* [guwonuşly] “kıvançlı, neşeli”, *astronawt* [astıranaavt] “astronot”, *institut* [inistitut] “enstitü”, *tektst* [tekist] “tektst, metin”, *spirt* [ispirint] “hızlı koşma, sürat”, *ministır* [miniistır] “bakan”.

Ses taklidî kelimelere fiil yapan *-la*, *-le* eki getirildiğinde kökle ek arasında dar bir ünlü türer. Söyleyişte ortaya çıkan bu vurgusuz dar ünlüler yazılmaz:

gütle- [gütülö-] “kütlemek”, *güple-* [güpülö-] “gümllemek”, *jazla-* [cazıla] “cazırdamak, cızırdamak”, *hykla-* [hıķıla-] “inlemek, zor nefes almak”, *patla-* [patıla-] “patlamak”, *lapla-* [lapıla-] “alevlenmek, alev alev yanmak”, *wazla-* [wazıla-] “vazlamak, vızlamak”, *takla-* [taķıla-] “çatlamak”, *haşla-* [haşıla-] “pofurdamak, derin nefes almak”, *iñlemek* [iñilemek] “inlemek”.

KURAL 3: Kelime Sonunda

Hem Türkçe kökenli hem de Arapça ve Farsçadan alınma tek heceli kelimelerin sonunda, iki ünsüz yan yana geldiğinde, bu iki ünsüz arasında /ı/, /i/, /u/, /ü/ dar ünlülerinden biri var gibi söylenir, ancak yazılmaz.

- **ı** → *kyrk* [kırık] “kırk”, *jyns* [cınıs] “cins”, *yns* [ınıs] “insanoğlu”, *bars* [barıs] “pars, kaplan”, *karz* [ķarız] “alacak, borç”, *bagt* [bağıt] “baht, talih”, *symp* [sınıp] “sınıf”, *nagt* [nağıt] “nakit”, *wagt* [wağıt] “vakit”, *yşk* [ışık] “aşk, sevgi”.
- **i** → *berk* [berik] “sağlam”, *ders* [deris] “ders”, *keyp* [keyip] “keyif”, *sil-* [silik-] “silkelemek”, *kilt* [kilit] “kilit”, *keşp* [keşip] “yüz ifadesi, görünüş”.
- **u** → *gulp* [đulup] “kilit, kulp”, *gork-* [đoruk-], *gurp* [gurup] “güç, kuvvet; varlık, mülk”, *murt* [murut] “bıyık”, *burç* [buruç] “I. köşe, II. biber”.
- **ü** → *ürk-* [ürük-] “ürkmek, korkmak”, *mülk* [mülük] “mali mülk”, *üns* [ünüs] “dikkat, ihtimam”, *görk* [görük] “güzellik, görkem”, *köşk* [köşük] “saray, köşk”.

7. Ses Düşmelerinden Kaynaklı Okuyuş / Söyleyiş Kuralları

Türkmen Türkçesinde bazı seslerin ya da hecelerin düştüğü görülür. Bu ses olayına dair en yaygın örnekler, ilgi hâli ekinin kullanımında ve çokluk ekinin sonundaki /r/ sesinin düşmesinde görülür.

KURAL 1: Şahıs zamirlerinden sonra ilgi hâli eki +*nİñ*, +*nUñ* geldiğinde söyleyişte ses ya da hece düşmesi meydana gelir: *meniñ* > *meñ* “benim”, *seniñ* > *señ* “senin”, *onuñ* > *oñ* “onun”, *olaryñ* > *olañ* “onların”.

Not 1: Şahıs zamirlerinden sonra da ilgi hâli eki geldiğinde söyleyişte ses ya da hece düşmesi meydana gelir ve bazen yazıda da söylendiği gibi yazılır: *munuñ* > *muñ* “bunun”, *şunuñ* > *şuñ*, *onuñ* > *oñ* “onun”, *bularyñ* > *bulañ* [buloñ] “bunların”, *şularyñ* > *şulañ* [şuloñ] “şunların”, *olaryñ* > *olañ* [oloñ] “onların”.

Not 2: Ünlü ile biten isimlere +*nİñ* ilgi hâli eki geldiğinde söyleyişte ekin +*nI* sesleri düşer: *obanyñ* > *obañ* “köyün”, *garganyñ* > *gargañ* “karganın”, *depäniñ* > *depäñ* “tepenin”, *serçäniñ* > *serçäñ* “serçenin”, *geçiniñ* > *geçiñ* “keçinin”, *gapynyñ* > *gapyñ* “kapının” (Buran & Alkaya, 2015: 118; Söyegov & Arnazarov 2017, s. 51).

KURAL 2: Türkmen Türkçesinde /r/ sesi titrekle bir sestir. Bu ses söyleyişte düşebilir ve yazıda da söylendiği gibi yazılabilir (barmy > bamy, bolýar > bolýa). Bu titrekle /r/ sesinin söyleyişte genelde düşmesi hadisesi esas olarak +lAr çokluk ekinin kullanımında görülür (Yılmaz, vd., 2017, s.70):

almalar [almalar / almala] “elmalar”, *bugdaylar* [buğdoylor / buğdoylo] “buğdaylar”, *depeler* [depeler / depele] “tepeler”, *güller* [güllör / güllö] “çiçekler”.

Aynı şekilde, çokluk ekinin sonra birinci ve ikinci şahıs iyelik ekleri geldiğinde üç tür söyleyiş biçimi görülür. Birinci söyleyiş biçiminde kelime normal söylenir; ikincisinde çokluk ekinin sonra gelen iyelik ekinin /ı/, /i/ dar ünlüsü düşürülür; üçüncü söyleyişte ise hem çokluk ekinin /r/ sesi hem de iyelik ekinin ön sesi birlikte düşer (Yılmaz, vd., 2017, s.76-87):

almalarym [almalarım / almalarım / almalam], *almalaryň* [almalarıň / almalarıň / almalaň], *almalarymyz* [almalarımız / almalarımız / almalamız], *almalaryňyz* [almalarıňyz / almalarıňyz / almalaňyz], *geçilerim* [geçilerim / geçilerim / geçilem], *geçileriň* [geçileriň / geçileriň / geçileň], *geçilerimiz* [geçilerimiz / geçilerimiz / geçilemiz], *geçileriňiz* [geçileriňiz / geçileriňiz / geçileňiz].

Yukarıda, Türkmen Türkçesinde kelimelerde görülen okuyuş/söyleyiş kuralları üzerinde duruldu. Kelime kök ve gövdelerinde işletilen bu kurallar cümlelerin okunuşunda da geçerlidir. Çalışmayı sonlandırmadan evvel, aşağıda birkaç örnek cümle yazılışı ve okunuşu verilmiştir. Bazı araştırmacılardan alınan bu cümle örneklerinden uzun ünlü, peltak sesler, benzeşmeler gibi Türkmen Türkçesinin okunuşu ve söylenişine dair tipik özelliklerin transkripsiyonlu olarak gösteriminde farklılıklar olduğu görülür. Ancak her birinin ortak noktası, Türkmen Türkçesinin her zaman yazıldığı gibi okunmadığına, bu sebeple de doğru okuyuş ve söyleyiş biçimlerine dikkat edilmesi gerektiğine vurgu yapmaktır.

Yazılış: *Demir ýoluň ýakynynda oturyan obalar urşuň önünden göçüp aýrylmaga eýýäm taýyn bolup otyrdylar* (Azmun, 2021, s.94).

Okuyuş: *Demir ýoluň yakınına oturyan obalar urşuň önünden göçüp aýrylmaga eýýäm taýym moluβ otirdilar.*

Anlam: “Demiryolunun yakınında oturan köylüler savaştan göç ederek kurtulmak için çoktan hazır durumda yaşıyorlardı.”

Yazılış: *Bu meniň gyzym. / Meniň doganym ýok?! Iki agam, bir uýam bar* (Sarıyev, vd., 2019, s.211).

Okuyuş: *Bi meň gı:zım. / Meň dogonum yo:k. / İki a:gam, bir uya:m ma:r.*

Anlam: “Bu benim kızım. / Benim kardeşim yok. / İki ağabeyim, bir ablam var.”

Yazılış: *Bir müň üç ýüz manat bolaýmasa.*

Okuyuş: *Bir müň üç yüδ manat bola:ymaθa* (Clark, 1998, s.285).

Anlam: “Bin üç yüz manat olmasa ya.”

Yazılış: *Ýöne uzak wagtlaýyn bir ýerik gitjek bolsaň, samolýotly gitsen gowy bolar öýdyäs biz-ä.*

Okuyuş: *Yö:nö uđok wagtlayın bir yeri:k gitjek bolθoň, θamolotly gitθoň gowı bolor öydyä:θ biđ-ä:* (Clark, 1998, s.284).

Anlam: “Ancak uzun süreliğine bir yere gidecekseniz, uçakla gitmenin daha iyi olacağını düşünüyoruz.”

Yazılış: *Gün ertir irdenem ýylgyryp durdy. Soň ol bulutlaryň aray bilen nirädir bir ýere gitdi* (106). *Ýoluň üstünde bir akja gülüň döwölüp ýatanyny gördüm... Meniň günäm – daş bolanlygym – diýip, gökje daş agy bilen aýtdy* (107).

Okuyuş: *Gün ertiir iiridenem yylgırip duurdi. Soň ol bulutlarıň aarası bilen niirädir bir yere gitdi* (112). *Yooluň üstünde bir aakca gülüň dövlüp yatanını gördüm...Meniň günääm; daaş bolanlığım diyip, göökce daaş aağı bilen aytdı* (Kara, 2001 s.114).

Anlam: “Güneş, sabah erkenden gülümsemekteydi. Sonra o, bulutların arasından bir yerlere gitti (113). Yolun üstünde bir akça çiçeğin kırılmış bir şekilde durduğunu gördüm. Benim suçum; taş olmam, diyerek gökçe taş ağlamaklı bir şekilde konuştu (115).”

Sonuç

Bu çalışmada Türkmen Türkçesindeki imla ile okuyuş/söyleyiş arasındaki farklardan tipik ve yaygın olanlar üzerinde durulmuş; sistemli olan biçimlere dair belirli kurallar tespit edilmiştir. Elbette yukarıdakilerin haricinde de yaygın olmayan ya da çok az örneği bulunan ve imlada gösterilmeyen söyleyiş biçimleri de vardır.

Ortaya konulan kurallar ışığında Türkmen Türkçesi edebî dilindeki kelimelerin yazıldığı gibi okunmasının ya da söylendiği şekilde yazıya geçirilmesinin mümkün olmadığı belirtilmelidir.

Kelime kök ve gövdelerinde görülen söyleyiş farklılıkları, eklerin sözcüklere getirilmesinde de söz konusudur. Mesele yazıda her zaman **+lar / +ler** şeklinde yazılan çokluk ekinin Türkmen Türkçesindeki ünlü yuvarlaklaşması eğiliminden kaynaklı **+lor/+lör** biçimi, titreken /r/ ünsüzünün söyleyişte düşmesi neticesinde **+la/+le,+lo/+lö** şekli; ünsüz benzeşmesinden dolayı ise **+nar/+ner, +nor/+nör** biçimleri de ortaya çıkar. Böylece, bir ekin ölçünlü yazı dilindeki varyantlarının yanı sıra yazıda gösterilmeyen ancak okuyuşa/söyleyişe bağlı başka varyantlarının da olduğu görülür. Bu sebeplerle Türkmen Türkçesi ile ilgilenen birisi için:

KURAL 1: Türkmen Türkçesindeki uzun ünlülerin okunuşunun kısa biçimlere kıyasla farklı olduğu ve uzun okumanın ve söylemenin (*at-aat* gibi) anlam farkı doğurduğu;

KURAL 2: Latin kökenli Türkmen alfabesindeki bazı işaretlerin farklı sesleri karşıladığı (w, s, z); bazı işaretlerin ise birden fazla söyleyiş biçiminin (b= b, v gibi) olduğu;

KURAL 3: Türkmen Türkçesinde yuvarlak ünlülerden sonra düz ünlülerin yuvarlaklaşma eğiliminde olduğu, yazıda gösterilmese de kurallar çerçevesinde yuvarlak okunup söylenmesi (*çörek-çörök* gibi) gerektiği;

KURAL 4: Türkmen Türkçesinde hem kelime köklerinde hem de sözcüklere eklerin getirilmesinde ünsüz benzeşmelerinin ortaya çıktığı (*geldi-gelli* gibi) ve yaygın olduğu;

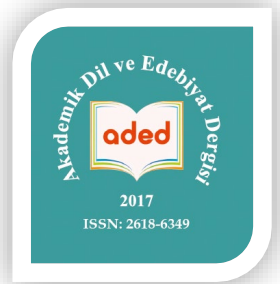
KURAL 5: Türkmen Türkçesinde ses türemesi (*ajrak-aacıraak* gibi) veya düşmesi (*meniň-meň* gibi) olaylarının söyleyişi etkilediği gibi sistemli olan kurallara dikkat etmek, Türkmen Türkçesinin öğrenimini kolaylaştıracak ve kelimelerin doğru okunup doğru söylenmesini sağlayacaktır.

Kaynaklar | References

- Azmun, Y. (2021). *Türkmençenin sesleri ve yazımı üzerine*. Kutlu Yayınevi.
- Buran, A. & Alkaya, E. (2015). *Çağdaş Türk lehçeleri*. Akçağ Yay.
- Clark, L. (1998). *Türkmen reference grammar*. Harrassowitz Verlag.
- Doğan, L. (1996). Türkmen Türkçesinde uzun ünlüler ile ilgili hususlar. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* (1).
- Esenmedowa, A. (2010). *Hâzirki zaman Türkmen dili* (morfolojiya). Türkmen döwlet neşirýat gullugy.
- Gökçür, E. (2016). Türkmen Türkçesinde birincil uzun ünlüler. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 47, 235-253, Summer I.
- Hamzaýew, M. (1962). *Türkmen diliniň sözlügi*. Türkmenistan SSR Ilımlar Akademiyasınıň Neşirýatı.
- Hanser, O. (2003). *Türkmençe elkitabı* (çev. Zuhul Kargı Ölmez). Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 17.
- Kara, M. (2001). *Türkmençe (giriş-gramer-metinler-sözlük)*. Akçağ.
- Kıyasowa, G., vd. (2016). *Türkmen diliniň orfografik sözlügi*. Türkmen döwlet neşirýat gullugy.
- Kürenow, S. (1971). *Türkmen diliniň uzın we gısga çekimlileri*. Ilım.
- Sarıyev, B. (2017). Türkmençede isim çekim eklerinin yazılış şekli ve söyleyiş biçimiyle ilgili kalıplar. *Türklük Biliminin Ulu Çınarı Zeynep Korkmaz Armağanı*. Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 331-362.
- Sarıyev, B., vd. (2019). *Türkçe-Türkmençe / Türkmençe-Türkçe konuşma kılavuzu / gepleşik gollanmasy*. Fenomen Yayıncılık.
- Söyegov, M. & Arnazarov, S. (2017). *Örnekli Türkmençe gramer*. Kurgan Edebiyat.
- Şahin, S. (2019). Türkmen Türkçesinde dudak benzeşmesi (labial singlarmonizm). *Türk Dünyası Dil ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 229-244.
- Tekin, T. & Ölmez, M. vd. (1995). *Türkmençe-Türkçe Sözlük*. Ankara: Simurg Yay.
- TS (2016). *Türkmen Diliniň Düşündirişli Sözlügi I-II Tom*. Türkmen Devlet Neşriyatı.
- Weýisow, B. & Babaýewa, G. (2009). *Türkmen diliniň fonetikasy*. Türkmenistanyň Bilim Ministrliği.
- Weýisow, B. (2019). *Türkmen dili we söyleyiş medeniyeti*. Türkmen döwlet neşirýat gullugy.
- Yıldırım, H. (2020). *Türkmen Türkçesi grameri (ses ve şekil bilgisi)*. TDK Yayınları.

Yılmaz, E. & Yılmaz, T. (2017). *Berdi Sarıyev Türkmen Türkçesi ve kültürü üzerine makaleler: dil-folklor-edebiyat*. Akçağ Yayınları.

<https://acikders.ankara.edu.tr/mod/page/view.php?id=20764&forceview=1> (Erişim:28.03.2024)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

İlknur AY

<https://orcid.org/0000-0002-8670-7490>

Dr. Öğr. Üyesi

ilknur.ay@amasya.edu.tr

Amasya Üniversitesi

<https://ror.org/00sbx0y13>

Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ahmet Muhip Dıranas'ın "Bulutlar," "Ve Bulutlar" ve "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar" Adlı Şiirlerinde Bir Esin Kaynağı Olarak Bulut İmajı ve Yüklendiği Estetik Değer

The Image of Cloud as a Source of Inspiration in Ahmet Muhip Dıranas's Poems "Clouds", "And Clouds" and "Clouds Passing Over the City" and the Aesthetic Value it Imposes

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 15.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 28.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Ay, İ. (2024). Ahmet Muhip Dıranas'ın "Bulutlar," "Ve Bulutlar" ve "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar" Adlı Şiirlerinde Bir Esin Kaynağı Olarak Bulut İmajı ve Yüklendiği Estetik Değer. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 312-332. <https://doi.org/10.34083/akaded.1437894>

Ay, İ. (2024). The Image of Cloud as a Source of Inspiration in Ahmet Muhip Dıranas's Poems "Clouds", "And Clouds" and "Clouds Passing Over the City" and the Aesthetic Value it Imposes. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 312-332. <https://doi.org/10.34083/akaded.1437894>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı Yes - I'llenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© İlknur AY | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Şairin nesne üzerindeki öznel tasarrufları, şiirin temel karakteristiğinde vardır. Şiir için herhangi bir unsur esin kaynağı olabilir ve sanatçı onun üzerinde farklı tasavvurlarla imgeler oluşturarak duygu ve düşüncelerini dikkat çekici bir şekilde yansıtmaya imkânı bulur. Böylece şairin bir sözcüğün elinden tutup bir duygunun dilinden konuşması sırasında şekillenen mısralar ortaya çıkar. Şair dış dünyadaki muhtelif unsurlar ve ruhundaki karmaşa arasında çok ince bağlar kurar. Temaşa edilen öğelerin nitelikleri arasında aktarım yapıp birbiriyle kaynaştırılır ve bütünlüğü kurma yolunda aşama aşama ilerlenir. Şair adeta kendi ruhundaki bütünlüğü dolduracak, eksiklikleri karşılayıp giderecek tek tek parçaların arayışı içindedir. Bu sırada oluşan imgeler de sanatçının elindeki bütün malzemenin onun bilincinde ustaca yoğrulup yeni bir duyarlılıkla yansıtılmasıdır. Önce dış dünyadaki unsurlar arasında sonra da öznenin kendi dünyasıyla bu unsurlar arasında kurulan ilişkinin sonucunda şiirsel öz ortaya konulur. Ahmet Muhip Dıranas da "Bulutlar", "Ve bulutlar", "Şehrin Üstünde Geçen Bulutlar" şiir dizisinde "bulut" nesnesinden hareketle duygusal çağrışımlarla manzaradaki derinliği kavrayıp ayırt eder ve sergiler. Söz konusu şiirler sanatçının dış dünyadaki nesnelere ve kendi özünü algılayış düzleminde ortaya çıkar. Şiirlerde "bulut" kavramı belli bir bağlam içerisinde değerlendirilir. "Bulut" nesnesinden hareketle bir armoni ve sonrasında denge kuran şair, bir taraftan bulutlar arasında kendisini kaybederken diğer taraftan oluşan şiirsel ortamda kendini bulur. Şiirde önce görünüş yansıtılırken sonra "einfühlung" (özdeşleşme) gerçekleşir. Dolayısıyla bu çalışmada Ahmet Muhip Dıranas'ın ele alınan şiirlerinden hareketle öznenin nesnelere algılayış tarzı ve tavrına bağlı olarak ortaya çıkan imgesel oluşum ve özdeşleşim aşamalarına dair tespit ve değerlendirmeler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, imge, estetik form, tasavvur, özdeşleşme (einfühlung), Ahmet Muhip Dıranas, Bulutlar

Abstract

The poet's subjective savings on the object are in the basic characteristic of the poem. Any element can be a source of inspiration for poetry, and the artist has the opportunity to reflect his feelings and thoughts in a remarkable way by creating images with different imaginations on it. Thus, verses that take shape as the poet holds the hand of a word and speaks the language of an emotion emerge. The poet establishes very subtle connections between various elements in the outside world and the chaos in his soul. The qualities of the elements being viewed are transferred and integrated with each other, and progress is made step by step towards establishing integrity. The poet is literally in search of individual pieces that will fill the integrity in his own soul and meet and eliminate the deficiencies. The images formed at this time are the skillful kneading of all the materials in the artist's hand and reflecting them with a new sensitivity. The poetic essence is revealed as a result of the relationship established first between the elements in the outside world and then between the subject's own world and these elements. Ahmet Muhip Dıranas also comprehends, distinguishes and exhibits the depth in the landscape with emotional connotations, starting from the object "cloud" in his poem series "Clouds", "And clouds", "Clouds Passing Over the City". The poems in question emerge on the plane of the artist's perception of the objects in the outside world and his own essence. In the poems, the concept of "cloud" is evaluated within a certain context. Establishing a harmony and then

balance based on the object "cloud", the poet loses himself among the clouds on the one hand, and finds himself in the poetic environment created on the other hand. In the poem, first the appearance is reflected, and then "einfühlung" (identification) occurs. Therefore, in this study, based on the poems of Ahmet Muhip Dıranas, it has been tried to determine and evaluate the stages of imaginary formation and identification that occur depending on the subject's perception style and attitude of objects.

Keywords: Poetry, image, aesthetic form, imagination, identification (einfühlung), Ahmet Muhip Dıranas, Clouds

Giriş

Sanatçının duyuş, düşünüş ve algılayış süreci sanatsal üretimde etkin rol oynar. Her zaman "sanat, kendisinin dışında var olan gerçekliği, kendine özgü bir tarzda yansıtır ve yorumlar." (Pospelov, 2005, s. 44). Sanatçı keşfettiği, seçtiği ayrıntıları kendi varlığında birleştirir ve sanatsal bir düzlemde sergiler. Sanatta şairin kendi duygu ve düşünce dünyasını okura açması, yoğun zihinsel süreçler içinde tasarımlara ulaşması, bir filozof gibi yaşamın incelikli yönlerini yakalayışı hususunda Afşar Timuçin şunları ifade eder:

"Sanatta yaşam ortak bir yoruma götürülür. Bu yüzden sanat da bir tür felsefedir ya da felsefi eğilimlerini apaçık göstermese de onları kendinde taşır. Gerçek sanatta biz insanı tanırız. Duygular dünyası dalgalıdır, onun özel bir biçim altında başkalarına iletilmesi son derece güç bir yükümlülüktür. Evet, benim tutkum çok özel bir tutkudur, onu başkasına kolay kolay anlatamam, daha doğrusu gündelik dille anlatamam. Onun için ayrı bir dil oluşturmak zorundayım. Onun için sanatın dili gündelik dilden, sanatın mantığı gündelik mantıktan ayrıdır."(Timuçin, 2011, s. 22-23).

Şiirin karakteristiğinde algılanıp sunulan unsura estetik derinlik, zenginlik ve zarafet katmak bulunur. Gürsel Aytaç'ın (2009, s. 49) da belirttiği üzere, "Edebiyattaki yaratıcılık ya da buluş da böyle bir şey. Zaten çoktan beri var olan, hatta başkalarının daha önceden algılayıp işledikleri gerçekleri yeniden, ama bir başka gözle görmek, başka türlü algılayıp başka türlü işlemek"tir. Şiirde yer verilen imgeler ve ona yüklenen değerler şairin birer şiirsel kodlamasıdır. Nesnelere şairin yaklaşım biçimine göre belli bir dönüşüm içerisinde bir sanat objesi hâlini alır. Zira sanatçı kendi bakış açısından tetkik ettiklerini, kendi yaşam algısının şiirini yazar.

Sanat eseri için şairin algıları ve zihni estetik dönüşümün merkezidir. Şairin seçtiği malzeme şiirsel döngüde yerini alır. Octavio Paz'a (2012, s. 95) göre, "sözcükler, sesler, renkler ve diğer maddeler şiirsel döngünün içine girer girmez bir dönüşüm başlar. Anlamın ve iletişimin aracı oldukları gerçeğini yitirmeksizin sözcükler 'bir başka şeye' dönüşürler. Bu değişim, teknolojiye olduğunun tersine, özgün doğallığı terk ediş değil ona geri dönüştür." Çünkü, ele alınan nesnelere şairin yakaladığı iç tutarlılıkla sanatsal yapı içinde doğallıklarını korurlar.

Bir esin kaynağı eserin oluşum sürecinin başlatılmasında önemli işleve sahiptir. Herhangi bir esin kaynağı şairin şiirsel evreninde imgesel dönüşüm sürecini yönlendirip onu sanatsal varoluşa sürükler. Bu durumu Afşar Timuçin şöyle açıklar:

"Esin yapıta ruhunu veren temel fikrin heyecanlarla doğuşuna yani bilinçte kendini göstermesine karşılıktır. Bilincin alt katmanlarında, görünmez katlarında oluşan bir duygu-düşünce bütünü birdenbire bilince çıkar ve kendini çok yeni, çok özgün bir belirleyici ya da kurucu olarak tanıtır. Şaşkınlık yaratması bilinçte daha önce hiç görülmemiş hatta benzerine bile rastlanmamış olmasındandır. Bu yüzden bilinç onu kendi ürünü olmaktan çok bir yabancı olarak algılar. Bu sözde yabancının, bu özneye hiç de yabancı olmayan, onun kendi ürünü olan yabancının çok önemli bir işlevi vardır: bir yapıtın oluşumu için ilk itkiyi sağlayacaktır, onun ilk varoluş koşullarını sağlayacaktır."(Timuçin, 2009, s. 54-55).

Sanatçı esin kaynağından hareketle onun üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırır. Böylece nesnelere, varlıkların nispetlerini tespit etmeye, farklı yönlerini keşfetmeye çalışır.

Şair görüngü dünyasını ruha etkisiyle ele alır ve gözlemlediklerini değil düşleri ile kaynaştırdığı, idealize ettiği görüntüyü sunar eserinde. Zira, şairin öznel tasarrufları edebî metnin, şiirin karakteristik yapısını oluşturma işlevine sahiptir. Şairin sunumunda odak noktası estetiklidir. "Estetikleştirdiğimiz nesne her zaman doğal bir nesne olmayabilir. Dış dünyanın çeşitlilikleri kadar iç dünyamızın çeşitlilikleri de sanatsal yaratmada çıkış noktası sağlayabilir." (2009, s. 65) diyen Afşar Timuçin yine bu konuda sunları ifâde eder:

"Bir nesnenin estetikleşmesi ya da daha doğrusu estetikleştirilmesi onun özel bir biçim alması demektir. Bakışım bir tür duygu yakınlığıyla bir nesneye bağlandığında onu kendisi olmaktan çıkarmaksızın ama bazen de iyiden iyiye dönüştürücü bir tutumla estetikleştirir. Estetikleşmiş nesne öznelleştirilmiş nesnedir. O hem nesnedir, kendi varoluş koşullarının sürdürür, hem de özneliğin etkisiyle özelleşmiştir. Aynı ağacın resmini yapmaya koyulmuş olan beş ressam beş ayrı ağaç resmi çıkaracaktır: bu durum yalnızca onların durdukları yerle ilgili değildir, onların bilinç koşullarıyla, duygu ve düşünce düzenleriyle, yaşam karşısındaki öngörülerıyla ilgilidir, hatta bakış açılarıyla ilgilidir. Her sanatçı bir nesneyi estetikleştirirken ona kendi ruhsallığından bir şeyler katar. Bu biraz da sanatçının o anki ruh durumuyla belirgin olmalıdır."(Timuçin, 2009, s. 65).

Şair hayallerini de kullanarak sanatına kaynaklık edecek olan nesnesini özgürce ve sınırsız şekilde irdeler. Zira, serbest düşünme sırasında "kişi, zihnine sınır koymadan istediği yöne gitmesi için izin vermektedir. Bu sırada, düşüncenin yöneldiği alanlar ve nesnelere arasındaki benzerliklerin algılanması durumu ortaya çıkacaktır." ve zaten "yaratıcılık yeni bir şey bulmaktan çok, mevcut benzerlik ve ilişkilerin keşfedilmesi anlamına gelir." (Cebeci, 2015, s. 149- 150). Şair de şiir evreninde, bu keşfettiği benzerlikleri sanatsal dönüştürümlerle, öznel tasarımlarla sergiler. Böylece sanatçı ruh hâliyle eşitlenen bir objeye buluşup yaşam algısını sunmasına yol bulan imgelerle dünyasını okura açar, farklı bakış ile estetik bir buluş ortaya koyar. Şiirsel imgenin

gündelik dilden bir kaçış olduğunu ifade eden Gaston Bachelard bu konuda şunları söyler:

“Şiirsel imge bir çıkış, gündelik dilden bir kaçıştır ve sıradan şeyleri ifade eden bu dilin her zaman biraz üstünde yer alır. Dolayısıyla, şiirleri yaşadığımızda, kaçışın sağaltıcı deneyimini edinmiş oluruz. Bunun küçük bir kaçış olduğuna kuşku yok. Ne var ki bu kaçışlar hep yenilenir, şiir dili hep kaçış konumuna sokar. Yaşam, bu kaçışlarda canlılığı içinde ifâdesini bulur.” (Bachelard, 1996, s. 18).

Dolayısıyla bu imgelerle içinde bulunulan alan genişleyip başka bir alana, şiir alanına açılır ve gerçekliğin sınırları içinde bunalan özneye yeni bir çıkış yolu sunar. Şiirde anlamsal yeniliğin üretici hayal gücüne bağlı olduğu konusunda Ricoeur şunları ifade eder:

“Yeni eğretilmelerde, yeni bir anlamsal belirginliğin doğuşu, kurallara göre üreten bir hayal gücünün ne olabileceğini çok güzel gösterir: ‘İyi eğretilmeler yapmak, benzer olanı görmek demektir’ diyordu Aristoteles. Peki ama, benzer olanı görmek demek, önce birbirinden ‘uzak’ olup da sonra birdenbire ‘yakın’ gibi görünen öğeleri bir araya getirerek benzerliğin kendisini gerçekleştirmekten başka ne olabilir ki? İşte mantıksal uzamdaki bu mesafe değişikliği de üretici hayal gücünün ürünüdür. Üretici hayal gücü, bireştirme [sentez] işlemini şematize etmek demektir, yüklemisel benzetme yapma işlemini canlandırmak demektir: Anlamsal yenilik de buradan doğar. Demek ki eğretilme süreci içinde çalışma halinde olan üretici hayal gücü, yüklemisel benzetme yoluyla yeni mantıksal türler üretme yeteneğidir; bunu da dilin alışılmış kategorileştirmelerindeki direnişe rağmen yerine getirir.” (Ricoeur, 2007, s. 16).

Yüksek duyumsamalara sahip olan şair çevresindekilere dikkatle bakar, algılar ve idrak eder. Suut Kemal Yetkin’in (1938, s. 19) de ifade ettiği üzere “İdrak etmek ekseriya kendi kendimizle konuşmaktır. Kendi kendimizle konuşarak, kendimizden dışarda şu veya bu şeyin, kendimizde şu veya bu ruh halinin mevcudiyetini anlarız.” Yine Tahsin Yücel’in (2019, s. 13) ifâdesiyle de “Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece, devingen bir çevrendir dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır, nesnel ve değişmez bir dünya değil.” Böylece şair evrendekilerle kendisi arasında kurduğu derin ilgiyi sanatında terkibe kavuşturur. Ahmet Hamdi Tanpınar (2000, s. 15) “Bir fikrin, bir tasavvurun veya bir hayalin kendini yaratıcı melekeye arz etmesi her şeyden evvel onun bir nevi şekilleşmesi, yani kendine has bir kalıp sahibi olması demektir.” der. Bu açıdan tehalüf hâlinde olanlar şairin kurduğu şiir âleminde belli bir form içinde kaynaşıp birbirini tamamlar. Bu aynı zamanda şairin estetik tavrının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Estetik algı neticesinde objenin nesnel değerinin yerini ona yüklenen öznel değer ve değerlendirmeler alır. Zira “böyle bir obje, artık salt bir tabiat objesi olmaktan çıkar ve bir estetik obje niteliği elde eder. Tabiatıyla, nesnenin, nesnel ilgilerden kurtulması, ancak böyle bir estetik algılama ile yani bir süjenin estetik aktı ile ona yönelmesiyle mümkün olur.” (Tunalı, 2014, s. 85). Böylece, şiirde dış dünya yolculuğu iç dünya yolculuğuna dönüşür. Şair tehalüfler içinde nispetleri bulur ve bunları imgelerin çağrışımlarıyla rüya gibi sunar. “Şiirsel düş kurma, uykulu düş kurmanın tersine hiçbir

zaman uykuya dalmaz. Şiirsel düş kurmanın en basit imgeden hareketle imgelem dalgalarını harekete geçirmesi gerekir. (Bachelard, 1996, s. 62). Şiirsel tasavvurlar yoğun anlamsal katmanlar hâlinde okuru sarar. Özdemir İnce (2011, s. 23) de imge ve çağrışım ilişkisini "imge ögesi bir sözcüğün sözlüksel anlamını kırıyor, onun dışına taşıyor, sözcüğün anlamı genişliyor, derinleşiyor, çoğaltıyor. İmge, sözcüğün belirtme, gösterme ve adlandırma yeteneğine bir başkasını ekliyor: Çağrışım." şeklinde belirtir.

İmge bir duygunun ifâdesini yakalama anında ortaya çıkar ve sağlam bir kılavuzdur. Yönlendiricidir. Hepsinin ötesinde "yapmacıksız bir bilincin ürünüdür." (Bachelard, 1996, s. 11). Şair belli bir bağlam etrafında imgelerini oluşturarak bir düzen hâlinde şiir evrenini kurar. Okur da şairin şiir evreninde kurduğu ilişkiler ağını, nesneyi imgeye dönüştüren estetik algısını tespit ettiğinde temel anlama ulaşmış olur.

İmgeler bir duygu hâlini yüklenir, şair imge ile yöneldiği nesne ve özü arasında ilişki kurar, kendine uzak nesnelere arasındaki mesafeyi yaklaştırır. "Bir nesne içimizde uyandırdığı duygularla bir empati hâlinin yaşanmasına sebebiyet verir. Aslında yapılan şey insanın söz konusu nesneye bir duygu halini yüklemesidir." (Kolcu, 2015, s. 147). Şiirde odaklanılan nesnenin yeniden şekillenmesi, yüklendiği anlamla yeni nitelikler kazanması şairin ona belli bir duygusallıkla yaklaşımının neticesidir. Zira, "nesnelere duygusallık içinde kavrama, nesnelere duygusallık içinde içinden yaşama özdeşleşim (Einfühlung, Grekçesi empathy) olayını dile getirir." (Tunalı, 2016, s. 41). Böylece duygusal yoğunlaşma ve sempati, empati ve kaynaşmayı beraberinde getirmiş olur.

Bir esinin doğduğu anda şairin ondan hareketle başladığı durum ve onda bulunduğu nitelik bağlantılı gelişir. Zira şairi ondaki anlamsal değer yönlendirir. "Estetik nesne bir yandan da düşünülen, temaşa edilen bir objedir. O insanı sadece duylara hoş geldiği için değil, bir anlam içerdiği, bir değer taşıdığı için ilgilendirir." (Cevizci, 1999, s. 318). Estetik algıyla birlikte imgesel bağlam da oluşmaya başlar. "Büyüleme imgenin tutkusudur." diyen Maurice Blanchot (1993, s. 27) "Bizi büyüleyen, bizden bir anlam verme gücümüzü alan şey 'algılanabilir' yapısını terk eder, dünyayı terk eder, dünyanın ötesine çekilir ve bizi oraya çeker, anlık bize görünmez ve yine de zamanın bu anına ve uzamdaki var oluşa yabancı bir sunum içinde ortaya çıkar." İmge şairin çağrışımlarla kafasını karıştırırsa da ona çözüm noktasını gösterme işlevi de yine ona aittir. Şiirsel evrende şair nesnelere arasında ilişki kurarken iç içe geçen onların taşıdığı farklı değerler bir kargaşa ve karmaşa oluşturur, ancak şaire imgenin yol göstericiliğinde bir çıkış kapısı doğar.

İmgeler ve çağrışımlarla duyguların yoğunlaştığı noktada şiirin özü açığa çıkar. Yine, şairde nesnesini yansıtırken onunla özdeşleşme ve duygusal açıdan rahatlama durumu, Aristoteles'in ifâdesiyle "katharsis" (Moran, 2008, s. 30) gerçekleşir. Nejat Bozkurt'a (1995, s. 101) göre "Mimesis kavramı ile *Einfühlung* (özdeşleşim) kavramı arasında da bir benzerlikten söz edebiliriz. Theodor Lipps ve Volkelt'de geçen 'özdeşleşim' kavramı, alımlayıcının estetik obje karşısındaki bir kavrayış biçimidir; 'einfühlung' edimi bir etkinliğin başlangıcıdır, onunla bir etkinlik başlar ve sonunda da estetik doygunluk gelir. *Mimesis* ise bir nesnenin kavranışıdır, bunun sonunda da *katharsis* gerçekleşir."

Dolayısıyla nesnesiyle özdeşleşen öznenin kendi ruhundaki arzuları, hayalleri yöneldiği objeye aktarması ve onun üzerinden hislerini ortaya koyup somutlaştırmasıyla ruhi bir arınma, bir huzur durumu kendini gösterir.

Özne yöneldiği nesnede kendini bulduğunda duygusal bir etkileşim, bir hassasiyet oluşur. Şairdeki bu etkileşim ve oluşan hassasiyet, sonrasında estetik bir sunuma dönüşür. Şairin gördüklerinde anlamlı benzerlik ve ilişkileri keşfetmesi ve bunu sanatsal bir dille sunabilmesiyle birlikte ortaya çıkar şiirsel anlatım. Şair şiirinin sonunda yaşamdan damıttıklarıyla yine yaşama dair estetik bir yargı sunar. Sanatçı, insana ve evrene dair tecrübe ve birikimini, hayal gücü ile harmanlayıp estetik bir düzeyde aktararak sanat seviyesine taşır. Bu açıdan şairi kuşatıp onun şiir iklimine yol alan nesnelere sanatta önemli birer esin kaynağı olmuştur. Bunlardan birisi de bulut imgesidir. Asında bulut imgesi verdiği ilhamla edebiyatta olduğu gibi görsel sanatlarda da kendisine yer bulmuştur. Bulutların tasviri pek çok sanatçının eserinde farklı çağrışımlarla sergilenmiştir. “Rönesans sanatçısı dini olayları bulut tasvirinden yararlanarak anlatırken, Romantikler özlemini çektikleri doğayı, manzara resimlerindeki gökyüzü tasvirleriyle yansıtmışlardır. İzlenimciler ışık ve renk bağlantısını keşfederek yine gökyüzünün etkisinden yararlanmışlardır.” (Yücel, 2019, s. 441). Bulutların hareketi ve görünüşü şairleri de etkileyerek onları hayali yolculukla imgelere yöneltmiştir. Ünlü Fransız şairlerinden Baudelaire de “Bulutları severim... işte şu... şu geçip giden bulutları... eşsiz bulutları!” (Baudelaire, 201, s. 1) diyerek bulutlardaki olağanüstü görünüşe hayranlığını dile getirmiştir. Bulut imgesi, Türk şiirinin farklı dönemlerinde de şairlere gösterişle esin kaynağı olmuş ve Modern Türk Edebiyatının kırılma evrelerinden Garip Hareketinin öncüsü Orhan Veli'nin “Kuş ve Bulut” şiirinde ise, Kuşçu Amca'ya seslenen çocuğun “Sen bize bulut ver sade yüz paralık” (Kanık, 2021, s.227) ifadesinde oldukça ilginç bir niteliğe bürünmüştür. Dolayısıyla gözlemlenen ve anlam yüklenen bulutlar farklı sanat alanlarında her dönem yeni tasarımlarla göz önüne serilmiştir.

Baudelaire'den etkilenen ve Türk şiirinde saf şiir anlayışının önemli temsilcilerinden birisi olan Ahmet Muhip Dıranas'ın da birçok şiirine bulutlardan izlenimlerin yansıdığı görülür. Ahmet Muhip Dıranas'ın gözlemlendiği “bulut” ögesinden hareketle oluşturduğu “Bulutlar”, “Ve Bulutlar”, “Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar” şeklindeki şiir dizisi de şairin hayallerinin onu bulutlara, bulutların da yine onu daha başka hayallere yönlendirmesi sırasında ortaya çıkar. Şiirlerde yer alan imgelerle, nesnelere gizemli bir atmosferde, ilginç yönleriyle sunulması gerçekleşir. Abdullah Uçman'ın (2023, s. 53) da ifade ettiği üzere, “Ahmet Muhip Dıranas şiirinin tek amacı, sanat, güzellik ve insandır. O, farklı konuları vesile edinse de hep sanatın güzelliğini ve olağanüstülüğünü anlatmaya çalışır. Onu ilgilendiren tek şey sanat güzelliğidir. Baktığı hemen her şeyde, tabiatta, kadında veya eşyada hep estetik değeri yakalamaya çalışır.” Çalışmamıza konu olan şiirlerde de şairin bulut nesnesini estetik bir yaklaşımla ele aldığı görülür. Şiirlerde önce dış dünyadaki unsurlar arasında bir armoni kurulur, sonra bireyin iç dünyasıyla dış dünya arasında bir sentez ve muvazene oluşturulur. Böylelikle şairin bir sözcüğün elinden tutup bir duygunun dilinden konuşması sırasında şekillenen mısralar karşımıza

çıkarak. Dağların ardından gelen sonra şehrin üstünden geçip giden bulutlar eşliğinde düşsel bir yolculuk eder gibidir şair. Bu çalışmada da şairin anlam nesnesi olan bulutlardan hareketle kaleme aldığı "Bulutlar", "Ve Bulutlar" ve "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar" şiirlerinde nesnelerin algılanış tarzına bağlı olarak imgelerin oluşumu ve öznenin nesnesiyle özdeşleşme süreci birbirini takip eden aşamalar hâlinde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Birlikte değerlendirilen söz konusu şiirlerde öznenin nesneyi algılayış düzleminde benzerlikler ve ilişkiler tabakası, öznenin kendini algılayış düzleminde ise, özdeşleşme ve iletişim tabakası karşımıza çıkmaktadır. Şair seçtiği nesnesi ile dış dünyadaki diğer nesnelere arasında bir ilişki oluştururken sonrasında temel nesnesi ile kendisi arasında bir ilgi kurar ve nesnesini de bu bağlamda sunar.

1. Manzaradaki Derinliği Kavrayış ve Özdeşleşme: Bulutlar Arasında Kaybolan ve Kendini Bulan Bir Şair ve Onun Şiir Evreninde Kurduğu İlişkiler Ağı

Ahmet Muhip Dıranas'ın "Bulutlar", "Ve Bulutlar", "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar"adlı şiirlerinde aşamalar halinde önce sempati ile yaklaşım sonrasında da empatinin kuruluşu görülür. Buna bağlı olarak "Bulutlar"dan hareketle ortaya çıkan şiirlere bir bütün hâlinde baktığımızda iki ayrı sahne görmek mümkündür. Bu sahnelerden birisinde, şiir evrenindeki karmaşık ağ içinde şair kendini önce kaybeder, sonraki sahnede şiirsel bağlam içinde yeniden kendini bulur. Şiirlerde algılarla anılan gerçekliğin aşıldığı noktada ise, şiirsel öz ortaya çıkar.

1.1. Benzerlikler ve İlişkiler Tabakası: Uzaktan Bitmez Tükenmez Kuş Sürüsü Gibi Gelen ve Üzerimizde Kanat Sesi Olan "Bulutlar", "Ve Bulutlar" (Öznenin Nesneyi Algılayış Düzlemi ve Sempati Durumu)

Bu aşama öznenin nesneyi algılayış düzleminde ortaya çıkar. Şair dış âlemdeki kompleks unsurlar arasında bağ bulur ve farklı bir ilişki düzeni içinde ele aldığı nesnelere buna bağlı yeni bir bağlam içinde tasvir eder.

Ahmet Muhip Dıranas bir dönüştürüm yapar ele aldığı nesnesi üzerinde ve bunu işlevsel göstergelerle göz önüne serer. Zira, şiirde sadece söylemek değil duyguyu doğru kelimeyle, ifâdeyle buluşturup söylemeyi bilmektir esas olan. Bu açıdan şiirde dönüştürümle oluşan ve betimlemede bir devinimi ve değeri ortaya koyan bulut imgesi şairin estetik yargısını sunar. "Şiirdeki iki betim sözcüğü, aynı doğrultudaki tek bir iletiyi oluşturmak üzere birbirini açan, aydınlatan, büyüten anlambilimsel öğeler olur." (Göktürk, 1989, s. 19). Dolayısıyla hepsi şairin kurduğu şiir evreninde bir niyet dahilinde bir arada olduğundan seçilen göstergelerin ve işlevlerinin buna bağlı anlaşılması, ilişkilendirilmesi ve bütünleştirilmesi önem arz eder. İşte Ahmet Muhip Dıranas da söz konusu şiirlerinde odaklandığı "bulut" ögesinden yola çıkıp karmaşayı kucaklayarak evrene doğru fikirlerini genişletir, bir keşif yolculuğuna başlar. Şair gözlemlediği öğeler arasında bağ kurup imgeler üretir ve kendi algısına göre onları şekillendirir. Görülen nesnelere arasında yoğun anlamsal ilişki kurar, öğeleri birbirine katıp katmanlayarak ilerler şiirde.

Şairin bakıp daldığı, odaklandığı gökyüzünde özgürce dolaşan bulutlar, onun ruhunun olmak istediği yerdir ve onun hayatının gülümseyen ya da ağlayan suretidir bir nevi. Şair önce gördüğü manzaraya karşı bir düş kurar, daha sonra imgelerini dikkat çekici şekilde oluşturmaya başlar. Seçtiği nesnesini temel bağlamından koparıp soyutlayan şair, onu yeniden nitelendirip somutlaştırır. Şair hislerini bulutlar yoluyla anlatırken aynı zamanda bulut imgesi de şairin perspektifiyle genişler. Şair dikkatini verdiği manzaranın büyüüne kapılmış ve bulutlar manzarası şairin ruhunda kendisine yer bulmuştur. Şiirlerde açığa çıkan duygu hâli, şairin dağları aşırıp özgürce dolaşan, gökyüzünde huzurla gezen bulutlar gibi olma arzudur. Dolayısıyla şairin düşleri doğrultusunda bulutlar üzerine şiirler şekillenir.

Gökyüzündeki bulutları temaşa eden şair, manzaradaki derinlik ve zenginliği ayırt eder ve şiirlerine döker. İnsan ve bulut şairin şiir terazisinde tarttığı varlıklardır. Şairin ilgi odağı bulutlar düşlerle iç içe ve şaşırtıcı, hayranlık uyandırıcı şekilde sunulur şiirlerde. Ahmet Muhip Dıranas da bir şair gözüyle bilip gördüğümüz bulutlardan daha farklı imgesel düzlemde tanıtır onları.

Şairin zihni âdeta göğe bakarken aydınlanır, sanki bir esrar perdesi aralanır. Zaten Eliade'ın (Eliade, 2003, s. 61) da belirttiği üzere, “Göğe bakmak aydınlanmak demektir.” Şair, gökyüzündeki canlı, renkli ve ihtişamlı görüntüyü sahiplenir. Bulutları bir kuş gibi algılayan şair, onu bu doğrultuda izlenimlerine göre tasvir eder. Sunumunda “yeşil göz”, “mor gaga” şeklinde renk unsurunu özellikle ön plana çıkararak estetik algısına göre manzaranın göz kamaştırıcı görüntüsünü gözler önüne serer. Akşam vaktinde kuşların gagasında yansıyan “fecir”e dikkat çeken şair, karanlıktaki aydınlığı ifade ederek gece gündüz devamlılığı içinde yenilenmeyi ve umudu da çağırıştırır. Yine bulut tasarımında akşamın rengi/fecir zıtlığını kullanmak suretiyle imgesini ve anlamı güçlendirir:

“Yeşil gözlerinde akşamın rengi

Mor gagalarında fecir, bulutlar.” (Dıranas, 2015, s. 84).

Böylece şair izlenimlerini yansıtırken öznel tasavvurlarla uzak görünen unsurları yaklaştırıp bir denge, bir armoni kurar. Bunu daha da içselleştirerek estetik iletişimle iç dünyasındaki gizemi, ruhunun sırlarını şiirsel özde sunar. Görüntüyü düşleriyle besleyerek anlatan şairin bu öznel tasarrufları şiirsel yapının karakteristiğidir.

Şair, şiirinde nispetleri bir araya getirip terkip halinde sunar. Yine böylece şairin iç dünyası açılıp göz önüne serilir aslında. Şairin ürettiği imge onun hayatından, tecrübelerinden izler taşır. “Bir imgenin geçmiş algılarla ilgili olduğu, hafıza izleri üzerinde meydana gelen bir zihinsel etkinlik sonucu oluştuğu söylenebilir.” (Cebeci, 2015, s. 154). Şair de imgelerini, hafızasındaki izler ile mevcut andaki algılarının kesiştiği noktada oluşturur. Şairin algıları derinleştiğinde hafızasında kalan izlerle birleşir. Bu zihinsel etkinlik sırasında üzerinde düşünülüp derinleştirilen nesne, şairin hayalleriyle beraber iç tutarlılık içinde sergilenir.

Gökyüzünde yer alan unsurlar arasında, gezen bulutlar ile uçan kuşlar arasında ilişki kuran şairin zihninde bulutlar bu yönüyle özgürlüğü çağırıştırır. “Ortak bilinç alanında

üretilen arkaik tasavvurlarda gökyüzü önemli bir yer işgal etmektedir. Kutsalla yakından ilişkili olduğu kabul edilen gökyüzünde somut varlıklarıyla ortaya çıkan kuşlar bu alanın en ilgi çekici unsurları arasındadır." (Daşdemir, 2021, s. 43). Şair "yeşil gözlerinde akşamın rengi, mor gagalarında fecir" olan bir kuş şeklinde tasvir ettiği renkli ve gösterişli bir bulut manzarası ile daha baştan bulutlara olan hayranlığını dile getirir. Şairin gözünün önündeki manzarada dağlar arkasından gelen bulutların bir arada kümelenişi ve yoğunluğu, ona "bitmez tükenmez kuş sürüsü" gibi görünür:

"Bitmez tükenmez bir kuş sürüsü gibi

Dağlar arkasından gelir bulutlar." (Dıranas, 2015, s. 84).

Şair şiirinin merkezine aldığı bulutlarla onda bir anlam ifade ettiği için ilgilenir, sempati duyar. Bulutlara baktığında heyecanlanır ve onun etrafında hayalleriyle kurgusal bir âlem kurar. Suut Kemal Yetkin'in (1938, s. 21) de ifade ettiği üzere, "Muhayyile vasıtasıyla hayaller, hatıralar, hakim heyecanın etrafında toplanır." Bundan sonra şair idrak ettiği bulutları estetik iletişimine göre takdim eder. Şairin gördüğü bulutlar manzarası onun bilinçaltıyla kaynaşır ve imgeye dönüşerek onun bir tür ifadesi olur. "Binlerce ve dizi dizi" gelen bulutlar günün batışıyla "Batı uçlarına dikilmiş putlar" şeklinde bir tablo oluşturur şairin gözünde. Zuhur eden bu heybetli manzarada gurup vakti oluşan kızıl rengin büyümlü ve göz kamaştırıcı görüntüsü de imgesel çağrışımlarla gökyüzünde kurulan bir şölen yeri gibi sunulur. Dolayısıyla kalabalık bir kuş sürüsünü andıran bulutlar sonrasında şaire daha farklı görünmeye başlar. Bulutlar ona aynı zamanda ulviyeti çağırır. Gökyüzünde bir uçtan bir uca dolaşan bulutları, şair önce özgürlükle sonra kutsallıkla ilişkilendirir. Erişilmez görünen ve "kutsalla yakından ilişkili olduğu kabul edilen gökyüzü"nü (Daşdemir, 2021, s. 43) bu doğrultuda imgelerle sunar. Bundan sonra bulutlar şairin gözüne "binlerce ve dizi dizi Batı uçlarında dikilmiş putlar", "her akşam içip denizi gökkubbede şölen kuran mabutlar" şeklinde gözükür. Eliade, insanın ulaşamadığı yerlerin tanrılara özgü aşkınlık, mutlak gerçeklik, sonsuzluk gibi ayrıcalıklara sahip olduğu konusunda şunları ifade eder:

" 'En yüksek' olmak, doğal olarak tanrılara özgü bir niteliktir. İnsanın ulaşamadığı yukarı bölgeler, yıldızlı gök, tanrılara özgü aşkınlık, mutlak gerçeklik, sonsuzluk gibi ayrıcalıklara sahiptir. Bu tür bölgeler tanrıların mekânlarıdır: bu bölgelere, ancak birkaç ayrıcalıklı kişi göğe yükselme ayiniyle ulaşır; bazı dinlere göreyse buralar ölümlerin ruhlarının gittiği yerlerdir. 'Yüksek', insanların ulaşamayacağı bir boyuttur; doğal olarak insanüstü güçlerin ve varlıkların sahip olduğu bir yerdir." (Eliade, 2003, s. 61-62).

Bu sebeple şairin çok uzağında, onun erişemeyeceği yerde olan bulutlar, ona mitolojik anlatıları ve olağanüstü varlıkları hatırlatır:

"Bulutlar binlerce ve dizi dizi
Batı uçlarında dikilmiş putlar.

Bulutlar her akşam içip denizi
Gökkubbede şölen kuran mabutlar.” (Dıranas, 2015, s. 84).

Şair gökyüzünde gördüğü ulviyeti, saygınlığı ifâde etmek ve estetik algısına göre bulutların zihninde oluşan hayali görüntüsünü etkili şekilde sunmak için mitolojik anlatılara, jeolojik çağlara, efsanelere başvurur. Bulutların iri, heybetli ve olağanüstü duruşu ve gelişlerindeki ihtişam sanki buzul çağından mamutların gelişi gibi tasavvur edilir:

“Bulutlar kuzeyin buz dağlarından
Sıcak vadilere inen mamutlar.” (Dıranas, 2015, s. 84).

Şaire jeolojik çağlarda yaşamış canlıları çağrıştıran bulutların muntazam görüntüsü bu şekilde güçlü bir imge ile somutlaştırılır. Böylece şair idealize ederek bulutların onu etkileyen yönlerini göz önüne serer. Bulutlara yaptığı ilginç benzetmelerle şair dikkatini yoğunlaştırdığı gözde nesnesinin onun hayalindeki bağlamsal tanımlarını sıralar.

“Bulutlar” şiiri, bir oluş anının şiirleşmesidir. Akşam, bulutlar ve kuş sürüleri arasında ilgi kuran şair akşamın oluşunu bulutların kuş sürüsü gibi gelişle ifâde eder. Hüzünle karışık hoşnutluk sezilir bulutların görünüşünde. Bulutları kuşa benzeterek onlar gibi özgür, hafif, ferah ve uçuşarak gelişi çağrıştırır. Tahayyülünde oluşuna göre sunar akşam tablosunu.

Gözlemlediği bulutların heybetine ve kalabalık oluşuna vurgu yapan ve onları putlara, mabutlara ve mamutlara benzeten şair sonrasında bakışını bir anda kendisine çevirir. İşte bu sırada ıstırapı saklayan ruhu ile içinde yağmur damlalarını taşıyan bulutlar arasında bağ kurarak bunu dikkat çekici bir imge ile ifâde eder. Şair bulutu gözleriyle, akşam vaktini de geçen günlerin anlarıyla eşleştirir. Nesneye dair nitelendirmeler yaparken şairin kendi ruhunun onunla bütünleşmesi durumu ortaya çıkar. Ruhun çektiği, içten içe zehir gibi akan gizli ve derin ıstırap, gözyaşlarıyla kendini belli eder. Bu bakımdan bulutlar da şaire bir sır, hüznün taşıyıcısı gibi görünür. Böylece şairin bulutları kendisine yakın görmesinin sebeplerinden biri de belirginleşir. Şair şiir boyunca önce bulutları betimler, sonra da benimser:

“Ve gözlerimize dolup da bazen
Döken içimize zehir, bulutlar!” (Dıranas, 2015, s. 84).

Şair, görkemli yağmur bulutlarının yoğunluğuyla, hüznün ağırlığını birleştirip yağmur yüklü bulutla dert yüklü insanı kaynaştırarak algısal sunuma samimi bir duygusallık da katar. Buluttan süzülen su damlaları öznenin gözlerine dolup da içine zehir akıtan gözyaşlarına dönüşür. Bulutlar, öznenin içine zehir akıtır gibi onun içindeki acıyı harekete geçirir. Akşam vakti içe dönen, kendiyile baş başa kalan insanın dertlenişi bu şekilde bir bağdaştırmayla tasarlanır. Şair her seferinde bulut yerine “-lar” çokluk eki ile bulutlar ifâdesini kullanır. Oysa bulutlar karşısında tek olan ben özne vardır. Şair böylece çokluğun karşısına yalnız bireyi yerleştirir. Ona bulutların kalabalık sürü sürü gidişi kendi yalnızlığını hatırlatır. Aynı zamanda burada bir estetik yargı sunulur. Zira

şaire göre, "Akşam vakti bulutlar bazen gözlere dolup insanın içine zehir döker." Bu açıdan kuş sürüsü gibi gelip şairi hayallere boğan bulutlar bir anda onu kendi yalnızlığında hüzne gark edip giderler. Bulutlar bir hareketi ve gelip geçiciliği de temsil eder. Şiirdeki düşsel atmosferde yaşama dair fanilik, gelip geçici olma durumu da bir kuş sürüsü gibi dağlar arkasından gelip sonra yine dağları aşıp giden "bulut" görüntüsü ile bir kez daha hissettirilir.

"Bulutlar" şiiri bu şekilde hüznün ile sona erse de devamında "Ve Bulutlar" şiirinde yine şairin gökyüzünde kuş gibi uçan bulutların kervanına aynı heyecanla katılıp bulutların arasında kendini aşıp yeniden hayallere daldığı görülür. Böylece şairin "Ve Bulutlar" şiirinde de bulutların heybetli ve gizemli bir kuş sürüsü gibi gelişi sahnesi tekrarlanır. Ancak şair sempati duyduğu bulutların kuş oluşu ilgili tasavvurunu renkler yerine bu kez ses unsuruyla destekleyerek sunar. Bulutların görkemli varlığını, esrarengiz tablosunu geceyi fecir sararken duyulan kanat sesine benzetir. Uzaktan gelen kuşları andıran bulutların sisi, yakınlaştıkça şairin zihnine esrarlı kanat sesini duyurur. Şairin hayalinde yakınlaştığında kuş misali kanat sesini üzerimizde yoğunlaştıran bulutlar adeta geceyi kanatlarıyla sarar, etrafı sesle doldurup sessizliğe bürünen geceyi uyandırır. Bu esrarlı kanat sesinde aynı zamanda şairin zihninde beliren onun hayalini kuşatan efsanevi kuşlar, silüetler varlığı hissedilir. Aynı zamanda bu mısralar Yahya Kemal Beyatlı'nın "Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir, Duyulan gökte kanat, yerde ayak sesleridir" mısralarındaki o efsunlu ve ihtişamlı hâli de anımsatır. (Beyatlı, 1974, s. 9). Ahmet Muhip Dıranas'ın algılarını ustaca ve etkileyici şekilde yansıttığı "Ve Bulutlar" şiirindeki bulutlara dair hayali tasviri de büyüleyici bir masal diyarını canlandırır. Zira geceyi fecrin, aydınlığın sarması rüyaların ışıltılı âlemine açılan pencereyi işaret eder. Aynı zamanda bu gecenin karanlığına karşın fecrin belirmesi, umudun da temsildir. Zaten şiirde yer verilen "düş", "rüya", "bereket" "fecir", "bahar", "kanat sesi" anahtar kelimeleri ile öznedeki bitmek bilmeyen bir umudun varlığı sezdirilir. Ayrıca, "geceyi sararken fecir" ifâdesindeki gece ve fecir kavramları, gerçek ve düş tezadını da belli eder. Şiirde gece ile fecir, aydınlık tezadıyla anlam pekiştirilirken şair bu zıt kavramları bir arada kullanarak geceyle iç görüşle aydınlanan manzarayı da belirtir. Gece hayal âlemine açılan pencere olur. Bulutlar ve onda bağlanılan güzellik derece derece yaklaşır özneye. Bulutlar uzaktan kuş sürüsü gibi gelip şehrin üzerinden geçerler. Yakınlaşan bulutlar üzerinde kanat sesi olur. Uzaktan görme hakimken yakınlaşınca sesi duyar. Gerçeklerden sıyrılan şairin içinde bulunduğu bu düşsel anda bulutlar arasında gezinen zihni, bulutların sisinde ardı ardına sorulara boğulur. Şair bir masal perisi gibi düşündüğü bulutların hangi iklimden gelip hangi diyara gittiğini merak eder:

"Üzerimizde bir kanat sesidir

Geceyi sararken fecir, bulutlar;

Hangi bir diyara gider, kimbilir?

Hangi iklimlerden gelir bulutlar?" (Dıranas, 2015, s. 85).

Bu düşsel iklimde şair bulutlar aynasından ışıldayan görüntüyü canlı şekilde sunmaya devam eder. Kuş olarak hayal edilen bulutlar bu defa uzun saçları rüzgarda raks eden güzel bir sevgiliye benzetilir. Kuruyan toprağa yağmur götüren bulutlar, solgun yüzleri canlandıran ve gelişle bahar getiren vefalı bir sevgili gibidir. Daha önce “Bulutlar” şiirinde yağmur ve hüznün arasında ilgi kuran şair bu kez yağmurla gelen bereketi hatırlar. “Bahar” kelimesi umudu işaret eden şiirsel anlamı ortaya koyar aslında. Bulut toprağa bereket getiren peri kızı gibidir adeta. Güzelliğinin ışıltısı ve şefkatinin esintisi yeryüzüne saçılır. Onun gölgesinde toprak tazelenir:

“Sürür saçlarından onları rüzgâr,
Dökerler toprağa tohum ve bahar;
Solgun yüzümüzü unutmayan yâr
Ve alnımızda eldir bulutlar.” (Dıranas, 2015, s. 85).

Gökyüzü toprağı yağmurla bereketlendirir, onunla kaynaşır ve onu tamamlar. Gölgeyip sıcaktan koruyan alındaki el gibi destektir bulutlar. Gittikleri yere “bahar, gölge ve yağmur” götürürler. Yağmurun suladığı bitkiler hayat bulur. Eliade’ın (2003, s. 198) da belirttiği üzere “Su, tüm yaşam düzlemlerinde hayatın ve büyümenin kaynağıdır.” Şiirde de suyun hastaya şifa olması çağrıştırılır. Yağmurla toprağa sevgisini sunan bulutlar vefalı bir dost gibi güç verir toprağa. Bulutlar toprağı şefkatle sarar. Bulutlar yağmur, rüzgar da tohum serper toprağa. Böylece rüzgâr ve yağmur toprağı canlandırır ve hastaya uzanan şefkatli el gibi toprağa şifa verirler. Bu şekilde zihninde oluşan tasarımlarını etkileyici imgelerle ortaya koyan şair bulutlarla beraber bir hayal âlemine uzanıp gider, uçsuz bucaksız düşlere dalar.

Bulutlar dağları bir bir aşarken özneyi de binbir hayalle peşinden sürükler. İnsanın hüznünlü gözyaşları gibi içinde yağmuru taşımasının yanında şairin bulutları kendisine yakın görmesinin sebeplerinden bir diğeri de düşlerini harekete geçirmesidir. Birden “gökyüzü sonsuz bir rüya denizi” olur ve bulutlar şairin düşlerini besler. Böylece bulutlara bakmak kendini hayal âlemine bırakmak demektir. Bulutların sisli yapısındaki müphemlik, gerçeğin üstünün gizemle örtülüşünü çağrıştırır. Şair rüya denizinde kaybolur. Aynı zamanda şairi şiire yönelten temel güç gibidir bulutlar. Bu açıdan Ahmet Muhip Dıranas’ın birçok şiirine bulutlardan izlenimler yansıdığı görülür. Bulutların muntazam görünüşü bağlanılan güzelliştir. Bu rüya denizi, derinlere daldıkça oradan türlü hayaller, şiirsel tasarımlar çıkaran şairi şiir istikametinde götürüp ona şiirin yolunu da buldurur:

“Gökyüzü bir sonsuz rüya denizi;
Besleyen onlardır düşlerimizi.
Her akşam peşinde götürür bizi,
Aşarken dağları bir bir, bulutlar.” (Dıranas, 2015, s. 85).

Dağlar arkasından gelip yine dağları aşarak giden ve şairi de derin düşüncelere daldıran bulutlar ona sadece şiirin varlığını değil evrendeki kendi gerçekliğini, kendi yerini de keşfettirir. Şair, bulutları seyrederken yaşadığı iç yolculukta kendini bulma, anlama yolunda ilerler. Her akşam dağları bir bir aşıp kuş sürüsü gibi uçan bulutlara kendi hayalleriyle katılan şair, onlarla bir yolculuk yapar gibidir. Bu açıdan olağanüstü görünüşleriyle mitolojik kuşları andıran bulutların bu sonsuz yolculuğunda, şair de rüya denizini ve önündeki dağları aşıp bir masal âlemine karışmışçasına duygularını şiirine yansıtmıştır.

1. 2. Özdeşleşme ve İletişim Tabakası: Heveslendirip Kendisine İmrendirerek "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar"(Öznenin Kendini Algılayış Düzlemi ve Empati Durumu)

Bu aşama öznenin kendini algılayış düzleminde açığa çıkar. Nesnesinden etkilenip algılarıyla onu şekillendiren şair bu süreçte nesnesinin incelikleriyle ilgilenip onunla iletişim kurarken aynı zamanda kendi varlığının derinliklerine de uzanıp keşif yapar. Dış dünyadaki nesnelere nispetlerini bulma sonrasında şair bunu içselleştirir. Gökyüzü, kuş, yağmur, rüzgar ve bulut gibi dış âlemdaki varlıklar arasındaki ilişkilendirmeden sonra şair kendisiyle temel objesi arasında iletişim kurar. Şair zihnindeki düşsel genişleme etrafında sınırları aşma arzusuyla içinde sıkışan özlemlerini özgürce gökyüzünde dolaşan bulutlarda açığa çıkarır. Kendi hisleriyle nesnesinde buluşunca, onunla özdeşleşince rahatlar. "Einführung insanın nesnelere kurduğu ilişki sonucu onunla özdeşleşmesi, aynileşmesi hadisesidir." (Kolcu, 2015, s. 147). Burada gerçekleşen durum da budur. Şair şiir evreninde ilişkiler ağı kurup gözlemlediği objeleri kurgusallıkla harmanladığı sırada oluşan duygusal bir iletişim neticesinde kendisi de nesnesiyle kaynaşmaya başlar. Bu konuda İsmail Tunalı şunları ifade eder:

"Estetik algıda obje, real ilgilerinden dışarıya alınır. Böyle bir obje, artık salt bir doğa objesi olmaktan çıkar ve bir subjektivlik içinde bir estetik obje niteliğini elde eder. Estetik obje, bu subjektivlik karakteri içinde doğal bağılıklar ve ilişkilerden kurtulur, irreal varlık dünyasına doğru uzanır. Estetik objede bu değişiklikler meydana gelirken estetik tavra, estetik algıya sahip süjede de buna paralel değişimler olur. Estetik tavır içine girmiş olan süje de dışsal real bağılıklarından kopar, estetik obje ile bütünleşme içine girmek ister." (Tunalı, 2016, s. 37).

Özne ve nesne arasındaki bu hassas diyalog onu içselleştirerek yansıtmaya şeklinde neticelenir. "Bulut" ve "düş" şiirin temel kavramları olarak ortaya çıkar. Şair düşleriyle bulutları eşleştirir. Bulutlar rüyamızı kuşatan hudutların ilerisine gider. Şair de ilgi odağı bulutların peşinden gidip "düşe benzeyen şiiri" yakalar. Erdoğan Alkan (2005, s. 634) da "Düşe benzer bir şiiri yakalamak istiyorum. Uyurken gördüğüm düşler ya da uyanırken daldığım düşler gibi..." derken şairde "düşe benzeyen şiiri yakalamak" gayretini dile getirir.

Bir masal dünyasına ait gibi görünen bulutlar da şairin bu yönüyle ilgisini çeker, onu sürükler. Şair onlarda huzur bulur, bir sonraki aşamada şiirinde beklenen özdeşleşme

seviyesi gerçekleşir. “Ve düşü, kendi imgesinin varlığı haline gelir.” (Bachelard, 1996, s. 190). Sanatçı, düşlerle en samimi şekilde iç dünyasını ortaya koyarken varlığının inceliklerini keşfeder. Tasavvurlarının armonisiyle yaklaştıkça artık özne de nesnesiyle özdeşleşir. Şiirde bulutlara öykünmeyle birlikte onların yerine geçme isteği görülür. Dolayısıyla bulutlar düşlerini harekete geçirirken bir süre sonra düşlerinin aynen kendisi haline gelir. Bulutlara birtakım özellikleri yükleyip sonra onunla özdeşleşir. Şair dış dünyadaki varlıklar arasında benzerlik ilişkisi ve buna bağlı anlamsal bağ kurmaya çalışırken nihayetinde kendisini evren içinde konumlandırıp anlamlandırır. Ariati’ye göre, “benzerlik fikri ‘tekrar olgusu’nu, tekrar olgusu ise, evrende bir ‘düzenlilik’ bulunduğu fikrini çağırıştır. İnsan zihni bu düzenlilik fikrinden yola çıkarak evreni, buradan hareketle de kendisini anlamaya girişir.” (Cebeci, 2015, s. 165). Şairin de dış âleme bakarken genişleyen perspektifi, sonrasında iç dünyasını aydınlatır. Şair belleğinde farklı görüşleri aynı anda bir araya getirir ve sunar.

Bulutların estetik yansıması ruha etkisiyle duygusal varlığı derinleştirir. Şair bulutlarla sonsuz bir yürüyüşe çıkmış gibidir. Burada bulutların dağların ardından gelip şehrin üzerinden geçip yollar aşışı, engel tanımayarak gidişyle daima bir devamlılık hali şiire hakimdir. Bulutların sürekli bir akış, hareket halinde oluşuyla zamanın insanı sürüklemesi ve sonsuzluk da çağırıştırılır. Yine bulutlar bu sonsuzluk ve özgürlüğü temsil edişyle bunu arayan şairin ruhuyla bütünleşir. Şair, kompleks unsurlar ve karmaşık ruhu arasında bağ bulur ve böylece şiirdeki öz yansıtılır.

Şairin buluta yönelmesinin işlevsel bir sebebi vardır. Şair onunla gizemli iç dünyasını yansıtır okura. Sanat eserinde idealitenin ya da irrealitenin realitedeki görünüşü hakkında İsmail Tunalı şunları ifâde eder:

“Sanat eseri için yeni bir varlık tarzı düşünölmelidir. Bu varlık tarzı, hem realiteye dayanmalı hem de idealiteye. Bu, özel çeşitten bir modalitedir. Çünkü sanat eseri bir objektivation’dur. Objektivation’da, idealitenin ya da irrealitenin realitedeki görünüşü söz konusudur. Buna göre, sanat, realitede görünüşe ulaşan irrealite (idealite)dir. (Tunalı, 2014, s. 67).

Dolayısıyla şair bilinçli olarak bulutlara yönelir ve kendisiyle bağ kuran bir nitelik keşfeder onlarda. Bu bakımdan “realitede idealite” varlığını sunar ve “özdeşleyim” kendisini belli eder.

Gökyüzünü seyrederken düşlere dalan özne “belki gidiyorlardır yakınına rüyamızı kuşatan” dediği bulutlarla bu düş yolculuğunda bütünleşir. Şair şiirlerinde bir düş atmosferinde bulutların onun için ne anlama geldiğini sıralar. Yaşantı ile nesnelere arasında kurulan içten ilgi üzerine İsmail Tunalı şunları ifâde eder:

“Biz kendi ruhsal-duygusal yaşamımızla bizim dışımızda bulunan bu nesnelere arasında içten bir ilgi kuruyor ve kendi duygularımızda bulduğumuz coşkunluk, şirinlik, mağrurluk gibi nitelikleri nesnelere aktarıyor ve sonra sanki bu nesnelere bu niteliklere sahip imişler gibi onları bize ait bu nitelikler içinde kavırıyoruz, onları bize ait bu nitelikleriyle yaşıyoruz.” (Tunalı, 2016, s. 41).

Dolayısıyla şair de sonsuzluk ve özgürlük duygusunu bulutlarla yaşar. Onları düşleriyle yoğurarak anlatırken aynı zamanda onlar da şairin düşlerini besler. Düş ve bulut arasındaki ilişkiden doğan "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar" şiirinde bulutlar rüyamızı kuşatan hudutların yakınına gidişyle takdim edilir. Bulutların her biri hudutları aşan bir akıncı, bir savaşçı gibi şairin karşısına çıkarlar. Bu aşamada dikkatli gözlerle bulutları seyreden ve onu diğer nesnelere ilişkisi içinde anlamlandıran özne artık ona imrenmeye başlar. Sınır tanımaz bulutlarla bir yolculuğa çıkan şair "şehrin üstünden geçen bulutların" özgürlük içindeki akınına özenir. Zira onlar "rüyamızı kuşatan hudutların" yakınına ulaşırlar. Düşlerini gerçekleştiren bulutlarla şair kolayca kaynaşır ve onlarda kendini bulur:

"Bakıp imreniyorum akınına

Şehrin üstünden geçen bulutların.

Belki gidiyorlardır yakınına

Rüyamızı kuşatan hudutların." (Dıranas, 2015, s. 82).

Bulutların erişilmezliği ile hayallerinin hudutsuzluğu arasında şair ilgi kurar. Rüyamızı kuşatan hudutları da bulutlar kuşatır ve şair de onlarla özdeşleşir. Hayalleri ve yaşadıkları anlardan izlerle bulutları benimseyip içselleştirir. Önce aşama aşama bulutları kendine yakın hissetmesi dile getirilir, sonra özdeşleşme kendini belli eder. Bulutlarda hissettiği duyguyu artık sahiplenir. Bulutları benimseyen ve "onların hevesine uyaraktan cenup ufuklara bakıyoruz" diyen şair, ümitle geleceğe bakar, Özne bulutların dinamizmine kapılıp onlarla birlikte şevkle hayallerine akıp gider:

"Evler, ağaçlar, sular, ben ve bu an

Sanki bulutlarla bir, akıyoruz;

Onların hevesine uyaraktan

Cenup ufuklarına bakıyoruz." (Dıranas, 2015, s. 82).

Bu şekilde bir "özdeşleşim" yaşayan şair, öncesinde dış âlemdeki varlıkları birbiriyle ilişkilendirirken daha sonra kendisiyle beraber etrafını kuşatan evler, ağaçlar, sular vs. her şeyi bulutlarla birleştirmiştir. Şair bulutlarla hafiflemek, ferahlamak, dertlerinden sıyrılmak, bulutlar arasında kaybolmak ve kendini bulmak ister. Çünkü, bulutlar kuş gibi uçup rüzgar gibi eser. Şair bulutların görüntüsündeki hafifliği izlenimiyle bağlantılı niteler. Bulutlara yansıtır ruhunun engin dalgalarını, dalgalanmalarını ve sonra bulutlara imrenerek onlarla özdeşleşmek ister. Güzele ve yeniye doğru koşup sonsuz gidiş içindeki bulut kervanının yürüyüşüne dahil olmayı arzu eder. Bulutların durmaksızın devam eden yürüyüşüne ve uzaklara uzanışına, her yere yağmur götürüşüne öykünür şair. Bulutlarla birlikte hayallerine odaklanır:

"Biz de hafif olsaydık bir rüzgârdan,

Yer alsaydık şu bulut kervanında,

Güzel'e ve Yeni'ye doğru koşan

Bu sonrasız gidişin bir yanında;” (Dıranas, 2015, s. 82).

“Dağlara, denizlere, ovalara

Uzansaydık yağarak iplik iplik,

Tohumları susamış tarlalara

Bahar, gölge ve yağmur götürseydik.” (Dıranas, 2015, s. 82).

Aslında bu şekilde şair neden bulutlarla özdeşleşmek istediğini de mısralarında sıralamış, açıklamış olur. Bulutlar düşlediklerini gerçekleştirdiği için şair onların yerine geçmek ister. Çünkü “güzele ve yeniye doğru koşan” ve gittikleri yere “bahar, gölge ve yağmur” ile umut götüren kuşatıcı bulutlar şairin hudutsuz hayallerini gerçekleştirirler. Yağmurun iplik iplik yağıp toprakla kurduğu bağ gibi şair de hayallerini kucaklayan bulutlara içtenlikle bağlanır. Bulutların bir akış hâlinde oluşu ve sabit kalmayıp engelsizce ufuklara akışı, her yere ulaşip yağmur götürüşü ve faydalı oluşu onu cezbeder. Bulutların engel tanımayan bu sonsuz yürüyüşü, ona göre güzel, faydalı ve yeni olana ulaşma mücadelesidir. Onunla bütünleştiğinde şair de huzur bulur.

Şair bulutlarla birlikte uzaklara gitmek ister. Zaten bulutlar düşler gibi uzanıp uzaklara sürükler insanı. “Uzaklara, çok uzaklara gitmek, her zaman somut olarak değil bazen de düşlerin yardımıyla uzaklara gitmek isteriz. Bazen düşler gerçeklerden daha gerçektir.” (Timuçin, 2011, s. 107). Bu sebeple şairin duygularını şiire dökerken bulut ögesini seçmesi bilinçli bir tavır olarak karşımıza çıkar. Aslında şair imgeleri oluşturma yolundaki tercihleriyle kendi varlığını ortaya koyar, keşfettiği ayrıntılarla iç dünyasını açar. Dolayısıyla aynı zamanda sanat eseri vasıtasıyla şair varlığını kanıtlayıp yaşamsal tutumunu, yönelimini sergiler. Bu bağlamda öznenin kendiyile kurduğu anlamsal ilişkinin, kendisini keşfedişinin neticesi olarak doğar sanat eseri de. Evren üzerinde kafa yoran, ayrıntıları bulup çıkaran ve imgeleri oluşturan bu zihinsel süreç, aslında bireyin kendini anlama ve konumlandırma arzusudur denilebilir.

Şiirde sınırları aşarak ilerleyen bulutlar özneyi de sürükleyip bir düş yolculuğuna çıkarır. Özne bu gezintide kaybolda da aşına bir aynada kendini seyredip bulur, özdeşleşmeyle kendini anlamlandırır. Şiir adeta şairin özgürce düşünme arzusunun yansıması şeklinde karşımıza çıkar. Şair buna en uygun nesne olarak bulutları seçer. Önce onları aralıksız şekilde en geniş hayallerle süsleyerek takdim eder, sonunda bu serüvene kendisini de katar. Onları önce betimler, sonra benimser. Bulutların kalabalık oluşuna karşın kendisi yalnız olan özne yalnızlığını onlarla giderip onlarla bir arada olmanın sevinciyle güçlenir, hayalleri kuşlar gibi kanatlanır.

Bulutlar toprağa bahar götürüşüyle, dağlar gibi engelleri aşısıyla, kuşlar gibi özgürce gökyüzünde gezinişle şaire ilham verir. Şair kuşların özgürce uçuşuna olan hayranlığını son dörtlükte yeniden sezdirir. “Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar” şiiri yine baştaki aynı dörtlüğün tekrarıyla sona erer, ancak ilk dörtlükte “şehrin üstünden geçen

bulutlar" bu defa "uçan bulutlar" şeklinde belirtilerek bulut ve kuş arasındaki kurulan bağa bir kez daha dikkat çekilerek şiir sonlandırılır. Yine burada şiirin başlangıcındaki dörtlükle son dörtlük aynı gibi görünse de şairin bir kelimeyi değiştirmesini, şiirde de vurgulanan "Güzel'e ve Yeni'ye doğru koşan" bulut kervanında olduğu gibi yenilik ve değişim arzusunun bir göstergesi olarak düşünmek mümkündür. Bulutların güzele ve yeniye doğru olan bu sonsuz yürüyüşlerinde şair de yer almak ister:

"Bakıp imreniyorum akınına

Şehrin üstünden uçan bulutların.

Gidiyor, gidiyorlar yakınına

Rüyamızı kuşatan hudutların." (Dıranas, 2015, s. 82).

Böylece bulut akınıyla gelişen şiir şairin kuş gibi uçup rüyaları kuşatan hudutları aşan bulutlara imrenişinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Şiirde yer verilen "bakıp imreniyorum akınına", "onların hevesine uyaraktan" ifadeleri şairin bulutların hâline özenişini açıkça ortaya koyar. Bulutlarla gökyüzü sanki bir rüya denizine dönüşür. Bulutlar hayaller gibi yükselip gökyüzünde rakseder. Onların özgürce ufuklarda seyahat ettiği şairi büyüler. Rüyasının hudutlarına yakınlaşan bulutlar sayesinde şair de düşleriyle arasındaki sınırları aşar ve bulutlarla özdeşleşir. Bir düş âleminde bulutlar arasında kaybolmuş hâldeyken bulutların sürüklediği yolda düşlerinin istikametinde varlığının inceliklerini keşfeder ve bulutlarda, bulutlar arasında kendini bulur.

Sonuç

Ahmet Muhip Dıranas'ın "bulutlar"dan hareketle ortaya çıkan ve çalışmamıza konu olan şiirlerine bir bütün hâlinde baktığımızda estetik algılarla şekillenen kurgusal âlemleri karşımızda görürüz. Şairin odaklandığı bulutlara yüklediği anlamla şiirler şekillenir. Ahmet Muhip Dıranas "Bulutlar", "Ve Bulutlar", "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar" şiirlerinde hayranlıkla seyrettiği bulut görüntüsü ve diğer unsurlar arasında ilgi kurar, kelimeler seçkisi ile bulutlar gelirken ve giderken hayalinde belirenleri paylaşır okurla. O sırada zihninde oluşan hislerine bir kıvam verip form giydirir imgelerle. Gözlemediklerini statik görünüşten kurtararak estetik bir biçime kavuşturur.

Şair algılamalar sonrasında birbirini takip eden aşamalar halinde dikkat ettiği nesne üzerinde düşüncelerini derinleştirir, dış âlemdeki nesnelere arasında benzerlikleri keşfeder ve bunları da geçmiş algılarla bağ kurarak kendi yaşamıyla ilişkilendirir. Şair şiirsel öğeleri birbirine katarak başarıyla estetik terkibi kurar. Şiirlerde hayali algılarla okurun zihni kurgusal bir dünyada döndürülür. Şiirlerde önce bulutlara dair izlenimler sunulur, sonra özne bulutlarla bütünleşir. Bulutlara dikkatini veren ve onda hayalinin derinliklerini bulan şair, diğer nesnelere onun arasında ilişki kurar ve ona yüklediği nitelikleri sıralar. Sunulan nitelikler şairin bulutlarda gördüğü değil kendi ruhunun derinliklerindedir. Şairin şiirlerinde bulutlara duyduğu hayranlığın aslında onun özdeşleşimi dolayısıyla olduğu anlaşılır. Şair bulutlara önce sempati kurup ilgi odağına alır onları, sonrasında zihni yoğunlaştığında empati kurarak aradaki denkliği

fark eder. Şiirsel ögeler arasında içsel bağla estetik bir oluşum ortaya koyarken komplike nesnelere içsel dünyasında buluşturarak özü yansıtmayı başarır.

Şair şiirsel sunumunda zihnini harekete geçiren nesnesinin bağlamsal tanımlarını, ona dair tasavvurlarını sıralar. Bulutları farklı niteliklere büründürür. Bulutlar onun gözünün önünde yeşil gözlerine akşamın rengi vuran ve mor gagalarına fecir yansıyan kuşlar şeklinde belirir. Önce bu şekilde uçuşan kuş sürüsünü andıran bulutlar sonrasında şairin gözüne mitolojik anlatılardan taşmış “binlerce ve dizi dizi Batı uçlarında dikilmiş putlar”, “her akşam içip denizi gökkubbede şölen kuran mabutlar” ve jeolojik çağlardan fışkırmış “kuzeyin buz dağlarından sıcak vadilere inen mamutlar” şeklinde ulvi ve heybetli görünür. Put, mabut ve mamut göstergeleriyle bulutların görkemli görüntüsüne dikkat çeken şair, bulutları idealize eder. Şair bulutların görkemli varlığını, erişilmezliğini, onda uyandırdığı izlenimleri ifade etmek için mitolojik anlatılara, efsanevi varlıklara gönderme yapar.

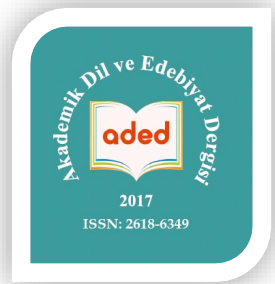
Yine bulutlar “solgun yüzümüzü unutmayan bir yâr”e, “toprağa tohum ve bahar” getiren şefkatli ve vefâlı bir dosta benzetilir. Bulutların engel tanımadan bir akış hâlinde oluşu ve sabit kalmayıp engelsizce ufuklara akışı, her yere ulaşıp yağmur götürüşü ve faydalı oluşu şairi cezbeder. Gittikleri yere “bahar, gölge ve yağmur” ile umut götüren kuşatıcı bulutlar şairin hudutsuz hayallerini gerçekleştirirler. Bulut yerine bulutlar şeklinde tasarlanan şiirin temel nesnesi çokluğu ve görkemiyle dikkat çeker. Şair bulutlarla güzele ve yeniye koşup kendini bulmak ister.

Bulutlar üzerine kaleme alınan söz konusu şiirlerin “rüya”, “düş” ve “bulut” arasındaki ilişkidir. Şairin nesnesi, ilgi odağı bulutlar onun düşlerini kuşatan hudutların yakınına giderler. Bulutlar üzerine yazılmış üç şiiri de birbirine bağlayan temel algı “Gökyüzündeki bulutlar düşlerimizi besleyen sonsuz bir rüya denizidir.” estetik yargısında düğümlenir. Şair gözlemlerken keşfettiklerini ruhuyla buluşturup kendi iç dünyasını, özünü yansıtırken onları ortak estetik düzlemde buluşturup halkaları iç içe tamamlayarak başarılı bir şiirsel oluşum, form sunar. Böylece şiirlerde söyleyebilen değil söylemeyi bilen mısralar belirir ve şair bir sözcüğün elinden tutup bir duygunun dilinden konuşma yolunda ilerlerken söz konusu bulutlar üzerine şiirler ortaya çıkar.

Kaynaklar | References

- Alkan, E. (2005). *Şiir sanatı*. İnkılâp Kitabevi.
- Aytaç, G. (2009). *Edebiyat yazıları*. Phoenix Yayınevi.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası* (Aykut Derman Çev.). Kesit Yayıncılık.
- Baudelaire, C. (2013). *Paris Sıkıntısı*. (Tahsin Yücel Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1974). *Kendi gök kubbemiz*. İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyat.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam* (Sündüz Öztürk Kasar Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve estetik kuramları*. Sarmal Yayınevi.
- Cebeci, O. (2015). *Psikanalitik edebiyat kuramı*. İthaki Yayınları.
- Cevizci, A. (199). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Daşdemir, Ö. (2021). Simurg ile ilgili açıklayıcı bir metin: der beyân-ı ahvâl-i simurg-ı 'ankâ. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 67, 42-51.
- Dıranas, A. M. (2015). *Şiirler*. Everest Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinler tarihine giriş* (Lale Arslan & Haz. Ergun Kocabıyık Çev.). Kabcacı Yayınevi.
- Göktürk, A. (1989). *Sözün ötesi*. İnkılâp Kitabevi.
- İnce, Ö. (2011). *Şiir ve gerçeklik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kanık O.V. (2021). *Bütün şiirleri*. (Necati Tonga & Tahsin Yıldırım Haz.). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kolcu, A. İ. (2015). *Edebiyat kuramları*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Moran, B. (2008). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Paz, O. (2012). *Şiir ve şiirsel eylem*, Nayır, Y. N. & Bolat, S. Şiir sanatı (Haz.). (s. 87-97). Varlık Yayınları.
- Pospelov, G. (2005). *Edebiyat bilimi* (Yılmaz Onay Çev.). Evrensel Basım Yayın.
- Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve anlatı* (Memet Rifat-Sema Rifat Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Edebiyat üzerine makaleler*. Dergâh Yayınları.
- Timuçin, A. (2009). *Sorularla estetik el kitabı*. Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2011). *Estetik anlam ve yorum*. Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat ontolojisi*. İnkılâp Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2016). *Estetik*. Remzi Kitabevi.

-
- Uçman, A. (2023). Şiirimizde bir rastlantı: Ahmet Muhip Dıranas, *Türk Dili Dergisi*, 856, 44-53.
- Yetkin S. K. (1938). *Estetik*. Devlet Basımevi.
- Yücel, B. (2019). Rönesans döneminden günümüze bulut imgesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, 441-463.
- Yücel, T. (2019). *Anlatı yerlemleri*. Yapı Kredi Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Lokman TAŞKESENLIOĞLU

<https://orcid.org/0000-0002-1652-2538>

Doç. Dr.

lokmantaskesenlioglu@gmail.com

Giresun Üniversitesi

<https://ror.org/05szaq822>

Eğitim Fakültesi

Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü

Sâdık Vicdânî'nin Perîşân'daki Gazelleri ve Diğer Şiirleri

*Sadık Vicedani's Ghazals And Other Poems
in The Perişan*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 24.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 29.04.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atf | Citation

Taşkesenlioğlu, L. (2024). Sâdık Vicdânî'nin Perîşân'daki Gazelleri ve Diğer Şiirleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 333-353 <https://doi.org/10.34083/akaded.1442262>

Taşkesenlioğlu, L. (2024). Sadık Vicedani's Ghazals And Other Poems In The Perişan. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 333-353. <https://doi.org/10.34083/akaded.1442262>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright&License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Lokman TAŞKESENLIOĞLU | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Türk edebiyatının en uzun soluklu dönemlerinden olan divan edebiyatı 19. yüzyıldan bugüne kadar gelişen edebiyatı etkilemeye ve beslemeye devam etmektedir. Özellikle yüzyılın sonlarında ortaya çıkan yenilik hareketlerini dahi şekillendirmeye devam etmiş, kendisi ömrünü tamamlamasına rağmen etkisini uzun müddet sürdürmüştür. Klasik şiir geleneğinin devamı niteliğinde olan, bununla birlikte yeniliklere de açık bir edebiyat dönemi olarak kabul edilen ara neslin en önemli şairlerinden biri de Sâdık Vicdânî'dir.

Daha çok tasavvuf tarihinin en önemli eserlerinden olan *Tomâr-ı Turuk-ı Âliye* adlı çalışmasıyla bilinen Sâdık Vicdânî'nin manzum ve mensur edebî eserleri de bulunmaktadır. Gazetelerde yayımladığı bazı yazıları, tercümelere ve klasik tarzdaki şiirlerini derlediği *Perişân* ise onun ilk eseri olarak bilinmektedir.

Bu çalışmada Sâdık Vicdânî'nin son dönem edebiyat geleneği içerisinde yeri üzerinde kısaca durulmuş, *Perişân* adlı eseri hakkındaki tespitler derlenmiştir. Daha sonra şairin bu eserin ilk bölümünü oluşturan manzumeleri ve klasik tarzdaki şiirleri üzerinde durulmuştur. Bu metinler muhteva, şekil ve üslup açısından incelenmiş; Latin harflerine aktararak okuyucuya sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı; Sâdık Vicdânî; *Perişân*; gazel; 19. yüzyıl.

Abstract

Divan literature, one of the longest-running periods of Turkish literature, continues to influence and nurture the literature that has developed from the 19th century to the present. This tradition has continued to shape even the innovation movements that emerged especially at the end of the century, and although it has completed its life, it has maintained its influence for a long time. One of the most important poets of the decadent generation, which is a continuation of the classical poetry tradition and is considered a literary period that is open to innovations, is Sadık Vicedani.

*Sadık Vicedani, who is mostly known for his work *Tomar-ı Turuk-ı Aliye*, one of the most important works in the history of Sufism, also has poetry and prose literary works. The *Perişan*, in which he compiled some of the articles, translations and classical-style poems that he published in newspapers, is known as his first work.*

*In this study, Sadık Vicedani's place in the recent literary tradition has been briefly emphasized and the determinations about his work *Perişan* have been compiled. Later, the poet's poems, which make up the first part of this work, and poems in the classical style were focused on. These texts have been examined in terms of content, shape and style; they have been transferred to Latin letters and presented to the reader.*

Keywords: Classical Turkish literature; Sadık Vicedani; *Perişan*; ghazal; 19th century.

Giriş

Divan şiiri geleneği Türk edebiyatı tarihinin en zengin, köklü ve uzun soluklu dönemidir. 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da dinî edebiyatın etkisiyle oluşmaya başlayan bu gelenek 14. yüzyılda din dışı örneklerin ortaya çıkmasıyla yeni bir boyut kazanmış, zaman içerisinde tesirinde kaldığı bütün edebiyat geleneklerinin de üzerinde bir sanat seviyesine ulaşarak eşine az rastlanır anlam ve şekil güzelliğine sahip bir mahiyete bürünmüştür. Bununla birlikte daha çok siyasi nedenlerden ötürü 19. yüzyılda geçerliliğini kaybetmekten kurtulamamış, yerini daha çok batı tesirinde gelişen bir edebiyat geleneğine bırakmıştır. Fakat bu geçişin ani bir değişiklikle gerçekleşmesi mümkün olmadığı için Ara Nesil olarak kabul edilen bir dönüşüm sürecinde gerçekleştiği kabul edilmektedir (Kolcu 2018a). Bu nesil pek çok açıdan klasik edebiyatın izlerini taşımakla beraber yeni arayışlar neticesinde ortaya çıkan şekil ve muhteva özellikleri de üretmiştir. Bu ara neslin önemli müelliflerinden biri de Kastamonulu Sâdık Vîcdânî'dir (Birinci, 2001, s. 25; Kızılar, 2019, s. 398).

Başta tasavvuf kültürünün en önemli kaynaklarından olan *Tomâr-ı Turuk-ı Âliye* olmak üzere daha çok dinî eserleri ile tanınan Sâdık Vîcdânî'nin manzum ve mensur olarak kaleme aldığı edebî eserleri de mevcuttur. Klasik tarzdaki şiirlerini ve hicviyelerini derlediği *Nağamat-ı Vîcdâniye*, toplumsal bir eleştiri niteliği taşıyan *Parasız* (Taşkesenlioğlu, 2018a, s. 164) ve yine aynı şekilde genelde hicviyelerini ihtiva eden *Berk-i Fezâ* manzum eserleri arasında bulunmaktadır. Bununla birlikte ilk ve edebî çevrelerce en çok beğenilen eserinin nesirlerini ve bazı şiirlerini derlediği *Perîşân* adlı çalışması olduğu söylenebilir.

1. Perîşân ve Tespit Edilen Şiirlerin Hususiyetleri

Sâdık Vîcdânî'nin 1892'de (1308) yayımlanan eseri onun nazım ve nesir türündeki yazılarını derlediği eseridir. Şairin ilk eseri olma özelliğini de taşıyan *Perîşân* İstanbul'da Kapsar matbaasında basılmıştır. Vîcdânî'nin *Gülîstan* ve *Bahâristan*'dan yaptığı tercümelere; bu döneme kadar Kastamonu, Ümran, Saadet gibi gazetelerde yayımladığı nesirleri ve şeyhi Ahmed Mâhir Efendi'ye sunduğu mektupları bu eserin büyük bölümünü oluşturmaktadır (Taşkesenlioğlu, 2018b, s. 8).

153 sayfadan oluşan eserin yayımlanmasının ardından edebî çevrelerce oldukça takdir gördüğü bilinmektedir. Hatta Vîcdânî'nin büyük üstat olarak kabul ettiği pek çok şiirine nazireler kaleme aldığı Muallim Nâci, eser için:

Sâdık mı olmaz kendine bir şâir-i mâhir demek
Vîcdânî-i hoş-meşrebin âsârı cem'iyetlidir
Mecmû'a-i âsârını bir kerre tedkik eyleyin
İsmi "Perîşân"dır fakat efkârı cem'iyetlidir.

kıt'asını söylemiş, eserin isminin aksine Vîcdânî'nin şâirliğinin çok başarılı bulduğunu ifade etmiştir (İnal, 2002, s. 2005-2006). Kendisi de bu durumu daha sonra kaleme alacağı *Nağamat-ı Vîcdâniye*'nin mukaddimesinde belirtmiş; "Perîşân'ım – Cenab-ı Hak

mikdârını müzdâd etsün – eviddâ ve ahillânın mehâsin-i inzârına mazhar olmuşdu.” (Sâdik Vicdânî, 1312, s. 4) demiştir.

Eserin mukaddimesinin ardından gelen ilk bölümde bulunan şiirler Vicdânî'nin şiir anlayışının oluşmaya başladığı dönemde kaleme alınması açısından önem arz etmektedir. Daha çok klasik tarzda yazılan şiirlerin yanında bazı yeni arayışlara dair izler de görülmektedir.

1.1 Muhteva

Tespit edilen şiirlerin büyük kısmı klasik tarzda kaleme alınmış aşk ve güzellik temalı manzumelerdir. Hatta Vicdânî'nin özellikle gazellerinde klasik dönemde yaşamış bir şair edası ile hareket ettiği, sevgiliye ve onun sevdasına müptela olmuş çaresiz bir âşık olarak şiirlerini kaleme aldığı söylenebilir. Şairin; çektiği aşk acısının ahıyla ağlayıp inlediğini, vefasız bir sevgiliye tutulduğunu, ne kadar inlerse inlesin ona tesir edemediğini belirtirken klasik şiir söyleyişlerinden istifade ettiği görülmektedir:

Bâis-i âhım hemîşe sûz-ı pinhânım mıdır
Nâlişim bülbül gibi bâd-ı hicrânım mıdır (Gazel s.17)

Vefâ dedin mi eser yok i'tâb u cevri kesîr
Yazık ki âşika karşı semâhât öyle değil (Cenâb-ı Muallime Nazîre s.12)

Etmem izhâr te'sîr-i tîşe-i hicrândan
Âh-ı âteş-bâr ile taş olsa te'sîr eylerim (Gazel s.13)

Nâlişinden âlem âciz-i kalb-i ateşbârımın
Sûzişinden sînemin pervâneler âgâhdır (Gazel s.14)

İltifâtınla i'tâbın nazarımda yek-ser
Bana eyyâm-ı firâkın da visâlin gibidir (Gazel s.12)

Hadd-i ifrâta varan sûziş-i sînem, aşkım
Senin ol hüsn ü melâhatda kemâlin gibidir (Gazel s.12)

Aks-ı timsâlin kitâb-ı kalbe tasvîr eylerim
Âyet-i nûr-ı ruhun aşk ile tefsîr eylerim (Gazel s.13)

Fakat yine klasik dönem şairlerinin alametifarikası olarak bu durumdan o da memnundur. Amacı sevgiliye kavuşmak değil, onun ayağının toprağına yüzünü sürmek olduğu için onun dışındaki her şeyden uzak olmasına şükretmektedir:

Maksadım hâk-i pâ-yi yâre yüzüm sürmektir
İstemem istemem âgûş-ı visâl olsa yerim (Nazire s.18)

Hemîşe şükr ki âzâdeyim ta'allukdan
Yegâne mahfil derd ü elem-i mekîn olalı (Gazel s.14)

Bu tarz şiirlerinde kendisini bir aşk şehidi olarak görmesi, aşkının ateşini volkan patlamalarına benzetmesi veya aşkın dilde söylenegelmesinin onu itibardan düşürmeyeceğini beyan etmesi gibi orijinal bazı söyleyişler de yakalamıştır:

Ezildi kaldı bütün gün ayaklar altında
Şehîd-i aşkını cânâ himâyet öyle değil (Cenâb-ı Muallime Nazîre s.12)

Fevvâre-i âteşimin dirsem
Şâyân değil mi kalb-i zâra
Bilmem bu dil-i şerâredâra
Volkan mı disem ne nâm virsem (Feryâd s.25)

Köhneleşmez itibârından da düşmez ehlinin
Her zamân söylense de kıymetlidir güftâr-ı aşk (Nazîre s.11)

Klasik edebiyatın etkisi çerçevesinde kaleme alınan bu şiirlerde merkezde sevgili bulunmaktadır. Hiçbir ümit vermeyen amansız gözlerin, cezbedici kaşların, sonsuz cefaların sahibi olan sevgili; divan şiiri geleneği çerçevesinde nazmedilmiş bir canan gibidir:

Ta'ne-i ağıyâr te'sîr eylemiş zannım sana
Virmez oldu artık ümmîd-i visâli gözlerin (Nazîre, Cenâb-ı Muallime s.15)

Ebrûvânın adını anmadığı hâlde bile
Ne belâlar çekiyor âşık-ı gamhâre bakın (Bu Dahi s.15)

Ne ân u câzibedir bu ne tal'at-ı ahsen
O çeşm-i nergis bir de o ebrûvânı görün (Bu Dahi s.16)

Cevrine itdin hedef bu sînemi ey yâr sen
Yoksa dil-cû ebrûvânın düşmen-i cânım mıdır (Gazel s.17)

Cihân o zülf-i siyâhı gibi perişândır
Nesîm-i nefha-i aşkı anın vezân olalı (Nazîre, Cenâb-ı Muallime s.18)

Ona olan hasreti ve tutkusu o denli güçlüdür ki bir şiirinde feveran ederek ona kavuşmayı dilemekte, gelmeyeceğini bilmesine rağmen ah u zar ile çağırmaktadır:

Firkat çekince mihr-i ruh-ı visâline nikâb
Hiç dilde kalmadı eser neşve-i şitâb
Bilmem ki firkatinden ölür mü biter azâb
Gel mübtelâ-yı aşkına ey mihribân yetiş (Yetiş s.27)

Şair, düştüğü bu durumdan yine gönlünü sorumlu tutmakta, başına gelen tüm belaları yine gönlünden bilmektedir. Hatta bir şiirinde orijinal olarak gönlüyle karşılıklı söyleşmekte, ona söz hakkı vererek onun da dilinden konuşmaktadır:

Ne içündür bu kadar âh-ı seher-gâh gönül
Yoksa buldun mı belânı? Belâ-hâh gönül (Seherde Gönlümle Muhâtaba s. 9)

Bülbül gibi âh u zâr idersin
 Bilmem kime intizâr idersin
 Ya böyle ne inkisâr idersin
 Bî-hûde a bî-karâr gönlüm (Muhâtabe s.24)

Bu pûte-i gamda pek bunaldım
 Bin türlü hayâl ü vehme daldım
 Mecnûn gibi bî-karâr kaldım
 Ben nerdeyim ihtiyâr nerde (Muhâtabe s.25)

Pek çok şiirinde aşk ve güzellik konusunu işleyen Vicdânî bir methiyesinde devrin sultanına övgüler sunmuş, diğer bir manzumede ise dinî bazı hususlara değinerek Allah'a münacatta bulunmuştur:

Ömrünü iclâlini efzûn-ter itsün Kibriyâ
 Çok yaşa ey rûh-ı cism-i mülk ü devlet çok yaşa (Kasîde-i Duâiyye s.8)
 Sendendir İlâhî bana imdâd u inâyet
 Gufrân u hidâyet bana sendendir İlâhî (Kitabe-i Seng-i Mezar s.29)

“Fotoğraf Arkasına” adlı manzumesini ise asker kıyafeti ile çektiği bir resminin arkasına kaleme aldığı beyan etmektedir. Şairin vatan sevgisi temasını ele aldığı şiiri, bu yönüyle diğerlerinden farklılık arz etmektedir:

Nazmi, nazarıma pek mukaddes
 Görmekde bulunduğun kıyâfem
 Nâ'il olamaz bu lutfâ herkes
 Bir lutuf ki mes'adete tev'em
 Beş aycağız olsun oldum asker
 Dînim vatanım yolunda bâri
 Durdukça serimde böyle efsar
 Olmaz mı medâr-ı iftihârı (Fotoğraf Arkasına s. 29-30)

1.2 Şekil

Tespit edilen şiirlerin sayısının az olmasına rağmen şekil itibarıyla oldukça zenginlik arzettiği görülmektedir. Eserde bulunan 26 manzumenin 19 tanesi gazel nazım şekliyle yazılmıştır. Bu gazellerin ise 10 tanesinin nazire olduğu kaydedilmiştir. Bu şiirlerin Muallim Naci'ye (5 şiir), Osmanlı'nın son şiir okulu olan (Kolcu 2018b: 20) Ukaz-ı Osmanî'ye (2 şiir), Kastamonu nâibi esbak Sâmih Efendi'ye (2 şiir) ve Hâzım Efendi'ye (1 şiir) nazire olarak kaleme alındığı belirtilmiştir. Gazellerin dışında 1 tesdis (Muallim Naci'ye), 1 muhammes, 1 kıt'a ve 2 murabba da bulunmaktadır. Ayrıca klasik tarz nazım şekillerinden farklı, sarmal kafiye ile yazılmış bir şiir (Feryâd) ve çapraz kafiye ile yazılmış başka bir şiir (Fotoğraf Arkasına) daha bulunmaktadır. En sonda ise müfred olarak belirtilmiş 4 beyit yer almaktadır.

Vezin itibarıyla da büyük çeşitlilik arzeden şiirlerin kaleme alınmasında 9 farklı kalıbın tercih edildiği görülmektedir. 10 şiir (1, 2, 3, 4, 7, 9, 10, 13, 17, 26) fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün kalıbı ile, 6 şiir (5, 6, 8, 12, 15, 16) mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün kalıbı ile, 3 şiir (21, 22, 25) mef'ülü / mefâ'ilün / fe'ülün kalıbı ile, 2 şiir (11, 14) fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün kalıbı ile, 1 şiir (18) mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ mefâ'ilün kalıbı ile, 1 şiir (24) mef'ülü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ülün kalıbı ile, 1 şiir (19) mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ fe'ülün kalıbı ile, 1 şiir (23) mef'ülü/ fâ'ilâtü/ mefâ'ilü/ fâ'ilün kalıbı ile ve 1 şiir (20) mütefâ'ilün/ mütefâ'ilün/ mütefâ'ilün/ mütefâ'ilün kalıbı ile yazılmıştır¹.

İki şiirde farklı kafiye dizilişi tercih eden şair, diğer manzumelerde klasik tarzı benimsemiş; daha çok rediflerle zenginleştirdiği bir ahenk kurmaya gayret etmiştir. Gerek kafiye gereksiniminde vezinlerde başarılı bir söyleyiş yakalandığını söylemek mümkündür.

1.3 Dil ve Üslup

Tespit edilen şiirlerin dikkat çeken yönlerinden biri de dilinin ağırlığıdır. Yıllarca mektupçuluk vazifesi yürütmüş bir şairin kaleminden beklendiği gibi özellikle Farsça kelime ve tamlamalarla ağırlaşan dil zaman zaman iç içe geçmiş karmaşık anlatımlarla yüklenmiştir.

Bunun yanı sıra şiirlerinde Sâdık ve Vîcdânî mahlaslarını seçmiş olan şairin; ismini, mahlasını ve eserinin adını tevriyeli şekilde çokça kullandığı da dikkati çekmektedir:

Âşıkın, dūçâr-ı derd-i hicr olan bî-çârenin
Ben gibi *Vîcdânî* her hâli *Perîşândır* bütün (Nazîre, Ukâz-ı Osmânî'ye s.20)

Neyle meyle hâsılı bir şeyle eğlenmez gönül
Çâre yok teskîne artık sūziş-i *vîcdânımı* (Bir Kıt'a s.30)

Perîşândır belâ-yı firkat sūru ile gönlüm
Hezâr zâre döndü hâlet dūru ile gönlüm (Matla s.31)

Cihân o zülf-i siyâhı gibi *perîşândır*
Nesîm-i nefha-i aşkı anın vezân olalı (Nazîre, Cenâb-ı Muallime s.18)

2. Şiirler

1. Kasîde-i Duâiye

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Ey Hudâ-yı kâinâtın zill-ı kudret vâyesi

¹ Sâdık Vîcdânî'nin şiirlerinde görülen fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün; fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün; mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ mefâ'ilün; mef'ülü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ülün kalıpları âşık edebiyatı temsilcileri tarafından da kullanılır. Âşık edebiyatında bu kalıplardan ilkinde divânî, ikincisine selis, üçüncüsüne semaî, dördüncüsü kalenderî kalıbı adı verilir. "Yazılı edebiyat kaynaklı nazım biçimleri" içinde gösterilen bu kalıplar ve nazım biçimleri hakkında bilgi için bkz. Durbilmez, 2018, s. 102-118.

Ey serîr-i şevketin revnak-fezâ pîrânesi
 Ey cihânın en güzîde şâh-ı âlî pâyesi
 Ömrünü iclâlini efzûn-ter itsün Kibriyâ
 Çok yaşa ey rûh-ı cism-i mülk ü devlet çok yaşa

Sâye-i adlinde ey sultân-ı aliü'l-âlimiz
 Serteser te'mîn olundu hâl ü istikbâlimiz
 Hiz-ârâ-yı husûl olmakdandır âmâlimiz
 Ömrünü iclâlini efzûnter itsün Kibriyâ
 Çok yaşa ey rûh-ı cism-i mülk ü devlet çok yaşa

Pertev-efzâ-yı maârifsin sen ey mihr-i münîr
 Tâbiş-i hûrşîd-i irfânından âlem müstenîr
 Her umûrunda muvaffak eylesün Rabb-i Kadîr
 Ömrünü iclâlini efzûnter itsün Kibriyâ
 Çok yaşa ey rûh-ı cism-i mülk ü devlet çok yaşa

Âsmân-ı şevket ü şâhiye virdün fer ü tâb
 Âlemi hûrşîd-i eltâfınla kıldun kâm-yâb
 Lutf-ı mahz ile Hudâ itsün duâmız müstecâb
 Ömrünü iclâlini efzûnter itsün Kibriyâ
 Çok yaşa ey rûh-ı cism-i mülk ü devlet çok yaşa

2. Seherde Gönlümlle Muhâtaba²

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Ne içündür bu kadar âh-ı seher-gâh gönül
 Yoksa buldun mı belânı? Belâ-hâh gönül

Bir vakitden beri âzâde iken her şeyden
 Yine bir zülfün esîri misin eyvâh gönül

Terk-i aşk eylemezsin bilirim ammâ ben
 Sûz-ı şek mahv idecekdir beni de âh gönül

Anladım söyleme gördüm bitiyorsun sen de
 Derd-i tâkat-şiken firkat ile vâh gönül

² 464 numarolu Saâdet gazetesinde derc olunmuştur.

Bak! nasıl âlemi tahlîs belâya idiyor
Korkma elbet seni de kurtarır Allâh gönül

3. Nazîre³

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Arz ider ruhsâr-ı âlem-tâbını dildâr-ı aşk
Bak germ-i tâma uğradı pâzâr-ı aşk
Köhneleşmez itibârından da düşmez ehlinin
Her zamân söylense de kıymetlidir güftâr-ı aşk
Sorma artık ey perî ahvâlimi ağyardan
Rûy-ı zerdimden nümâyândır benim âsâr-ı aşk
Külbe-i ahzânım aks-ı şevk-i mehrûyan ile
Gel bak ay mehpâre oldu şimdi bir gülizâr-ı aşk
Oldum âzâde Vıcdânî belâ-yı aşkdan
Olduğu gündün beri fermân-revâ hünkâr-ı aşk

4. Bu Dahi

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Âh şeb-hizimle zâhir olmada âsâr-ı aşk
Kâbil olmaz sevdiğim bu hâl ile inkâr-ı aşk
Çok mudur âteşlere virse semâ-yı firkatı
Her seherde itdiğim feryâd-ı âteş-bâr-ı aşk
Dîde giryân kalb nâlân u zebân feryâd-künân
Gör! Ne renc-efzâ-yı cândır hâlet-i bîmâr-ı aşk
Şevk-i ruhsârın o rütbe mün'akistir kim bana
Âdetâ oldum bugün Tûr-ı tecellî-i zâr-ı aşk
Aşkdır insânı Vıcdânî suhandân eyleyen
Bak! Nasıl parlak düşer güftâr-ı ma'nîdâr-ı aşk

5. Cenâb-ı Muallime Nazîre

(mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün)

Sebebsiz arz-ı niyâza cesâret öyle değil
Gönül! Kavâ'id-i aşk u muhabbet öyle değil

³ Bununla bunu takîb iden "aşk" redifli gazel Kastamonu nâibi esbak Sâmih Efendi'ye nazîre olarak yazılmış. Her ikisi de Saâdet'in 421 numarolu nüshasına derc edilmiştir.

Bu hüsn ü câzibe her bir güzelde var ammâ
Aman bu nüshâ-i ân u melâhat öyle değil

Vefâ dedin mi eser yok i'tâb u cevri kesir
Yazık ki âşika karşı semâhât öyle değil

Ezildi kaldı bütün gün ayaklar altında
Şehîd-i aşkını cânâ himâyet öyle değil

Visâl-i hâtime vermiş tabîb-i herze sühan
Tarîk-i aşkda Sâdık nihâyet öyle değil

6. Gazel

(mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün)

İftirâkınla cihân-ı zulmet hâlin gibidir
Şevk-i neşve-fezâ ârız-ı âlin gibidir

Hadd-i ifrâta varan sûziş-i sinem, aşkım
Senin ol hüsn ü melâhatda kemâlin gibidir

Etmemiş âhın o sengin-i dile ey dil te'sir
Artık ümmid-i vefâ fikr-i muhâlin gibidir

İltifâtınla i'tâbın nazarımda yek-ser
Bana eyyâm-ı firâkın da visâlin gibidir

7. Gazel

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Aks-i timsâlin kitâb-ı kalbe tasvîr eylerim
Âyet-i nûr u ruhun aşk ile tefsîr eylerim

Etmem izhâr te'sir-i tîşe-i hicrândan
Âh-ı âteş-bâr ile taş olsa te'sir eylerim

Gördüğüm rü'yaları leyl-i visâl-i yârda
İştîdâd-ı aşk için firakâtla ta'bîr eylerim

Zevk-i Vicdâniye bâd-ı vuslatı mevcûd iken
Firkâte "can-sûz" diyen uşşâkı ta'yîr eylerim

Etse istizmâc ol mehpâre Sâdık ben yine
Firkâti tercih emr-i visâli te'hîr eylerim

8. Gazel

(mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün)

O nahl-i işve, bu rütbe dil âhenîn olalı
Bitirdi gönlümü âhım da âteşin olalı

Hadeng-i âh u enînim şerâre-pâş oluyor
Aman bu nâ'ire-i aşka dil karîn olalı

Cihânı, halk-ı cihânı nedir ki, görmüyorum
Te'essürât-ı muhabbetle ben hazîn olalı

Hemîşe şükr ki âzâdeyim ta'allukdan
Yegâne mahfil derd ü elem-i mekîn olalı

Kapıldı câzibe-i hüsn ü âna dil-i Sâdık
O şûh-ı cân u cihânsûz dil-nişîn olalı

9. Gazel

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Gözlerin uşşâk için ey meh perestîş-gâhdır
Tîr-i müjgânın da amacı senin cân-gâhdır

Sevdiğim bu tal'at-ı ahsen bu hüsn ü ânla
Reşk-i hûbân-ı cihândır bir mücessem mâhdır

Eşk-rîzân olması âh etmesi âşıkların
Çeşm-i sehârındaki te'sîr-i istiknâhdır

İnzivâ-gâh-i mihende hem-demin dâim benim
Nâle-i bî-ihtiyâr ile yegâne âhdır

Nâlişinden âlem âciz-i kalb-i ateşbârımın
Sûzişinden sînemin pervâneler âgâhdır

10. Nazîre, Cenâb-ı Muallime

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Âyet-i rûhsârını her demde te'âlî gözlerin
Mu'dilât-ı hikmet-i hak ile me'âlî gözlerin

Sen de kendi hüsnüne meftûn musun hayrân mısın
Çünkü icrâ itmede eşk-i zülâli gözlerin

Ta'ne-i ağıyâr te'sîr eylemiş zannım sana
Virmez oldu artık ümmîd-i visâli gözlerin

În'itâf-ı nazra-i dilber ne hûn-rîzânedir
Eyliyor bu hâl ile tezyîd melâli gözlerin

Ya nasıl Sâdık sana hasr-ı nigâh itsün müdâm
Cezbeden te'sîrden kalmaz ki hâlî gözlerin

11. Bu Dahi

(fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün)

Ne yaman câzine var dîde-i sehâre bakın
Ne tecellî görünür bir de ruh-ı yâre bakın

Ebrûvânın adını anmadığı hâlde bile
Ne belâlar çekiyor âşık-ı gamhâre bakın

Bir bakın la'l-i leb-i yâre kıyâs kâbil mi
Bir de meyhânede peymâne-i ser-şâra bakın

Farkı yok mürdümün dîde-i hûn-bârımdan
Dâne-i hâl-i siyâh-ı ruh-ı dildâre bakın

Maksadı ol büt-i tersâya perestiş mi aceb
Kaldı âteş-gedede Sâdık-ı nâçâre bakın

12. Bu Dahi

(mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün)

Ne hâle girdi bahârda aman cihânı görün
Cinâna gıpta-resândır o gülistânı görün

Ne ân u câzibedir bu ne tal'at-ı ahsen
O çeşm-i nergis bir de o ebrûvânı görün

O dânelerle o hatt-ı nevîn-i bihterle
Yegâne âfet-i cândır o dil-sitânı görün

Pür-âteş eyledi gitti cihân-ı sevdâyı
Seherde itdiğim âh-ı şerâr-feşânı görün

Kesildi hicr ile derc-i dili bütün âteş
Kilkte Sâdık-ı vakf-i gam u figânı görün

13. Gazel

(fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün)

Bâis-i âhım hemîşe sûz-ı pinhânım mıdır
Nâlişim bülbül gibi bâd-ı hicrânım mıdır

Kapladı bir âteş-i hicrân serâpâ cânımı
Şimdi benden ayrılan cânım mı cânânım mıdır

Rehber-i aşk u sevdâ kalb-i âteş-bârıma
Girye-i hemvâre mi fikr-i perîşânı mıdır

Cevrine itdin hedef bu sînemi ey yâr sen
Yoksa dil-cû ebrûvânın düşmen-i cânım mıdır

Sayd-ı bî-kayd eyleyen âhir bu âli gönlümü
Hâl-i hindûlar mıdır ya çeşm-i mestânım mıdır
Âkıbet mağbut iden bu infilâk-ı subhda
Her seherde inkişâf-ı vird-i handânım mıdır
Arz-ı ruhsâr eyleyen âlemde Vicdânî yine
Reşk-i hûbân-ı cihân ol mâh-ı tâbânım mıdır

14. Nazîre⁴

(fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün)

Yine memnûn olurum genc-i melâl olsa yerim
În'itâf-gâh-ı şu'â'-ı ruh-ı âl olsa yerim
Ne şereftir ki cihânın olurum mağbûtu
Ruh-ı dilberde eger dâne-i misâl olsa yerim
Maksadım hâk-i pâ-yi yâre yüzüm sürmektir
İstemem istemem âgûş-ı visâl olsa yerim
Bûs iderdim lebini yâr okurken gazelim
Eger ebyât-ı hazînemde me'âl olsa yerim
Besteyim silsile-i zülfüne Vicdânî ben
Yeri var ravza-i kûyunda sifâl olsa yerim

15. Nazîre, Cenâb-ı Muallime⁵

(mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün)

Bitirdi gönlümü dilber belâ-yı cân olalı
O hatt-ı nevâyile mağbût gülistân olalı
Cihân o zülf-i siyâhı gibi perişândır
Nesîm-i nefha-i aşkı anın vezân olalı
Dü-çeşmim gam heme hûn-bâra rîz-i giryândır
Vuslatı hemân ağyâra râyegân olalı
Kesildi başıma zindân serâçe-i âlem
Te'sîrât dâim işim figân olalı
Semâya bak ki ne âteşin kesiliyor
Gumûm-ı hicr ile kalbim şerer-feşân olalı
Hayâli bâri gönülde yegâne eğlencem
Gözümden ol bût-i nâzım benim nihân olalı

⁴ Kastamonu mektûbu kalemi mümeyyizi izzetlü Hâzım Efendi'ye

⁵ 426 numarolu Saâdet'de mündericdir.

Tezâyüd eyliyor aşkım hemîşe Vicdânî
Haddinin ta'ne-i ağyâra dil-nişân olalı

16. Gazel

(*mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün*)

Cihân-ı ânın o büt mâh-ı hâle-dârı mıdır
Ruhu o âlem-i hüsnün şükûfe-zârı mıdır

Gözümde merdümün âsâ yer itdi timsâli
Aceb o dâne-i hâlin gönül şikârı mıdır

Beni belâ-yı firâkın aman aman ey aşk
Sürüp götürdüğü yerler adem diyârı mıdır

Hemîşe eşk-i te'sîr-feşân olan çeşmim
Sipihri-i aşkın aceb mâh-ı hâle-dârı mıdır

Cihânı tutdı serâser sadâ-yı feryâdı
Gönülde ravza-i aşkın hezâr zârı mıdır

17. Nazîre, Ukâz-ı Osmânî'ye⁶

(*fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün*)

Hâl ü kâlin inbisât-efzâyı vicdândır bütün
Hande-i nâzik-i sefâ-bahş dil ü cândır bütün

Gamze-i nâzik, nigâh-ı çeşm-i mahmûrun senin
Fitne-engîz-i cihândır şûr-ı devrândır bütün

Nev-nihâl-i hüsn ü ânsın, gonce-i ümmid-i cân
Hüsnüne artık âliheler de hayrândır bütün

İnşirâhım yok mu sanmıştın dem-i hicrânda
Kalb-i zârım şerha-dâr tîr-i müjgândır bütün

Lâkin efkârım perişân eyleyen, berbâd eden
Şiddet-i te'sîr-i sevdâ, dâ-i hicrândır bütün

Eşk-rîzân olduğum yolsuz ise ma'zûr tut
Dîdeler firkatle ye's-âlûd hırâmândır bütün

Âşıkın, dûçâr-ı derd-i hicr olan bî-çârenin
Ben gibi Vicdânî her hâli Perişândır bütün

⁶ Saâdet'de derc edilmiştir.

18. Bu Dahi

(mefâ'îlün/ mefâ'îlün/ mefâ'îlün/ mefâ'îlün)

Ne dem ki sîneden âvâze-i feryâd olur peydâ
Akîbinde sadâ-yı zâr-ı istimdâd olur peydâ

Şu istimdâdîma atf-ı nigâh-ı rahm için bir gün
O mihr-i hayra bahş-ı dîde-i nâşâd olur peydâ

Görünce ol mehi pîş-i nigâh-ı ibtisârımda
Zılâlim hicre karşı özge nûr-âbâd olur peydâ

Yine ta'kîb ider firkat o rûz-ı rûşen-i vaslı
Dil-i âşıkda da âlâm-ı nev-îcâd olur peydâ

Düşündükçe hemîşe nîk bed-i ahvâl-i dünyâyı
Dil-i zârımda fikir herçi bâd-â-bâd olur peydâ

Olursa mazhar-ı tenkîdi üstad-ı dil-i âgâhın
Dil-i pür-şevk-i Vicdânîde istidâd olur peydâ

19. Gazel

(mefâ'îlün/ mefâ'îlün/ fe'ûlün)

.....⁷

Yine artırdı sînem iltihâbı

Hakikat-veş niçün pûşîde kalsun
Yeter ol yüzden at artık nikâbı

Ne reng ü zehre kaldı bende dostlar
Dilin hatta çoğaldı ızdırâbı

Cihânı mehbit-i envâr eyler
İder pür-nûr dehri vech-i tâbı

Olursam çok görülmez müstenîri
Bana mahsûs iken lutf-i hitâbı

Yaşa ey mihr-i cevşen-pûş-ı iffet
Yaşa ey Sâdıkın berdâr nâbı

20. Tesdîs-i Matla-ı Muallim

(mütefâ'ilün/ mütefâ'ilün/ mütefâ'ilün/ mütefâ'ilün)

Bakınız gurûba şu neyyirin ne şitâb ile meyâlânı var
Bakınız şu nehre de bir dahi ne hazîn hazîn cereyânı var
Sebebi nedir yine bu eşkimin bu dü-dîdede nebe'ânı var

⁷ Metinde bu mısra eksiktir.

Bakınız şu karşıya bir mehin ne güzel güzel deverânı var
 “Şu geçen ol dil-şiken olmasın yine gönlümün helecânı var
 Deme bir niger bile etmiyor a gönül anın da zamanı var”

Uyuyordu eşk-i terim bakın şu suyun hazîn cereyânına
 Dil-i zârım eyledi iktifâ şu tuyûrun âh u figânına
 Bu bahâr ömrümün ey gönül acımaz mı kimse hazânına
 Şu terâne cezbeli şâiringeliyordu şimdi lisânına
 “Şu geçen ol dil-şiken olmasın yine gönlümün helecânı var
 Deme bir niger bile etmiyor a gönül anın da zamanı var”

Ben idim o âfet-i cânımın buralarda hem-râhı bir zamân
 Nazarımda dâr-ı sürûr idi sevilirdi âh o zamân cihân
 Bakamam ki mürekkez dedim midir şu harâbelerle şu gülistân
 Artık cân şu cihetlere geliyor mu bak o belâ-yı can
 “Şu geçen ol dil-şiken olmasın yine gönlümün helecânı var
 Deme bir niger bile etmiyor a gönül anın da zamanı var”

Şu mahal o rütbe nazar-rübâ şu semâda neşve-fezâ iken
 Bakınız sirişk-i tahassürüm akıyor hemîşe dü-dîdeden
 Şu mahale doğru yavaş yavaş o perî midir acele geçen
 Bulurum münâsib hâlde okurum şu matlamı işte ben
 “Şu geçen ol dil-şiken olmasın yine gönlümün helecânı var
 Deme bir niger bile etmiyor a gönül anın da zamanı var”

O dü-ebrûvâna o gözlere mütehassirim mütehassirim
 Bakıyor mu görmedi mi beni bilmem ki mütehayyirim
 Şu tegâfûlünden o âfetin ne kadar da ber-müteessirim
 O değil mi yoksa şu gördüğüm gezinen perî mütefekkirim
 “Şu geçen ol dil-şiken olmasın yine gönlümün helecânı var
 Deme bir niger bile etmiyor a gönül anın da zamanı var”

21. Muhâtabe⁸

(*mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ûlün*)

(Gönlüme)

Bülbül gibi âh u zâr idersin
 Bilmem kime intizâr idersin
 Ya böyle ne inkisâr idersin
 Bî-hûde a bî-karâr gönlüm

Bilmem kimedir bu irtibâtın
 Yok hayli zamandır inbisâtın

⁸ 576 numarolu Saâdetde mündericdir.

Açılmadı mı gül-i neşâtın
Gülsüz müsün ey hezâr gönlüm

Derd ü eleme nihâyet olmaz
Aşk içre bu hâle gâyet olmaz
Çılgıncasına muhabbet olmaz
Destinde ya ihtiyâr gönlüm

(diye hitâb itmişdim. Gönlüm de)

Âzâde iken şikâr oldum
Âvîze-i zülf-i yâr oldum
Bir gonca güle hezâr oldum
Goncam nerde bahâr nerde

Dûçar belâ-yı hicr-i yârim
Bir vakf-ı ömrüm intizârım
Âhımla bütün şerir nisârım
Bilmem ki o şivegâr nerde

Bu pûte-i gamda pek bunaldım
Bin türlü hayâl ü vehme daldım
Mecnûn gibi bî-karâr kaldım
Ben nerdeyim ihtiyâr nerde

(cevâbını viridi.)

22. Feryâd⁹

(*mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ûlün*)

Fevvâre-i âteşimin dirsem
Şâyân değil mi kalb-i zâra
Bilmem bu dil-i şerâre dâra
Volkan mı disem ne nâm virsem

Ol rütbe saçar sirişki çeşmân
Benzer iki ebr-i jale-bâra
Sâni mi neyim aceb hezâra
Dil oldu enîs-i âh u efgân

Tiğ-i sitemile âh sad âh
Bilmez ki gönülde açdı yare
Bu şerha-i nevle lâle-zâre
Ya dönmedi mi dil-i belâ-hâh

⁹ 617 numarolu Saâdetde mündericdir.

Firkatle enîn ü nâtüvânım
 Ya yok mu gam-ı firâke çâre
 Olsam bile âh pâre pâre
 Bilmem açılmaz mı dil-sitânım

Hâli tebeh olduğum haber vir
 Ey bâd yürü ol dil-şikâra
 Kimden ideyim ben istinâre
 Bî-mihr ü mâh olduğum haber vir

Teng oldu bana fezâ-yı âlem
 Döndü nazarımda bir mezâra
 Gönlümde de var iğbirâra
 Bu hâl oluyor sebep dem-â-dem

23. Yetiş¹⁰

(*mef'ûlü/ fâ'ilâtü/ mefâ'ilü/ fâ'ilün*)

Gurbetde şevk-i aşkınla leyl ü nehâr
 Kaldım hemîşe ağlayarak intizârda
 Lâyık mı böyle bekleyiş rehğüzârda
 Üftâde bir garîb diyârım aman yetiş

Firkat çekince mihr-i ruh-ı visâline nikâb
 Hiç dilde kalmadı eser neşve-i şitâb
 Bilmem ki firkatinden ölür mü biter azâb
 Gel mübtelâ-yı aşkına ey mihrîbân yetiş

Çekmek ne rütbe müşkil ise derd-i firkatî
 Tahfîf için de çâresi yok derd-i hasreti
 Ya yok mudur bu derd-i firâkın nihâyeti
 Nevmîd-i vuslat itme beni el-amân yetiş

Bir kere bak şu âşıkın âh u figânına
 Yâhûd bahâr-ı ömrünün ey meh hazânına
 Bî-çâre kendi kâsd ediyor kendi cânına
 Hiç yok mu sende merhamet ey bî-amân yetiş

24. Kitâbe-i Seng-i Mezâr

(*mef'ûlü/ mefâ'ilü/ mefâ'ilü/ fe'ülün*)

Ey âtîfeti mağfireti nâ-mütenâhî
 Ey kâffe-i mahlûkunun en yaşlı penâhî

¹⁰ 617 numarolu Saâdetde mûndericidir.

Feyz-âver olunca bana âlem cür'a-i aşkın
Terk eyledim eşyâyı hemân atf-ı nigâhı

Rûy-ı siyehimle der-i ihsânına geldim
Giryân olup ümmîd iderek afv-ı günâhı

Sendendir İlâhî bana imdâd u inâyet
Gufrân u hidâyet bana sendendir İlâhî

25. Fotoğraf Arkasına¹¹

(*mef'ûlü / mefâ'ilün / fe'ûlün*)

Nazmi, nazarıma pek mukaddes
Görmekte bulunduğün kıyâfem
Nâ'il olamaz bu lutfâ herkes
Bir lutuf ki mes'adette tev'em

Beş aycağız olsun oldum asker
Dînim vatanım yolunda bâri
Durdukça serimde böyle efser
Olmaz mı medâr-ı iltihârı

Câhid idi ekmel-i iltihâya
Asker idi şîr-i Rahîm
Bulmakda değil midir ki hâlâ
Askerle bu intizâmı âlem

Emr-i ezeli-i Rab-i izzet
Fermân-ı celîl fahr-i âlem
Elbette bu şanlı bir meziyet
Bir emr-i mukaddes ü mükerrerem

26. Bir Kıt'a

(*fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilâtün/ fâ'ilün*)

Görmedin mi devre-i firkatde cûş-â-cûşunu
Seyl-i gam icrâ iderken çeşm-i hûn-efşânımı

Neyle meyle hâsılı bir şeyle eğlenmez gönül
Çâre yok teskîne artık sûziş-i vîcdânımı

Matlalar ve Ebyât-ı Müfrede

Perîşândır belâ-yı firkat sûru ile gönlüm
Hezâr zâre döndü hâlet dûru ile gönlüm

¹¹ Elbise-i askeriye ile çektiğim fotoğrafın arkasına Kastamonu maârif muhasebecisi Nazmi Efendi birâderime gönderilmiştir.

Öldü gitdi hedef-i tîr-i belâya gönlüm
Bakınız sevmedi o dilberi hâlâ gönlüm

Ma'zûr değil miyim âh eylemekden ben
Ey kara baht yine mübtelâ-yı firkatim

Kendi kendin Sâdık-ı bî-çâre teslim eyledi
Âkıbet bahr-ı siyâhın ka'r-ı bî-pâyânına

Sonuç

Klasik şiir geleneğinden yenileşme dönemi edebiyata geçiş safhası ara nesil olarak adlandırılmaktadır. Bu gruptaki şairler divan edebiyatı geleneğini sürdürmekle beraber yeni şekil ve muhtevaya açık olmuşlar, farklı tarz ve konularda manzumeler kaleme almışlardır. Bu şairlerden biri de Sâdık Vicdânî'dir.

Bu çalışmada daha çok dinî eserleri ile bilinen Sâdık Vicdânî'nin ilk eseri olan Perîşân'daki şiirleri üzerinde durulmuştur. Tespit edilen 26 şiir muhteva, şekil ve üslup açısından detaylı olarak irdelenerek metinler Latin harflerine aktarılmıştır. Bu manzumelerin muhteva olarak çoğunlukla klasik şiir geleneğinin devamı niteliğinde olduğu, bir kısmının nazire özelliği taşıdığı, az sayıda olmasına rağmen aruz vezninin 9 farklı kalıbının başarılı bir şekilde kullanıldığı; büyük kısmının gazel geri kalanının ise tesdis, muhammes, kıt'a gibi şekil özellikleri taşıdığı, bunun yanı sıra iki şiirinin kafiye düzeninin divan edebiyatı geleneğinden tamamen farklı olduğu görülmüştür. Şairin mektupçuluk mesleğinin tesiriyle de dilinin oldukça ağır olduğu söylenebilir.

Kaynaklar | References

- Birinci, A. (2001). *Tarihin Gölgesinde Meşâhir-i Meçhûleden Birkaç Zat*. Dergâh Yayınları.
- Durbilmez, B. (2018). *Âşık Edebiyatı ve Taşpınarlı Halk Şairleri*. 5. baskı, Akçağ Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (2003). *Son Asır Türk Şairleri* (Haz. İbrahim Baştuğ). C. 4., Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kızılar, H. (2019). Safranbolulu Bir Sûfi Olan Sadık Vicdânî'nin Şeriat- Tarikat Anlayışı, *Uluslararası Geçmişten Günümüze Karabük ve Çevresinde Dini, İlmi ve Kültürel Hayat Sempozyumu*, (11-12 Ekim 2019 Karabük), 396-403.
- Kolcu, A. İ. (2018a). *Ara Nesil Edebiyatı Tarihi*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2018b). *Osmanlı'nın Son Şiir Okulu Ukâz-ı Osmânî*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Sâdık Vicdânî (1308). *Perîşân*. Kaspar Matbaası.
- Sâdık Vicdânî (1312). *Nağamât-ı Vicdâniye*. Vilayet Matbaası.
- Taşkesenlioğlu, L. (2018b). Bir Mutasavvıfın Hicviyesi: Sâdık Vicdânî ve Parasız isalesi, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 7 (1), 162-175.
- Taşkesenlioğlu, L. (2018b). *Sâdık Vicdânî Hayatı Edebî Şahsiyeti Eserleri ve Nağamât-ı Vicdâniye*. Kriter Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Muammer ŞEHİTOĞLU

<https://orcid.org/0000-0003-4471-3283>

Dr.

mshgtl22@gmail.com

Araştırmacı

Türkçe Sözlük'te Yer Alan Ölü ve Ölüm, Yaşama, Yaşam ve Hayat Kavram Alanlarına Bakış

*A Look at the Conceptual Fields of Dead and Death,
Living and Life in The Turkish Dictionary*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 07.11.2023

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 24.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Şehitoğlu, M. (2024). Türkçe Sözlük'te Yer Alan Ölü ve Ölüm, Yaşama, Yaşam ve Hayat Kavram Alanlarına Bakış. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 354-373. <https://doi.org/10.34083/akaded.1387304>

Şehitoğlu, M. (2024). A Look at the Conceptual Fields of Dead and Death, Living and Life in The Turkish Dictionary. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 354-373 <https://doi.org/10.34083/akaded.1387304>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study.</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - IThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Muammer ŞEHİTOĞLU | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Çalışmada, Türk kültüründe Türkçenin kavram alanında yer alan ve Türkçe Sözlük'te de sözlük ögesi olarak bulunan “ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat” kavram alanını karşılayan bu kavram işaretlerinin türleri, işaretlenme yöntemi ve çok anlamlılık niteliklerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın kapsamını, bu kavram alanlarına ilişkin ilgili kavram işaretlerinin Türkçe Sözlük'teki anlam değerleri, sözcük türleri ve çok anlamlılık nitelikleri bakımından üç boyutta ele alınması oluşturmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemine dayalı belge incelemesi tekniği kullanılmıştır. Teknikle kavramların işaretlenmesi, bilimsel disiplin alanlarındaki kullanımları ve çok anlamlılık niteliği açısından Türkçe Sözlük'te yer alan söz varlığı analiz edilmiş ve bu üç boyut çerçevesinde sınıflandırılarak yorumlanmıştır. Elde edilen bulgulara göre, “ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat” kavram alanlarını işaretleyen kavram işaretlerinin Türkçe Sözlük'te yer alan söz varlığı, birden fazla anlam değeri taşıyan hem tek hem de birden fazla anlam ögesinden oluşan genel anlamlı kavram işaretleriyle ifade edilmiştir. Birden fazla anlam ögesiyle oluşan kavram işaretlerinde belirtisiz isim tamlaması şeklinde oluşan kavram işaretlerinin geçiş sıklığı yüksektir. Ölüm ve ölü kavramları ile işaretlenen alanda ise, niteleme sıfatı + isim biçiminde oluşan kavram işaretlerinin geçiş sıklığı dikkat çekerken, Türk kültüründe ilgili kavramlarla işaretlenen alanda daha çok niteleyici dil öğelerinin yer aldığı tespit edilmiştir. Yine ölü ve ölüm kavramları ile işaretlenen alanda, bilinenin ve düşünülenin tersine bilimsel disiplin olarak din bilimi değil, hukuk alanındaki terimlerin ve kavram işaretlerinin geçiş sıklığının yüksek olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türk dili, Ölüm, Yaşam, Yaşama, Kavram alanı

Abstract

In this study, it is aimed to evaluate the types and qualities of the concept signs that meet the concept field of “dead / death, living / life,” which are included in the concept field of Turkish in Turkish culture and which are also found in the Turkish Dictionary as a lexical item. The scope of the study is to examine the concept signs related to this concept areas in three dimensions in terms of their meaning values, word types and polysemous qualities in the Turkish Dictionary. Document analysis technique based on qualitative research method was used in the study. With the technique, the vocabulary in the Turkish Dictionary was analyzed in terms of the marking of concepts, their use in scientific disciplines and their polysemous quality, and interpreted by classifying them within the framework of these three dimensions. According to the findings, the vocabulary in the Turkish Dictionary in the concept areas of dead / death, living / life is expressed with general meaningful concept markers consisting of both single and multiple meaning elements that carry more than one meaning value. The frequency of occurrence of concept signs formed in the form of an unspecified noun phrase is high in concept signs formed with more than one meaning element. In the area marked with the concepts of death and dead, the frequency of occurrence of concept markers formed in the form of qualifying adjective + noun is noteworthy, while in the area marked with related concepts in Turkish culture, it was determined that there are mostly qualifying language elements. Again, in the area marked with the concepts of dead and death, contrary to what is known and thought, it was observed that the frequency of terms and concept marks in the field of law, not religious science as a scientific discipline, was high.

Keywords: Turkish Language, Dead, Death, Life, Concept Area

Giriş

Dil, bireyin dünya ile karşılaşmasını ve onu anlamlandırmasını sağlayan en değerli iletişimsel dizge sistemidir. Yine dili sayesinde birey, anlama, algılama, kavrama, analiz ve sentezle birlikte üst biliş, değerlendirme ve yeniden yorumlama basamaklarını, öğrenme, düşünme süreçlerinde kullanmaktadır. Bireyin ait olduğu kültür ve eriştiği kültür içindeki kavramları da zihinsel süreçleriyle ifade etmesi, yine dil ile mümkün olmaktadır. Bu bağlamda, kavramların anlamlı öge olarak en küçükten en büyüğe doğru işaretlenmesi ya da ifade edilmesi ve diğer kavramlarla ilişkisi de bu kavram alanlarının genişlemesini gösterir. Aynı zamanda, kavram alanının bu devinimi kültürel gelişim ve değişim ile de bireyin bilgi bilimi (epistemolojik) ve varlık bilimi (ontolojik) düzeyinde “varoluşu” nu sağlamaktadır. Dünyada konuşanı olan doğal dillerin kavram alanları da o dili konuşanlar ve yine o dili iletişim boyutunda işlevsel kullananlar için hayatî olarak değerlidir. Türkçenin kavram alanları da Türkçeyi Türk kültürü içinde sosyal varlık olarak konuşan, kullanan bireylerin bir sonraki kuşağa bıraktığı somut miras olan söz varlığını, tarihî süreç boyunca yazı dili boyutunda sözlükleri ve onlara kaynaklık eden edebî metinleri aracılığıyla ortaya konmuştur.

1. Amaç ve Kapsam

Çalışmada, Türk kültüründe Türkçenin kavram alanında yer alan ve Türkçe Sözlük'te de sözlük ögesi olarak bulunan *ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat* kavram alanını karşılayan kavram işaretlerinin türleri, işaretlenme yöntemi ve çok anlamlılık niteliklerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Özellikle birden fazla anlam ögesinden oluşan kavram işaretleme yöntemi, sınıflandırma yapılarak tablolar ile dikkate sunulacaktır. Çalışmanın kapsamını, kavram alanlarına ilişkin bu kavram işaretlerinin Türkçe Sözlük'teki anlam değerleriyle (bilimsel disiplin terimleriyle birlikte), işaretlenme yöntemleri, sözcük türleri ve çok anlamlılık nitelikleri bakımından üç boyutta ele alınması oluşturmaktadır. Diğer kavramlar ile işaretlenen kalıplaşmış dil ögesi düzeyindeki (fiil deyimi, deyim, argo vb.) kavram işaretleri kapsam dışında tutulmuştur.

1.1 Problem

Çalışmaya konu olan *ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat* kavram alanlarını ifade eden kavram işaretlerinin daha önce sözcük türleri, işaretlenme yöntemi, anlam değerleri ve çok anlamlılık nitelikleri açısından üç boyutu ile ele alınmaması, çalışmanın problemini oluşturmuştur.

1.2. Önem

Türk kültürünün en temel ögesi olan Türkçenin *ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat* kavram alanını ifade eden kavram işaretlerinin geçiş sıklığı özellikleri, sözcük türleri ve çok anlamlılık açısından ele alınması, kavram alanlarına ilişkin bugüne kadar bilinenlerin farklı bir yaklaşımla sınıflandırılmasını ve kavram alanlarının niteliklerinin görsel tablo ve şekillerle ifade edilmesiyle birlikte yeni bir yaklaşımla bulguların yorumlanmasının ve anlamlandırılmasının sağlanacağına inanılmaktadır.

2. Yöntem

Çalışmada nitel araştırma yöntemine dayalı belge incelemesi tekniği kullanılmıştır. Tekniğin birçok tanımı yapılırken öne çıkan tanımlarda, onun sadece yazılı metin biçimleri ile ilgili olduğu vurgulanarak, yazılı metin biçimlerini toplamayı, gözden geçirmeyi, sorgulamayı ve analiz etmeyi temel aldığı (O'Leary, 2017); basılı ve elektronik (bilgisayar tabanlı ve internet erişimli) materyallerin incelenmesini ve değerlendirilmesini içeren süreçte gerçekleşen bir dizi işlem olduğu (Bowen, 2009) ve diğer bir tanımlamada ise, nitel verilerin belirli kavramlar ve temalar doğrultusunda belirlenmesi, daha sonra ise onların anlamlı olacak biçimde yorumlanmasını içeren içerik analizi olduğu (Yıldırım & Şimşek, 2008) dile getirilmekte ve açıklanmaktadır.

Tanımlar çerçevesinde, belge incelemesi tekniğinin tespit edilen bir amaç doğrultusunda, özellikle yazılı dil ürünlerinin, metinlerin ya da günümüzde sıklıkla da kullanılan elektronik araç-gereçlerin kaynak olarak alınıp okunması, taranması, nitel veri olarak anlamlandırılıp yorumlanması ve de veri içeriklerinin analizinin saptanmış temalar ve kavramlar etrafında değerlendirilmesini kapsadığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada, ilgili teknik kullanılarak *ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat* kavram alanlarının kavramların işaretlenmesi, bilimsel disiplin alanlarındaki terim kullanımları ve çok anlamlılık nitelikleri boyutunda ad aktarımları açısından üç boyutta ele alınmasını içeren analizi ve yeniden yorumlanması yapılacaktır.

Yine çalışmada, kavram alanlarını ifade eden *ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat* kavram işaretlerinin anlam değerleri birden fazla anlam ögesiyle oluşan kalıcı kavram işaretleme yöntemiyle birlikte ele alınacak; Türk kültürü içinde Türkçe ile ifade edilme, anlamlandırılma biçimleri değerlendirilecek ve de bu yöntem temel alınarak sınıflandırılacaktır. Ayrıca, bilimsel disiplin alanı terimleriyle birlikte çok anlamlılık niteliği olan ad aktarım öğeleri yönünden de kavram alanlarını ifade eden kavram işaretleri niteliklerine göre sınıflandırılarak tablo hâlinde sunulacaktır.

3. Kuramsal Çerçeve

3.1. Kavram Alanı ve Kavram İşaretleri

Dil, bireyin var oluşu ve yaşama konumlanışı açısından dünyanın en değerli iletişim aracıdır. Kendini ve dünyayı tanımayı doğumunun ilk saniyelerinden itibaren tüm duyu organları ve benliğiyle kavrayan birey, dili ile de ilerleyen zaman diliminde dünyayı gelişen fizikî ve zihnî yetileriyle anlam evrenine katmıştır. Bireyden hareketle toplumun da dili, kendi anlam evrenine katması doğaldır. Öyle ki, dilin bir toplumun dünyayı anlama ve anlamlandırma biçimini somutlaştıran bir sistem olduğu kabul edilmekte ve dilin bu durumda işlevlerinden birinin de birey ile dış dünyadaki varlıklar arasında ilişki kurmak olduğu dile getirilmektedir (Börekçi, 2009). Dilin bireyin ve onun oluşturduğu toplumun yapısı ile uyumlu bir olgu olarak, bu işleviyle ait olduğu kültür içinde de varlıklar, nesnelere, kavramlar ve onların anlamlandırılmasıyla ifade edilmesinde başat öge olduğu açıktır.

Diller, ait oldukları kültürün eriştiği düzeydeki kavramları ifade eder. Yine her gelişim ve değişim aşamasında da en küçük anlamlı öge olan kavram işaretleri, anlam temelinde bazen tek bazen de birden fazla anlam ögesinden oluşarak dil ile ifade edilmektedir. Dil ile düşüncenin vazgeçilmez bütünlüğü, kavramın ve kavram alanını işaretleyen kavramlarla ifade edilmesiyle dilin kültürel niteliğine göre dili konuşan insan tarafından anlamlandırılmaktadır. Kavram alanı, dil bilimciler tarafından konuyla ilgili yapılan ilk araştırmalardan bu yana farklı tanımlamalarla ifade edilmiştir. 1920 ve 1930'lu yıllar arasında birçok dil bilimci tarafından (Porzig, Jolles, Trier vd.) kavram alanının dil bilimi terimi ve özellikle de kuram olarak ele alınmaya başlandığı görülür (Kocatürk, 2014, s. 462-463). 1931 yılında Alman dil bilimci J. Trier tarafından kavram alanı, kuram olarak ele alınmış ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Trier (1931), kavram alanına ait sözcükleri, bir benzetme ile ifade eder. O, kavram alanına ait sözcüklerin bir mozaik gibi olgular dizisi tarafından örtülü olduğunu; onların kavram alanındaki anlam değişikliğinin diğer sözcüklerin de değişimine yol açabileceğini öne sürer. Diğer yandan kuramında, değişik kavram alanlarının da kendisinden büyük alanlar oluşturabileceğini ve bu alanların insan deneyiminin bütününe kapsayacağını dile getirir (s. 1-2). İnsan deneyimiyle ve onun yaşadığı, ait olduğu kültürel düzeyin eriştiği noktada, kavramların ifade edildiği ve diğer kavramlar ile anlam ilişkisi kurduğu dile getirilmiştir. Bu bağlamda, onun çalışmalarının anlam bilimi üzerine çalışan Guiraud (1999) tarafından da düşünce yönüyle desteklenerek, insanın dilinde kullandığı sözcüklerin de kavram alanını kapsadığı ve dilsel alan oluşturarak bir dünya görüşünü dile getirdiği ya da dile getirilmesine yardımcı olduğu ifade edilir (s. 91-92). Tanımlama ile birlikte, kavram alanının aynı zamanda sözcüklerle bir dilsel alan oluşturduğu da düşünce yönüyle desteklenmiş ve kavram alanının işlevsel olarak tanımlanmasına yardımcı olunmuştur. Türkiye'de Türk anlam bilimi ve dil bilimi üzerine çalışan dil bilimci D. Aksan ise, "kavram"(lar)ın insanın çevresindeki nesnelere, olaylar ve durumlara ait kişisel gözlem ve deneyimlerine dayanan tasarımların zihinde yer eden soyutlama ile dile dönüşen yönünü, göstergelerin gösterilen yanını ifade ettiğini dile getirmiştir. Ayrıca, dile ait söz varlığı içinde onların bir sözlükte madde başı olarak yer alan sözcükler olduğunu da vurgulamıştır (Aksan, 2006, s. 41). Buna bağlı olarak o, kavram alanını birbiriyle ilişkili ve birbirine yakın kavramların, eşanlamlıların içinde düşündükleri alan olarak değerlendirir ve önemli olanın kavram değerlerinin tespiti değil, onların dil kullanılırken nasıl seçildiği ve zihnin bu durumda nasıl işlediğinin ortaya konmasının önemli olduğu değerlendirmesini yapar (Aksan, 2004). Böylelikle kavram alanının kültürel düzeyde öge olarak ait olunan dilin kullanımıyla nasıl gerçekleştiği ve kavram alanına ilişkin kavramların nasıl seçildiği vurgulanır. Z. Korkmaz ise, "kavram"ı dünyadaki nesnelere, durumların, hareketlerin ve tasavvurların dildeki ifadesi olarak tanımlayarak, kavramın değeri, niteliğinin aynı dili konuşan insanlarca aşağı yukarı aynı olduğunu vurgular ve ekmek, su, susuzluk, delikanlı, dörtnala vb. örneklere dikkat çeker. Kavram alanını ise, anlam alanı terimine gönderme yaparak onu, zihinde aynı ya da birbirine yakın kavramlar oluşturan sözcüklerin meydana getirdikleri ortak alan olarak açıklar (Korkmaz, 1992, s. 28-119). Bu bakımdan zihinde ortak alan yönüyle sözcüklerin meydana getirdikleri ve ilişki bakımından yakınlık-uzaklığı gösteren kavramlarla oluşan alan olarak, kavram alanının anlam alanı ile birlikte

dil bilgisi terimi biçiminde kullanıldığı görülür. E. Çetin de kavram alanına ilişkin yapılan tanımları temel alarak onu, anlamca birbirini çağrıştıran sözcüklerin oluşturduğu alan olarak tanımlar. O, Lyons (1996) ve Trier (1931) yaptığı tanımları değerlendirerek, kavram alanının metin bağlamı içinde birbirine yakın ve zıt anlamlı sözcüklerin bütününden oluştuğunu söyler. Kavram alanının yalnızca bir alana bağlı olarak dil malzemesinin toplanması değil, bununla birlikte o dili kullananların düşünce, yaşam biçimini ve bazen de ruh durumunu araştırmaya yardımcı olduğunu vurgulayarak, Divânu Lugâti't-Türk'te onun ne kadar önemli olduğunu gösterdiğini dile getirmiştir (Çetin, 2009, s. 826-827). Bu bakımdan, kavram alanlarının dillerin ait olduğu kültürel düzey çerçevesinde geliştiği, değiştiği ve dili kullananlar tarafından da kültürel ve sosyal iletişim bağlamları içinde de farklı anlam değerleri taşıyan kavram işaretleri ile ifade edildiği sonucuna ulaşılabilir. Kavram alanını ifade eden kavram işaretlerinin tanımı da bu açıdan önemlidir.

Kavram işaret(ler)i, anlam bloklarının en alt düzeyini oluşturur ve daha yukarı düzeylerde ise birbiri içinde gittikçe gelişen kavram ilişkileri yer almaktadır. Hangi düzeyde olursa olsun, dil işaretinin enformatif değer taşıyabilmesi, onun belli bir duruma uygun bir metnin parçası içerisinde bulunmasını gerektirmektedir (Gemalmaz, 1992, s. 111). Kavram işaretlerinin bilgi değeri taşıma koşulu, bir metin bağlamı ile mümkün olabileceği görülürken, diğer yandan onlar, milletlerin yaşayış ve inancını gösteren kültür ve medeniyetlerinin sembolize edilmiş hâlleri olarak tanımlanır (Alyılmaz, 1999, s. 120). Böylelikle kavram işaretlerinin dile ait kültür ve medeniyetin sembolleri, söz varlığı bakımından en değerlileri ve kültüre ait olan ile olmayanın ayırt edicileri olduğu görülür. Kültürün gelişim ve değişim gösterdiği düzeye göre kavramların işaretlenmesi de değişiklik göstermektedir. Çünkü düşünce, duygu ve yaşayış durağan değil, dinamik, süreklidir. Bu bakımdan bir kavram ile ilgili yeni bir gelişme, değişim ve ayrılma olduğunda kavramlar arasında yakın ya da uzak ilişki kurulduğunda ve onlarla ilgili düşünce farklılaştığında ortaya çıkan yeni “durum”u / “kavram”ı tek bir kavram işaretiyle ifade etmek ya da karşılamak güçleşmektedir. Türkçenin kavramları işaretlerken başvurduğu sözcük tabanlarından yapım ekleriyle yeni kavramları adlandırma yöntemi, diğer doğal dillerde de olduğu gibi Türk kültürünün ulaştığı gelişme düzeyi temelinde, bir anlamda yetersiz kalmaktadır (Alyılmaz, 2011, s. 101). Çünkü bu yöntem ile sözcüğü oluşturan ses sayısı artarken onun anlaşılabilirliği azalmakta, onu oluşturan ses sayısı azaldıkça da anlaşılabilirliği artmaktadır. Öyle ki Türkçede kök ya da gövde üzerine eklenen her yapım eki, üzerine eklendiği kök ya da gövdeyle birlikte yeni bir kalıcı kavram işareti oluştururken sözcük boyu uzadığı için de anlaşılabilirlik düşmektedir. Bu durumda da dilin kullanıcıları insan beyninin çalışma ve anlama, algılama biçimine uygun olarak yeni kavramları işaretlerken (mevcut kavram işaretlerine farklı anlamlar da yükleyerek) birden fazla sözcükten oluşan (çoğunlukla iki ya da daha fazla sözcüklü ya da parçalı) kalıcı kavram işaretleme yöntemlerini geliştirmişlerdir (Mert, 2015, s. 31-32). Böylelikle, yeni oluşan durum birden fazla anlam ögesinden oluşan kalıcı kavram işaretleriyle ifade edilerek kolaylık ve anlaşılabilirlik ilkesi gereği anlaşılabilirlik artırılmıştır. Aynı zamanda

kavram işaretleme yöntemleriyle de kavram alanını işaretleyen kavramların oluşma biçimlerine sınıflandırılmış ve nitelikleri anlam değerleriyle ortaya konmuştur.

4.Bulgular ve Yorumlar

Ölü / ölüm¹, yaşama, yaşam / hayat² kavram işaretlerinin *Türkçe Sözlük*'teki anlam değerleri örnek cümleler ile açıklamıştır. Kavram alanlarına ilişkin olarak, ölüm / ölü

¹Ölü: 1. Sf. Hayatı sona ermiş olanı artık yaşamıyor olan, morto, diri karşıtı. 2. Ad. Ölmüş insan, müteveffa, mevta: "Onu denizden çıkarmak istediler ama biri, müstantik ve doktor gelmeyince ölülere dokunulmaz deyince bu işten vazgeçtiler." Halikarnas Balıkcısı. 3. Ad. Hayvan leşi: Tavuk ölüsü. 4. Mec. Gücü az, zayıf: ölü kandil. 5. Mec. Çok durgun, hareketsiz: "Ölü kentler, boş kaleler, eski saraylar." N. Cumalı. 6. Mec. Etkileme gücü olmayan, canlılığı olmayan: Ölü bir konuşması var. Ölü gibi, 1) hiç kımıldamadan: "Arkadaşlarımı ölü gibi uyuklarken ben sabahlara kadar dans ediyordum." R. N. Güntekin. 2) kımıldamayan., hareketsiz. Ölü gözü gibi, sönük, fersiz (ışık). Ölü gözü kadar çok az: "Üç yıldır bizim oralarda kuraklık var. Hele bu yıl ölü gözü kadar rahmet görmedik." R. N. Güntekin. Ölü gözünden yaş ummak hiç olmayacak yeren, mümkün olmayan durumda yardım veya destek beklemek. Ölümü gör (ya da öp), bir konuda karşındakini ikna etmek için kullanılan yemin sözü: "Sevim, Beyhan'ın ölümü öp diye ısrarla getirdiği pastasından bir dilim yedi." H. Taner. Ölüsü bile yetmek, en zayıf olduğu durumda bile başarılı olmak. Ölüsü ortada kalmak, cenazesini kaldıracak kimse bulamamak. Ölüyü güldürmek, çok güldürmek: "Nadide Hanım, ilahi kadın nereden de bulur? Vallahi ölüyü güldürür, derdi." R. N. Güntekin (Türk Dil Kurumu, Kasım 5, 2023).

Ölüm: Ad. Bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedi uyku, emrihak, irtihal, memat, mevt, vefat: "Herhâlde padişah da annesi ve hemşireler de dostlarının vakitsiz ölümüne karşı çok müteessir olmuşlardı." A. H. Çelebi. 2. Ölme biçimi: Yanarak ölümü feciydi. 3. İdam cezası: ölüme mahkûm oldu. 4. Ünl. Ölmesi istenen canlı için kullanılan bir söz: zalimlere ölüm. 5. Mec. Sona erme, yok olma, ortadan kalkma: "küçük sanayinin ölümü. Ölüm Allah'ın emri 1) herkes ölecek, ölmek kaçınılmazdır" anlamında kullanılan bir söz. 2) tehlikeli bir karar verme durumunda "ölümden korkmuyorum, ölümü bile göze alıyorum." anlamında kullanılan bir söz: "Ölüm Allah'ın emri bu işi yapacağım". Ölüm gibi. Çok büyük sıkıntı, üzüntü: "Sürgün benim için ölüm gibi bir şey olmuştu." R. N. Güntekin. Ölüm hak miras helal "Ölümün olağan olması gibi mirasın da paylaşılması olağandır" anlamında bir söz. Ölüm ölüm de hırlamaya ne borcum var? "Sıkıntı, üzüntü, keder, dert veya yoksulluk çekmekteyse ölüm daha iyidir." anlamında kullanılan bir söz. Ölüm var dirim var. İnsanın her an ölebileceği veya yaşayabileceği hatırlatılarak önlem almasını öğütleyen bir söz: "Ölüm var dirim var, bu parayı alıp saklamalı." Ölümle koşmak kendisini bile bile tehlikeye atmak. Ölümle burun buruna gelmek ölümle sonuçlanabilecek çok büyük bir tehlike ile karşılaşmak. Ölümle oç alınmaz "Düşmanların ölümünden sevinç duymak insanlığa yakışmaz." Ölümle pençeleşmek can çekişmek. Ölümü göze almak elde etmek istediği sonuç uğruna ölüm de dâhil her türlü tehlikeye açık olmak: "Daha İstanbul'da iken buna ahdetmiş, bu yolda ölümü göze arak Anadolu'ya çıkmıştı." E. C. Güney. Ölümün soluğunu ensesinde duymak (veya hissetmek) her an öleceğini beklemek, ölüm korkusu ile dolu olmak: "Yüz yaşından daha çok insan ne kadar yaşar ki ölümün soluğunu ensemde duyuyorum." Y. Kemal. Ölümüne susamak. Ölümüne susamak ölümle sonuçlanabilecek davranışlarda bulunmak: "Ölümüne susamış kimse meydana çıksın." O. V. Kanık (Türk Dil Kurumu, Kasım 5, 2023).

²Yaşam: Ad. Doğum ile ölüm arasında yaşanan süre, ömür, hayat (Türk Dil Kurumu, 2023).

Yaşama: Ad. Yaşamak işi: "Nasıl yaşamayı bırakmak nasıl / bir memleket mi bu, bir elbise mi ki?" F.

H. Dağlarca (Türk Dil Kurumu, Kasım 5, 2023).

Hayat: Ad. 1. Canlı, sağ olma durumu. 2. Yaşam: "Hayat sahnesinde yetmiş üç yaşın basamaklarındayım." H. F. Ozansoy. 3. Hayat biçimi, içinde yaşanan şartların bütünü, yaşantı: Köy hayatı, gece hayatı. 4. Meslek: "Uzun dualardan sonra bana denizcilik hayatını anlatmaya başladı." R. N. Güntekin. 5. Geçim şartlarının bütünü: "Hayatımı yazılarımla kazanırım." H. E. Adıvar. 6. Canlılığı gösteren hareket, kaynaşma: Bu köyde hiç hayat yok. 7. Din b. yazgı: Hayat onları bir türlü birleştiremedi. 8. Yaşamayı saplayan şartların bütünü: Ay'da hayat yok. 9. Bir kimsenin tarihsel biyografisi, hayat öyküsü, hayat hikâyesi. Atatürk'ün hayatı. Hayat

kavram alanı birden fazla anlam değerine sahip olan ad ve sıfat türündeki kavram işaretleriyle karşılanırken, özellikle deyim anlamında (mecaz) da zengin bir kullanımın Türkçenin edebî eserleri tanıklanarak *Türkçe Sözlük'te* yer aldığı görülür. Yaşam / hayat kavram alanı karşılaştırıldığında ise, hayat kavram alanını işaretleyen kavramların ad, sıfat olarak birden fazla anlam ögesiyle yer aldığı görülürken, özellikle meslek, iş ve din bilimi alanında da terim anlam değeriyle kavram işaretinin *Türkçe Sözlük'te* bulunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, yine Türk kültüründe hayat kavram alanında yaşam kavram alanına göre mecaz olarak birçok farklı deyim kullanıldığı da dikkat çekmiştir. Kültürel süreç içinde hayat kavram alanındaki bu deyim yoğunluğunun kavram alanını oluşturan kavram işaretlerinin tarihî olarak daha önceki dönemlere ait sözlü dil ürünleri ve eski metinlerde yazı dili boyutunda kullanılması ve yaşam kavram alanının ise, daha sonraki tarihî dönemlerde özellikle yazı dili boyutunda yer aldığını gösterir niteliktedir ve sözlükteki örnekler de durumu tanıklamaktadır. Çalışmada, sadece ölüm, ölü; yaşama, yaşam, hayat kavramlarının işaretlendiği kavram alanı temel alınmış, diğer deyim, argo ve kalıplaşmış dil ögeleri düzeyindeki (hakka yürü- ; hakka kavuş-; morto, mevta, morto; ömür, ahiret yolculuğu, ebedî uyku vb.) kavramların işaretlendiği kavram alanları kapsam dışında tutulmuştur.

Türkçe Sözlük'te, ölü / ölüm, yaşama, yaşam / hayat kavram alanını karşılayan birden fazla anlam ögesinden oluşan genel anlamlı kalıcı kavram işaretleri de bulunmaktadır. Çalışmanın temel amacına uygun olarak, bu türden kavram işaretlerinin sınıflandırılması ve anlam değerleri bilimsel disiplin alanını karşılayan ve çok anlamlılık niteliği yönünden ad aktarım ögesi olan kavram işaretleri ile birlikte tablolar hâlinde sunulmuştur.

4.1. Birden Fazla Anlam Ögesinden Oluşan Kavram İşaretleri

Tablo 1. Ölü / Ölüm Kavram Alanını Karşılayan Belirtisiz İsim Tamlamaları³

geçirmek yaşamak, varlığını sürdürmek: “Gayet parlak ve kibar bir hayat geçiriyordu.” Ö. Seyfettin. Hayat memat meselesi (yapmak veya olmak) ölüm kalım meselesi. Bir şeye hayat vermek canlılık vermek, canlandırmak. Hayata atılmak geçim sağlamak üzere çalışmaya başlamak: “Altı yıllık ortaöğretimi bitirmek hayat atılmanın ilk koşulu sayılır orada.” A. Erhat. Hayata bağlamak yaşamayı sevdirmek: “Bu sıcak ve içten ses Fikret'i hayat bağlıyor, yaşam sevincini artırıyor.” R. Enis. Hayata geçirmek uygulanır duruma getirmek canlılık kazandırmak. Hayata gözlerini yummak (veya kapamak) ölmek: “Hayata gözlerini kaparken ardında yedi yaşında bir oğul, on iki yaşında bir kız bırakıyordu.” C. Uçuk. Hayata küsmek. Bezgin, kötümser olmak, yaşama isteğini yitirmek: “Adi günlerde size öyle gelir ki bunlar hayat küsmüş insanlardır.” R. N. Güntekin. Birine hayatı ceennem etmek büyük üzüntü ve sıkıntı vermek: “En yakınlarından başlayarak herkese hayatı ceennem ettiği de doğrudur.” M. Mungan. Hayatı kaymak her işi ters gitmek, mahvolmak. Hayatına girmek yaşamında yer almak. Hayatından çıkarmak ilgisini, ilişkisini tamamen kesmek: “Beni sırf Müslüman olmayan bir erkeği sevdim diye hayatından çıkaran babamın evine dönmeyeceğim.” A. Kulin. Hayatını (birine) borçlu olmak 1) biri tarafından ölümden kurtarılmış olmak. 2) birinin yaşamı bir başkasının desteği ile sağlanmış olmak: Bu hayatımı ağabeyime borçluyum. Hayatını kazanmak geçimini sağlamak: Hayatımı kazandığımda baskıdan uzak, dilediğince, gönlünce yaşamak. Hayatının baharında olmak hayatının en güzel dönemini yaşıyor olmak. Hayatta olmak yaşamak (Türk Dil Kurumu, Kasım 5, 2023).

³ İlgili tablo ve diğer tablolardaki örnekler; Türk Dil Kurumu, Kasım 5, 2023 <https://sozluk.gov.tr/>. erişim adresinden alınmıştır.

ölü ev+i:	<i>Bir ferdi veya yakını ölmüş olan aile.</i>
ölü helva+sı:	<i>Ölü evinde pişirilip konuklara dağıtılan un veya irmik helvası.</i>
ölüm ceza+sı:	<i>İdam.</i>
ölüm döşek+i:	<i>1.Son nefesini verileceği yatak veya yer. 2. Ölümcül durum.</i>
ölüm emr+i:	<i>Birinin öldürülmesi gerektiğini bildiren buyruk.</i>
ölüm ferman+i:	<i>Bir kimsenin öldürülmesini bildiren yazılı belge.</i>
ölüm kağıt+i:	<i>Bir kişinin öldüğüne ilişkin verilen belge, vefat ilmühaberi.</i>
ölüm korku+su:	<i>Ölme tehlikesiyle yüz yüze gelmekten duyulan korku, can korkusu, can havli.</i>
ölüm oran+i:	<i>Bir ülkede toplam nüfusa göre ölüm sayısının oranı.</i>
ölüm oruç+u:	<i>Herhangi bir amaca ulaşmak için sonunda ölümü bile göze alarak tutulan oruç.</i>
ölüm sessizlik+i:	<i>Derin bir sessizlik, ölü sessizliği, ölüm sükûtu.</i>
ölüm sigorta+sı:	<i>Sigortalının ölümü durumunda sigortalayan tarafından ödenmesi kabul edilen parayı gösteren sigorta türü.</i>
ölüm sükût+u:	<i>Ölüm sessizliği</i>
ölüm tazminat+i:	<i>Sözleşmeye göre, ölüm hâlinde ölenin geride bıraktıklarına işveren tarafından ödenen para.</i>
ölü sessizlik+i:	<i>Ölüm sessizliği.</i>
ölü soyuculuk+u:	<i>Ölü soyucunun yaptığı iş</i>
ölü yemek+i:	<i>Ölü evine komşu ya da akrabalar tarafından hazırlanıp getirilen yemek.</i>
ölü yıkayıcı+sı:	<i>Dinî kurallara göre, ölüyü kefenlenmeden önce yıkama işi. gassal.</i>
ölü yıkayıcılık+i:	<i>Ölü yıkayıcının yaptığı iş.</i>
ölü salı	<i>Tabut.</i>

Tabloda, birden fazla anlam ögesinden oluşan ölü ve ölüm kavram alanında, ölüm ile karşılanan belirtisiz isim tamlamalarının geçiş sıklığının ölü ile karşılanan belirtisiz isim tamlamalarına göre daha yoğun olduğu görülür. Ayrıca, ölüm ve ölü sessizliği tamlamasının iki kavram alanı içinde de kullanıldığı, sükût sözcüğü ile de eş anlamlı biçimde Türk kültüründe dile getirildiği tanıklanmıştır. Bu bağlamda, yabancı dilden alınma dil ögesi ile de birlikte kullanıldığı da bulgularla tespit edilmiştir.



Şekil 1. İki Kavram Alanındaki Yakın Anlamalı Kavram İşaretleri

Bunun dışında, “yıkayıcılığın” ölü kavram alanı içinde hem bir meslek hem de davranış eylemi olarak ifade edildiği tespit edilmiştir.



Şekil 2. Ölü Kavram Alanında “Yıkayıcılık”, “Yıkayıcı”.

Ölüm döşeginin ise, iki anlam değeri ile karşılandığı da tablodan görülmektedir.

Tablo 2. Hayat Kavram Alanını Karşılıyan Belirtisiz İsim Tamlamaları

hayat adam+1	Zamana kolayca uyan her türlü güçlüğü yenmesini bilen kimse.
hayat ağaç+1	1.Soyağacı. 2. Beyinciğin kesitinde dıştaki boz madde bölümüne yayılarak dallanma gösteren ak maddenin oluşturduğu ağaç biçimi. 3. Binaların dış cephelerine işlenen ve uzun ömürlü olması dileğini simgeleyen özel ağaç motifi.
hayat arkadaş+1	Eş.
hayat boy+u	Ömür boyu.
hayat ders+i	İbret veya örnek alınacak gerçek olay.

hayat düzey+i	<i>Yaşam düzeyi.</i>
hayat felsefe+si	<i>Hayatı anlama ve algılama biçimi, yaşam felsefesi.</i>
hayat hikâye+si	<i>1.Bir kişinin hayatı boyunca geçirdiği önemli olaylar ve evrelerin bütünü. 2. Öz geçmiş.</i>
hayat kadın+ı	<i>Para karşılığında erkeklerin cinsel zevklerine hizmet eden ve bu işi meslek edinen kadın, fahişe, orospu, orta malı, kaldırım çiçeği, kaldırım süpürgesi, kaldırım yosması, sürtük.</i>
hayat kadınlık+ı	<i>1.Hayat kadını olma durumu, fahişelik, orospuluk. 2. Hayat kadınının yaptığı iş, fahişelik, orospuluk.</i>
hayat kavga+sı	<i>Hayat mücadelesi.</i>
hayat mücadele+si	<i>Yaşamak ve geçinmek için harcanan emeklerin bütünü, hayat kavgası, yaşam kavgası.</i>
hayat okul+u	<i>Yaşanılan çevre ve zamanda karşılaşılan olayların tümü.</i>
hayat öpücük+ü	<i>Yapay solunum.</i>
hayat öykü+sü	<i>Öz geçmiş.</i>
hayat pahalılık+ı	<i>Yiyecek, içecek giyecek vb. geçim maddelerinin pahalı olması.</i>
hayat seviye+si	<i>Yaşam düzeyi.</i>
hayat sigorta+sı	<i>Bir kimsenin yaşlılık çağında kendisine veya mirasçılara para ödenmesi şartıyla yaptığı sigorta anlaşması, yaşam güvencesi.</i>
hayat standart+ı	<i>Bir toplumda bireylerin mal ve hizmetlerden yararlanabilme, gereksinimlerini karşılayabilme düzeyi, yaşam standardı</i>
hayat şartlar+ı	<i>Hayat boyunca karşılaşılabilecek her türlü sosyal ve ekonomik durum, yaşam koşulları.</i>
hayat tarz+ı	<i>Yaşam biçimi.</i>

Hayat kavram alanı içinde kadın ve adamın farklı anlam değerleri ile birden fazla anlam ögesi ile ifade edildiği görülmektedir. Hayat ağacı, hayat kadınlığı ve hayat hikâyesinin ise, birden fazla anlam değeri ile karşılandığı tanıklanmıştır. Ayrıca, yabancı dillerden alınma ögeler ile (hikâye, standart, sigorta, tarz gibi) tamlamaların oluşturulduğu görülür.

Tablo 3. Yaşam / Yaşama Kavram Alanını Karşıllayan Belirtisiz İsim Tamlamaları

yaşama çaba+sı	<i>Canlı varlıkların buldukları çevrenin her türlü zorluğu karşısında yaşayabilmek için verdikleri savaş yaşama uğraşısı.</i>
yaşama güç+ü	<i>Hayatın zorluklarına karşı mücadele etme gücü.</i>

yaşama sevinç+i	1.Maddi, manevi mutluluk içinde yaşama. 2. Durumundan, yaşantısından memnun olma duygusu.
yaşama uğraşı+sı	Yaşama çabası.
yaşam biçim+i	Hayat tarzı.
yaşam bilimler+i	Biyoloji, tıp, veteriner, diş hekimliği ve eczacılık ile ilgili bilim dallarına verilen gene ad.
yaşam boy+u	Ömür boyu.
yaşam düzey+i	Yaşama ve geçinme düzeyi.
yaşam felsefe+si	Hayat felsefesi.
yaşam güvence+si	Hayat sigortası.
yaşam kavga+sı	Hayat mücadelesi.
yaşam koçluk+u	Yaşam koçunun yaptığı iş.
yaşam koç+u	Kişilerin yaşam niteliğini daha iyi duruma getirmek için danışmanlık ve yönlendirme hizmeti veren kimse.
yaşam koşullar+ı	Hayat şartları.
yaşam öykü+sü	Öz geçmiş.
yaşam savaş+ı	Yaşama çabası.
yaşam sigorta+sı	Hayat sigortası.
yaşam standart+ı	Hayat standardı.

Yaşam ve yaşama kavram alanı içinde, yaşam kavram alanını karşılayan birden fazla anlam ögesinden oluşmuş belirtisiz isim tamlamasının olduğu görülür. Hayat kavram alanında kullanılan kavram işaretlerinin büyük oranda yaşam kavram alanında da kullanıldığı ve sadece koç ya da koçluk kavram işaretleri ile alınma ögeler ile yapılan yaşam koçu ya da koçluğu belirtisiz isim tamlamaları örneklerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, yaşama sevinç kavram işaretinin iki anlam değeri ile karşılandığı görülmektedir.

Tablo 4. Ölü / Ölüm Kavram Alanını Karşılayan Niteleme Sıfatı + İsimden Oluşan Kavram İşaretleri

ölmez çiçek	Basit ve tüylü yapraklı, parlak sarı çiçekleri uzun zaman sallanabilen, özel kokulu, çok yıllık ve otsu bir bitki, sarıçiçek, yayla çiçeği, yayla gülü.
ölü dalga	Hızı azalmış olarak gelen dalga.
ölü deniz	1.Fırtınadan sonra tamamıyla sakin duruma gelmiş deniz. 2. Dalgasız, açık denizden etkilenmeyen deniz.

ölü dil	<i>Günümüzde kullanılmayan, konuşulmayan, elimizde yalnızca belgeleri olan dil.</i>
ölü doğa	<i>Konusu, cansız varlıklar veya nesnelere olan resim., natürlük.</i>
ölü doğum	<i>Bebeğin ölü doğması durumu.</i>
ölü doku	<i>Bir çarpma veya zedelenme sonucu oluşan yaradaki ölü hücre kümesi.</i>
ölü mevsim	<i>Ölü sezon.</i>
ölümlü dünya	<i>Üzerinde ölümün var olduğu dünya.</i>
ölü nokta	<i>1.Gözden uzak yer. 2. Kör nokta.</i>
ölü örtü	<i>Dökülen yaprak ve başka bitki kalıntılarından oluşan örtü.</i>
ölü renk	<i>Parlaklığı olmayan donuk renk.</i>
ölü saat	<i>Herhangi bir faaliyet veya iş yapılamayan zaman, ölü zaman.</i>
ölü sezon	<i>Ölü mevsim.</i>
ölüsü kandilli	<i>Kızdığı kişiyi aşağılamak amacıyla söylenen sövgü sözü, ölüsü kınalı.</i>
ölü top	<i>Değerlendirilemeyen veya boşa giden pas.</i>
ölü yatırım	<i>Ticarette ve saniyede kâr getirmeyen, geleceği veya pazar imkânı bulunmayan yatırım.</i>
ölü zaman	<i>Ölü saat.</i>

Ölü kavram alanındaki niteleme sıfatı + isimden oluşan kavram işaretlerinin geçiş sıklığının yüksek olduğu görülürken, ölü deniz ve ölü nokta kavram işaretlerinin ise, birden fazla anlam değeri ile karşılandığı tespit edilmiştir. Ayrıca, ölü kavram alanındaki kavram işaretlerinin büyük bölümünün doğa kavram alanı ile (renk, mevsim, deniz, dalga, örtü gibi) ilişkili olarak ifade edildiği tanıklanmıştır.



Şekil 3. Ölü ve Doğa Kavram Alanlarının İlişkisi

Tablo 5. Ölüm Kavram Alanını Karşılıyan İkileme Biçiminde Oluşan Kavram İşaretleri

ölüm dirim	Ölümcül değeri, önemi olan.
ölümlük dirimlik	Zor durumda kalındığında kullanılmak üzere ayrılan (para, mal).

Bu türden birden fazla anlam ögesinden oluşan kavram işaretlerinin geçiş sıklığı düşüktür. Diğer kavram alanlarına (ölü, yaşama) ait bu türden kavram işaretleri *Türkçe Sözlük*'te yer almamıştır.

Tablo 6. Bilimsel Disiplin Alanına Ait Terimler Olarak Ölüm / Ölü Kavram Alanlarını Karşılıyan Kavram İşaretleri

Disiplin Alanı	Örnek
Din	ölü yıkayıcı
Din	ölü yıkama
Spor	ölü top
Argo (dil bilimi, dil)	ölüsü kınalı
Argo (dil bilimi, dil)	ölüsü kandilli
Hukuk	ölüm cezası
Hukuk	ölüm
Hukuk	ölüm tazminatı
Tıp	ölü doğum
Bitki bilimi	ölmez otu

Bitki bilimi

ölmez çiçeği

Tabloda, ölü kavram alanın birden fazla disiplin alanında yine birden fazla anlam ögesiyle oluşan kavram işaretleri ile ifade edildiği tespit edilmiştir. En fazla hukuk alanında kullanılan kavram işaretlerinin hem tek hem de iki sözcükten oluşan kavram işaretleri ile ifade edildiği görülmektedir.

Genel düşünceye karşılık olarak, ölü kavram alanın bilimsel disiplin alanı olarak din alanı dışında daha fazla kavram işareti ile karşılandığı tespit edilmiştir. Öyle ki, din dışında, beş farklı disiplin alanında kavram işaretlerinin kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 7. Bilimsel Disiplin Alanına Ait Terimler Olarak Yaşam ve Hayat Kavram Alanını Karşılaman Kavram İşaretleri

<i>Disiplin Alanı</i>	<i>Örnek</i>
Anatomi	<i>yaşatkan sinir sistemi</i>
Tıp	<i>yaş dönümü</i>
Biyoloji, tıp, veteriner, diş hekimliği ve eczacılık	<i>yaşam bilimleri</i>
Meslek (iş)	<i>hayat</i>
Din	<i>yazgı</i>
Tıp	<i>hayat ağacı</i>
Tıp	<i>hayat öpücüğü</i>
Mimarlık	<i>hayat ağacı</i>

Yaşam / hayat kavram alanının bilimsel disiplin alanı olarak, en fazla tıp alanında kullanıldığı ve yine tıp ile ilişkili olan alanlarda da geçiş sıklığının yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 8. Hayat ve Yaşam Kavram Alanıyla İlgili Ad Aktarım Ögeleri

<i>Ad aktarımı</i>	<i>Sözcük türü</i>
hayat adamı	<i>Ad</i>
hayat dersi	<i>Ad</i>
hayat dolu	<i>Sıfat</i>
hayat kadını	<i>Ad</i>
hayat kavgası	<i>Ad</i>
hayat mücadelesi	<i>Ad</i>
hayat okulu	<i>Ad</i>

hayat öpücüğü	<i>Ad</i>
yaşamak	<i>Fiil (geçissiz)</i>
yaşam dolu	<i>Sıfat</i>
yaşam kavgası	<i>Ad</i>
yaşam savaşı	<i>Ad</i>
yaşatmak	<i>Fiil (çekimli); geçissiz</i>

Ad aktarım ögesi olarak kavram alanlarında, sözcük türü olarak adların geçiş sıklığının yüksek olduğu ve birden fazla anlam ögesinden oluşan kavram işareti ile ifade edildiği tespit edilmiştir. Ad aktarım ögelerinin parça / bütün ilişkisiyle kullanıldığı ve çok anlamlılık niteliği gösterdiği tanıklanmıştır.

Tablo 9. Ölüm ve Ölü Kavram Alanı ile İlgili Ad Aktarım Ögeleri

Ad aktarımı	Sözcük türü
öldürücü	<i>Sıfat</i>
öle dirile	<i>Zarf</i>
ölgün	<i>Sıfat / zarf</i>
ölmek	<i>Fiil (geçissiz)</i>
ölmez	<i>Sıfat</i>
ölü	<i>Sıfat</i>
ölü fiyatına	<i>Sıfat</i>
ölüm	<i>Ad</i>
ölüm dirim	<i>Sıfat</i>
ölüm döşeği	<i>Ad</i>
ölü mevsim	<i>Sıfat</i>
ölüm kalım meselesi	<i>Ad</i>
ölümlük dirimlik	<i>Sıfat</i>
ölü sessizliği	<i>Sıfat</i>
ölü nokta	<i>Ad</i>
ölü renk	<i>Ad</i>
ölü saat	<i>Ad</i>
ölü sessizliği	<i>Ad</i>
ölü sezon	<i>Ad</i>
ölü zaman	<i>Ad</i>

Yaşam / hayat alanında olduğu gibi ölü / ölüm kavram alanında da yine ad türündeki ad aktarım ögelerinin geçiş sıklığı yüksektir.

Tartışma

Türkçede kavram alanları ve onların işaretledikleri kavramlara ait birçok çalışma yapılmıştır. Çalışmanın kapsamı gereği, yapılan çalışmaların bütünü ele alıp değerlendirmek güçtür ve yapılacak değerlendirmeler ve incelemeler ayrı bir çalışma konusu oluşturmaktadır. Ama kavram alanları ve anlam değerlerini ifade eden kavram işaretlerinin zenginliği konusunda yapılan çalışmaları değerlendirmek, kapsam için yerinde olacaktır. Konuyla ilgili olarak, ölüm kavram alanına ait söz varlığı Biçer (2021) tarafından Türkiye Türkçesi ağızlarında ele alınmış, yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Çalışmada, kavram alanına ait söz varlığı tematik olarak, insan varlığı, hayvan varlığı, ahiret ve kalıplaşmış dil öğeleri boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Bu bakımdan tez çalışması, kapsamı yönüyle değerlidir. Çalışma ile farklı yönü ise, tematik bir değerlendirme olmasının yanı sıra, daha geniş kapsamlı olarak, Türkiye Türkçesi ağızlarını da ele almış ve bu yöndeki kaynakları da içermiştir. Bir diğer tez çalışması ise, Karçığa (2015) tarafından Dede Korkut Kitabı'nın anlam bilimi açısından çözümlenmesinde kavram alanının rolünü ele alan çalışmadır. Tezde, esere ait anlam bilimi çözümlenmesi için kavram alanlarından yararlanılmış ve kapsamlı bir biçimde kavram alanları anlam bilimi açısından ele alınmıştır. Kavram alanlarının anlam bilimi açısından ele alınması tarihî metinler bağlamında değerli olmuştur. Bu yönüyle de tez çalışması, çalışmaya anlam bilimi bakımından ve kavram işaretlerinin anlam değerlerinin incelenmesi bakımından benzerlik gösterse de kapsamı geniş olduğu için, çalışmada sadece *Türkçe Sözlük*'te yer alan kavram alanları ele alındığı için bu boyutuyla farklılık göstermiştir. Yine Türkçedeki kavram alanlarına ilişkin yapılan çalışmalar içerisinde, çalışmayla benzer yöntem ve yaklaşımları kullanarak, kavramları ve onların Türkçedeki kavram alanlarını ele alan Çetin (2009) ve Özcan (2018) in makaleleri yer almaktadır. Özcan (2018), Türkçede gönül kavram alanını ele alırken, onun Türkçenin söz dizimi düzeyindeki kullanımlarını ve anlam değerlerini Türkçenin tarihî metinleri tanıklığında incelemiş ve değerlendirmiştir. Çetin (2009) ise, itaat kavramını Türkçenin ilk yazılı metinlerinin kaydedildiği I.-II. Türk Kağanlığı Dönemi'ndeki yazıtların yazılı metin boyutunda en kapsamlıları olan Orhun yazıtlarında, ele alarak kavram alanını işaretleyen kavramları anlam değerleri ile birlikte sınıflandırarak incelemiştir. Çalışmayla yazar, Orhun yazıtlarının gelişmiş bir yazı dili niteliği gösterdiğini kalıplaşmış dil öğeleri, niteleyici dil öğeleri ve kavram işaretleriyle ifade ederek, aynı zamanda Türkçenin zengin ifade gücüne ve söz varlığına da vurgu yapmıştır. Her iki çalışmada da kavramların ifade ettiği kavram alanları ve anlam değerleri, Türkçenin tarihî metinleri tanıklığında farklı yöntemlerle ele alınsa da kavram alanları ve onların Türk kültüründe yazı dili boyutunda Türkçe ile ifade edilişlerinin zenginliği dile getirilmiştir. Bu bağlamda, amaç yönünden bu çalışma ile benzerlik gösteren ilgili çalışmalar, kapsam yönüyle tez düzeyinde genişlerken, makale düzeyinde de sınırlılıklar ve farklı yaklaşımları göstermiştir.

Sonuç

Türk kültüründe *öli / ölüm, yaşama, yaşam / hayat* kavram alanları tek ve de geçiş sıklığı açısından birden fazla anlam ögesiyle oluşan kavram işaretleriyle ifade edilmiştir. Elde

edilen bulgularda, ölü / ölüm kavram alanında bu kavramlarla işaretlenen birden fazla anlam ögesinden oluşan mecaz anlam değeriyle deyimlerin yer aldığı görülür. Böylelikle kavram alanının da Türk kültürünün gelişim ve değişimine koşut olarak yeni durumların ve yeni, uzak ya da yakın kavram ilişkilerinin olduğu tespit edilmiştir. Çünkü bu kavram işaretleri, her yeni durumda yeni bir kavramı tek bir kavram işaretiyle ifade etmenin güçleştiğini göstermektedir. Yaşam / hayat kavram alanında ise, hayat kavram alanını karşılayan ve bu kavramla işaretlenerek birden fazla anlam ögesinden oluşmuş mecaz anlamıyla kullanılan deyimler yer almıştır. Böylelikle hayat kavram alanına ilişkin Türk kültüründe ortaya çıkan yeni durumlar yeni kavram işaretleriyle karşılanmış ve anlaşılabilirlik ilkesi gereği birden fazla anlam ögesiyle de ifade edilmiştir. Ayrıca, hayat kavram alanında bilimsel disiplin terimi olarak, yazgı ve denizcilik hayatı şeklinde kavram işaretlerinin anlam değeri kazandığı görülmüştür.

Kavram alanları, birden fazla anlam ögesinden oluşan genel anlamlı kavram işaretleri yönünden değerlendirildiğinde, belirtisiz isim tamlamalarından oluşan kavram işaretlerinin genellikle kavram alanlarında geçiş sıklığının yoğun olduğu görülür. Bu bakımdan Türk kültüründe kavram alanlarına ilişkin olarak ilgili tamlama türünde sürekli, devinim hâlinde bir gelişimin olduğu tanıklanmıştır. Ayrıca, tamlamaların bazı kavram alanlarında birden fazla anlam değeriyle kullanıldığı (yaşama sevinci, hayat ağacı, hayat hikâyesi ve hayat kadınlığı gibi) da tespit edilmiştir. Böylelikle Türkçenin ifade zenginliği ve kavram alanlarındaki çok anlamlılık nitelikleri de *Türkçe Sözlük* düzeyinde bulgularla tespit edilmiştir.

Niteleme sıfatı + isimden oluşan kavram işaretlerinin yalnızca ölü / ölüm kavram alanında yer aldığı tanıklanmış ve bu kavram işaretlerinin ise, büyük bölümünün doğa kavram alanı ile ilişkili kavram işaretleriyle birlikte kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca, ikileme biçiminde oluşan kavram işaretlerinin ise, yalnızca ölüm kavram alanında karşılandığı görülür.

Bilimsel disiplin alanını karşılayan ölü / ölüm kavram alanındaki kavram işaretlerinin bilinenin ve düşünülenin tersine, din dışındaki disiplin alanlarında (özellikle hukuk, 3 tane) daha yoğun olarak karşılandığı tespit edilmiştir. Böylelikle ölü / ölüm kavram alanındaki bilimsel disiplin terimlerinin diğer alanlarda tek bir anlam ögesinden öte, birden fazla anlam ögesiyle birlikte yeni durumları, ilgili alanlar içinde karşıladığı tespit edilmiştir. Yalnızca hukuk alanında, ölüm teriminin kişinin anayasal düzen içinden fiziki varlık olarak çıkışının ve yaşamdan yasal olarak ayrılışının tek bir kavram işareti ile ifade edildiği de görülmüştür.

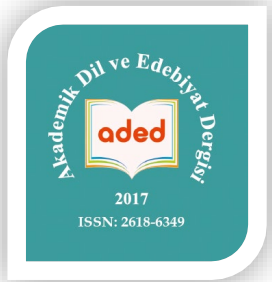
Yaşam / hayat kavram alanında ise, tıp bilimsel disiplin alanını karşılayan (Anatomi dahil 5) kavram işaretlerinin yoğun olduğu tespit edilmiştir. Yine din bilimi alanında ise, yalnızca bir kavram işaretinin yer aldığı görülmüştür.

Ad aktarım ögeleri olarak, yaşam / hayat kavram alanında parça / bütün ilişkisiyle adların çok anlamlılık niteliği göstererek aktarım ögesi biçiminde sözlükte yer aldığı görülmüştür. Bu bağlamda, kavram alanları içinde çok anlamlılık niteliği de tespit edilmiş ve her iki

kavram alanının genişlediği ve anlam değerleri ve nitelikleri bakımından zenginleştiği tanıklanmıştır. Ölü / ölüm kavram alanında ise, sıfat ve ad türündeki sözcüklerin ad aktarım ögesi olarak kavram işaretlerinin kullanıldığı ve çok anlamlılık niteliği gösterdiği tespit edilirken, hayat / yaşam kavram alanı ile karşılaştırıldığında sıfat ve ad türündeki sözcüklerin ad aktarım ögesi olarak birbirine yakın oranda geçiş sıklığına sahip olduğu görülmüştür. Böylelikle, ölü / ölüm kavram alanındaki çok anlamlılık niteliğinin her iki kavram alanını da genişlettiği ve farklı sözcük türleri ile karşılandığı tanıklanmıştır. Sıfat türündeki kullanımların yoğunluğu ise, ölü / ölüm kavram alanının daha çok niteleyici dil öğeleri ile karşılandığını da göstermiştir.

Kaynaklar | References

- Aksan, D. (2004). Kelime bilimi ve anlambilimi ölçülerinden yararlanarak bir yazı dilinin eskiliğini saptama yolları ı: kavram alanı-kelime ailesi ilişkileri ve Türk yazı dilinin eskiliği üzerine. *Dilbilim ve Türkçe Yazıları*, içinde (s.110-119), Multilingual Yayınları.
- Aksan, D. (2006). *Anlambilim, anlambilim konuları ve Türkçenin anlambilimi*. (4.Basım), Engin Yayınevi.
- Alyılmaz S. (1999). Erzurumlu Emrah'ın şiirlerinde kavram işaretleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 119-128.
- Alyılmaz, S. (2011). *Risâle-i Mûze-dûzluk, inceleme- metin-dizin*. Elik Yayınları.
- Biçer, Ü. (2021). *Türkiye Türkçesi ağızlarında ölüm kavram alanına ait söz varlığı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Hitit Üniversitesi Lisansüstü Eğitimi Enstitüsü.
- Bowen, A. G. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9 (2), 27-40.
- Börekçi, M. (2009). *Yapı ve işlev bakımından Türkiye Türkçesinde sözcükler*. Eser Ofset Matbaacılık.
- Çetin, E. (2009). Orhun yazıtlarında itaat kavramı. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 4(8) Fall, 825-837.
- Gemalmaz, E. (1992). *Standart Türkiye Türkçesi (STT)'nin formanlarının enformatif değerleri ve bu değerlerin ihtiyaç halinde bu dilin gelişimine muhtemel etkileri*. Erzurum.
- Guiraud, P. (1999). *Anlambilim*. (La semantique, Berke, Vardar, Çev.). Multilingual Yayınları.
- Karçığa, S. (2018). *Dede Korkut Kitabı'nın anlam bilimsel çözümlenmesinde kavram alanının rolü*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kocatürk, D. E. (2014). *Kırgız Türkçesiyle Kutadgu Bilig: Kuttuu Bilim, metin-aktarma-kavram alanı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Lyons, J. (1996). *Semantics I*. Cambridge University Press.
- Mert, O. (2015). *Köli Çor Yazıtı ve anıt mezar kompleksi*. Atatürk Üniversitesi.
- O'Leary, Z. (2017). *The essential guide to doing your research project*. SAGE Publication Inc.
- Özcan, Ş. A. (2018). Türkçede gönül kavramı ve kullanım alanı. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 63, Eylül, 227-242.
- Türk Dil Kurumu (2023). *Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: Kasım 5, 2023, <https://sozluk.gov.tr/>.
- Trier, J. (1931). *Der Deutsche wortschatz im sinnbezirk des verstandes*, Heidelberg: Carl Winters Universitetsbuchhandlung.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Mustafa Yasin BAŞÇETİN

<https://orcid.org/0000-0002-1771-0223>

Dr. Öğr. Üyesi

mybasçetin@aybu.edu.tr

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

<https://ror.org/05ryem72>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Divan-ı Urî Adlı Eserinin Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi

Analysis of Yanyalı Süleyman Efendi's Şerh-i Divan-ı Urî in terms of Translation Strategies

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 23.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 27.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atf | *Citation*

Başçetin, M. Y. (2024). Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Divan-ı Urî Adlı Eserinin Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 374-397. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438707>

Başçetin, M. Y. (2024). Analysis of Yanyalı Süleyman Efendi's Şerh-i Divan-ı Urî in terms of Translation Strategies. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 374-397. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438707>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. <i>This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Mustafa Yasin BAŞÇETİN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Osmanlı döneminde, özellikle Farsça ve Arapça eserlerin tercüme ve şerhleri, çeşitli şarihler ve mütercimler tarafından yapılmıştır. Çeviri ve şerh geleneğinin içerisinde farklı yaklaşımlar ve yöntemler kendini göstermiştir. Şarihler ve mütercimler, eserleri üzerine yazdıkları şerhler ve tercümelelerde, belirli tercüme ve şerh yöntemlerini kullanarak kendi teorilerini oluşturmuşlardır. Bu çeviri ve şerh uygulamalarının belirlenmesi ve yapılan çevirilerin niteliklerinin ortaya konması, Osmanlı çeviri geleneğini anlamak açısından son derece önemlidir. Bu bağlamda Urfi-i Şirâzi'nin kasidelerine Yanyalı Süleyman Efendi tarafından kaleme alınan *Şerh-i Divan-ı Urfi* adlı şerh eserinden alınan örnekler üzerinden çeviri stratejileri incelenmiş ve Osmanlı dönemindeki çeviri yöntemleri ve stratejileri hakkında genel bir bilgi sunulmasının ardından; *telafi (kültürel ikame)*, *yabancılaştırma*, *öykünme*, *yerlileştirme (uyarlama)*, *kültürel ödünçleme (ödünç alma)*, *iletimsel çeviri*, *somutlama*, *özelleştirme (alt anlamlı çeviri)*, *genelleştirme (üst anlamlı çeviri)*, *açıklama (açıklamalı çeviri)*, *ekleme (genişletme)*, *çıkarma (daraltma)*, *çıkarm (öneri terim)*, *yer değiştirme*, *dönüştürüm*, *standartlaştırma*, *perspektif kaydırma (değiştirme)*, *birebir çeviri (sözcüğü sözcüğüne)*, *tarihselleştirme*, *metin manipülasyonu* gibi genel çeviri stratejilerinin *Şerh-i Divan-ı Urfi* de ne şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu çerçevede, Osmanlı döneminde kaleme alınan çeviri ve şerh içeren bir örnek üzerinden çeviri stratejileri değerlendirilerek Osmanlı çeviri geleneğinin özellikleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Bu tespit, Osmanlı döneminde çeviri ve şerh geleneğinin öne çıkan stratejilerini ortaya koymayı amaçlayarak bu geleneğin teorik anlamda anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Eski Türk edebiyatı, şerh, çeviri, çeviri stratejileri, Şerh-i Divan-ı Urfi

Abstract

During the Ottoman period, translations and commentaries, especially of Persian and Arabic works, were made by various commentators and interpreters. Different approaches and methods have emerged within the translation and commentary tradition. In the commentaries and translations they wrote on their works, commentators and translators created their own theories by using certain translation and commentary methods. Identifying these translation and commentary practices and revealing the qualities of the translations are extremely important for understanding the Ottoman translation tradition. In this context, translation strategies are analyzed through examples taken from the commentary on Urfi-i Şirâzi's qasida by Yanyalı Süleyman Efendi, *Şerh-i Divan-ı Urfi*, and after providing general information about translation methods and strategies in the Ottoman period; the use of general translation strategies such as compensation (cultural substitution), alienation, emulation, localization (adaptation), cultural borrowing (borrowing), communicative translation, concretization, specialization (lower sense translation), generalization (higher sense translation), paraphrasing (annotated translation), addition (expansion), subtraction (contraction), inference (suggestive term), substitution, transformation, standardization, perspective-shifting, literal translation (word-for-word), historicization, text manipulation in *Şerh-i Divan-ı Urfi* has been determined. In this context, the characteristics of the Ottoman translation tradition have been tried to be understood by evaluating translation strategies through an example of translation and commentary written in the Ottoman period. This determination contributes to the theoretical

understanding of this tradition by aiming to reveal the prominent strategies of the translation and commentary tradition in the Ottoman period.

Keywords: *Old Turkish literature, commentary, translation, translation strategies, Şerh-i Divan-ı Urfi*

Giriş

Tercüme, farklı kültürler arasında bilgi alışverişinin temel araçlarından biri olarak işlev görmektedir. Geçmişten günümüze kadar, farklı diller arasındaki tercüme bilgi paylaşımını hızlandırarak kültürel çeşitliliği artırmıştır. Özellikle antik dönemlerde bilim, felsefe, tıp gibi alanlarda yapılan tercüme, birçok medeniyetin bu bilgi kaynaklarına erişimini sağlamış ve bu vesileyle toplumlar kendi bilgi havuzlarını zenginleştirmişlerdir. Öte yandan tercüme, sadece dil değil, aynı zamanda kültürler arası etkileşim ve anlayışın bir aracıdır. Bu nedenle tercüme, bilgi transferi ve kültürel alışverişin önemli bir unsuru olarak tarihsel süreçte belirgin bir rol oynamıştır.

Tercümelerin sonuçları sadece bilgi alışverişiyle sınırlı değildir; aynı zamanda kültürler arasında anlayışın derinleşmesine, empatinin gelişmesine ve karşılıklı saygının artmasına da katkı sağlamıştır. İnsanlar, farklı kültürleri ve dünya görüşlerini tercüme aracılığıyla keşfederken tercüme, toplumlar arasında daha derin bağlar kurmaya, kültürler arası anlayışı artırarak evrensel değerleri paylaşmaya ve insanlığın ortak geleceğine katkıda bulunmaya devam etmektedir.

Tercüme, eski uygarlıklara ait metinleri günümüz dillerine çevirerek bu uygarlıkların düşünce sistemleri, sanat anlayışları, hukuki normları ve diğer kültürel unsurları hakkında bilgi edinmemizi sağlar. Bu tercüme, geçmiş uygarlıkların mirasını korumak, anlamak ve gelecek nesillere aktarmak açısından büyük öneme sahiptir.

Günümüzde teknolojik gelişmeler, dil engellerini aşmak ve kültürler arası iletişimi kolaylaştırmak için çeşitli araçlar sunmaktadır. Bu açıdan tercüme, bu iletişim sürecinin temel taşlarından biri olarak hâlâ büyük önem taşımaktadır. Teknoloji sayesinde tercüme hızlanmış, bilgiye erişim kolaylaşmış ve dünya çapında iletişim daha etkili hâle gelmiştir. Bu durum, kültürler arası etkileşimi artırmış ve evrensel düzeyde bir bilgi ağı oluşmasına olanak tanımıştır.

Çevirinin kültürel boyutundan konuyla alakalı olarak terimsel boyutuna gelecek olursak öncelikle tercüman ve çeviri terimlerinin tanımlamalarını yapmak gerekmektedir. Tercüman terimi, geçmişte Eski Türkçenin çeşitli lehçelerinde yaygın olarak kullanılan “dilmaç” kelimesi, Ârâmîcede “targmane/targem”, İbrânîcede “targum”, Asurcada ise “targumanu” ifadeleriyle karşılanmıştır. Bu terimler, Arapça kökenli “trcm” kökünden türetilen “tercüman/tercemân” biçiminde, bir dildeki ifadeleri başka bir dile aktaran kişiyi tanımlamaktadır (Bozkurt, 2011, s. 489).

Dil ve kültür, birbirine sıkı sıkıya bağlıdır; bu nedenle, çeviri sırasında ortaya çıkan her tercih hem dilin hem de kültürün karmaşıklığını dikkate almalıdır. Bu bağlamda çevirmen; deyimler, atasözleri, kültüre özgü referanslar gibi unsurları doğru bir şekilde aktarmak ve hedef dildeki okuyucu üzerinde aynı etkiyi yaratmak için özenli bir dengeleme sürecinden geçmelidir. Başarılı bir çeviri, sadece kelime dağarcığına değil, aynı zamanda dilin taşıdığı kültürel derinliklere duyarlılık gösteren bir anlayışla şekillenir.

Dil çalışmaları, dilin kültürden ayrılamayacağını göstermektedir. Çeviride kültürel unsurların aktarımında, kaynak dilden hedef dile veya tersine, çevirmen önemli bir rol oynamaktadır (Yalçın, 2003, s. 57). Ancak çevirmenin bu görevi kolay değildir. Savory'e göre çevirmenin işi yazarinkinden daha zordur. Yazarın kendi dilinde çeşitli kelime seçenekleri bulunurken çevirmen, seçilen kelimenin en uygun karşılığını bulmak durumundadır. Bu kararı verirken yazarın tüm düşüncelerini, okuyucularının ve kendi okuyucularının duygusal tepkilerini, yaşadığı tarihsel dönemi düşünmelidir (Savory, 1994, s. 25). Bu nedenle çevirmende, çeviri için yüksek düzeyde dil bilgisi, yazarın anlaşılması, zekâ, hafıza, muhakeme yeteneği ve genel kültür düzeyi gereklidir.

Çeviri, yabancı dil öğretiminde uzun bir tarihe dayanan önemli bir unsurdur. Özellikle 16. yüzyılda dil bilgisi-çeviri yöntemi, öğrencilere dil bilgisi kurallarını öğretmeye ve metinleri bir dilden ana dile, ana dilden de başka bir dile çevirmeye odaklanmıştır. Bu çeviri etkinlikleri, öğrencilere söz sanatları, farklı ifadeler ve dil bilgisi bilgilerini uygulama fırsatı sunmuştur (Yalçın, 2015, s. 46). Ancak dil bilgisi-çeviri yöntemi iletişim becerilerini yeterince geliştiremediği için 20. yüzyılda iletişimsel yöntemlerin ortaya çıkmasıyla birlikte çeviri etkinlikleri azalmıştır. Eğitsel çeviri veya öğretim amaçlı çeviri etkinliği, günümüzde benimsenen öğretim yöntemlerine uygun olarak işlevini değiştirmiştir. Şu anda, öğrencilere yabancı dilde çeviri yapma yeteneği kazandırmak için çeşitli yaklaşımlar kullanılmakta ve öğrencilere ana dil ile yabancı dil arasında çeviri yapma imkânı tanınmaktadır (Yalçın, 2015, s. 47).

1. Çeviri Stratejileri

Çevirmenler, geçmişten günümüze kadar çeviri sürecinde, belki de deneyimlerinden kaynaklanan içgüdüsel olarak çeşitli stratejilere başvurmuşlardır. Çeviri sorunlarıyla karşılaştıklarında içselleştirdikleri bu stratejileri kullanarak çözümler üretmeye çalışmışlardır. Zaman içinde bu uygulamaların son yüzyılda sistemleşerek çeşitli isimlendirmelere tabi tutulduğu görülmektedir.

Çeviri alanındaki gelişmelerin bir sonucu olarak çeviri bilimciler daha etkili çeviri yöntemlerini araştırmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda, yeni çeviri stratejileri ortaya çıkmıştır. Bu stratejiler, çevirmenlere rehberlik sağlarken aynı zamanda çevrilen metinlerini belirli bir düzen içerisinde olmasını sağlar (Yalçın, 2015, s. 95). Gürçağlar'a göre, çevirmenlerin bir metne yaklaşımları ve metni çevirirken kullandıkları yöntemler, çeviri stratejilerini şekillendirmektedir. Diğer bir ifadeyle, çevirmenin çevirdiği metinle arasındaki ilişki strateji kavramıyla açıklanmaktadır (Gürçağlar, 2011, s. 38). Çeviri

stratejisi, çevirmenin çeviri metni oluştururken metni okuma aşamasında ve çeviri sürecinde belirlediği seçenekleri ifade etmek için kullanılır. Bu stratejiler, çevirinin amaçlarına ve normlarına uygun olarak seçilir (Suçin, 2013, s. 201).

1.1. Osmanlı Döneminde Kullanılan Çeviri Yöntem ve Stratejileri

Tercüme stratejileri, tercüme sürecindeki temel unsurlardan biridir ve tercümanların dil, kültür ve anlam transferi gibi karmaşık unsurlarla başa çıkmak için içgüdüsel olarak kullandıkları önemli araçlardır. Bu stratejiler, tercümanların karşılaştığı zorlukları aşma ve çevirinin kalitesini artırma amacını taşır. Tercüme stratejilerinin açık bir şekilde tanımlanması, tasnif edilmesi ve sistematik hâle getirilmesi, tercümanların bu stratejileri bilinçli bir şekilde kullanabilmelerine ve tercüme sürecini daha etkili bir şekilde yönetmelerine olanak tanımıştır. Öte yandan tercüme stratejilerinin isimlendirilmemiş olması, bu stratejilerin var olmadığı anlamına gelmez. Bilakis, Osmanlı dönemi gibi geçmiş dönemlerde de benzer uygulamalara farklı isimler altında rastlanmıştır. Bu stratejiler, tercümanın metin üzerindeki kontrolünü artırmak, doğru anlam transferini sağlamak ve hedef dildeki ifadeyi etkili bir şekilde oluşturmak için kullanılır. Tercümanın dil bilgisi, kültürel bilgi, deneyim ve yetenekleri, tercüme stratejilerini belirlemede önemli rol oynar. Sonuç olarak bu stratejiler bilinçli bir şekilde kullanılması durumunda başarılı bir tercüme sürecini destekleyen ve çevirinin kalitesini artıran unsurlardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyıl sonlarında tercüme stratejilerini ifade etmek için çeşitli terimler kullanılmıştır. Bu stratejiler arasında *harfiyyen/aynen*, *mealên*, *tavsien*, *iktibâs*, *hülâsa*, *taklid*, *tanzir* ve *tahvil* gibi yöntemler vardır (Demircioğlu, 2003, s. 17). Aynı dönemde, Mütercim Asım, tercüme stratejilerini açıklarken *harfiyyen/aynen* veya *serbest* tercüme yönteminin özellikle Arapça ve Farsça tercümanlar arasında sıkça kullanıldığını, bu yöntemle orijinal eserin sözle ve anlamla ilgili sanatlarını Türkçede korunmaya çalışıldığını ifade eder. Asım, tercümanların kaynak eseri anlamlı bir şekilde aktarabilmesi için ikinci bir strateji olarak “anlamı koruyan, sözü değiştiren” yaklaşıma değinir. Üçüncü strateji, kaynak eserin yüzeysel bir şekilde anlamını koruma amacını taşır. Ancak Asım, bu stratejide yapılan tercümelemlerin tam anlamıyla başarılı olmadığını belirtir. Dördüncü strateji *taklit* ise tam anlamıyla tercüme olarak kabul edilmez ve Asım buna olumsuz bir bakış açısı sergiler. *Taklit*, 19. yüzyılın sonlarında tercümeyle ilişkili bir odak noktası olmuş ve genellikle yabancı eserler hakkında bilgi verme amacını taşımıştır. Bu durum, bilgilendirme işlevinin öne çıktığı durumlarda taklidî tercümenin bir strateji olarak benimsendiğini ve teşvik edildiğini göstermektedir (Demircioğlu, 2003, s. 19).

Osmanlı döneminde kullanılan *istihrâc/derleme* türündeki tercümelemler, klasik Türk edebiyatındaki serbest tercümelemlerle ilişkilendirilen bir uygulamayı ifade eder. Bu tür tercüme; Arapça, Farsça veya her iki dilde yazılmış eserlerden belirli bir konuyla ilgili bölümleri alıp Türkçeye çevirmeyi içerir. Bu eserlerin giriş bölümlerinde, tercüme

öncesi derleme aşamasının genellikle *istihrâc* veya bazen *ihrâc* olarak adlandırıldığı gözlemlenmiştir (Yazar, 2011, s. 235).

Osmanlı döneminde kullanılan *kelime kelime* tercüme metodu, modern çeviri stratejileri arasında da benzer isimlerle anılan bir uygulamadır. Bu yöntem, klasik Türk edebiyatında *tahte'l-lafz* terimiyle ifade edilmiştir. Bu terimi ilk kez kullanan kişi Câmî-i Rûmî'dir. *Tahte'l-lafz* tercüme yöntemi iki farklı şekilde uygulanır. Birinci şekilde, kaynak metnin söz dizimi bozulmadan aktarılır ve kelime karşılıkları genellikle kelimelerin altına eklenir. İkinci şekilde ise kaynak metnin söz dizimi hedef dildeki söz dizimiyle uygun hale getirilir, ancak anlam bakımından harfiyen/aynen tercüme edilir. Nergisi'ye göre, bu tercüme yöntemi umulan faydayı sağlamaz ve ortaya çıkan çeviri metin anlamsız ve belagatten uzak olabilir. Aydınlı İshak Hocası Ahmed Efendi ise *kelime kelime* çeviri yönteminin zorluklarını vurgulayarak kaynak metindeki her kelimenin hedef dilde tam olarak karşılığının olmayabileceğini ve kaynak dil ile hedef dilin söz dizimlerinin tamamen uyuşamayabileceğini belirtir. Bu nedenle ortaya çıkan metinden pek fayda sağlanamayacağını ifade eder (Yazar, 2011, s. 219, 222).

Özetle bahsi geçen tercüme yöntemleri, Osmanlı döneminde dil, kültür ve düşünce dünyasındaki zenginliğin bir göstergesidir. *Harfiyyen/aynen* tercüme stratejisi, kaynak metnin söz dizimini ve kelime sıralamasını mümkün olduğunca koruyarak sadakat ilkesine vurgu yapar. Bu yaklaşım, metnin orijinal yapısının ve ifade gücünün korunmasını amaçlar. *Mealên* stratejisi, kaynak metnin anlamını hedef dile aktarmaya odaklanır. Bu yöntemde, söz dizimi ve kelime seçimi, hedef dilin yapısına uygun olarak düzenlenir. Buradaki amaç, metnin anlamını sadık bir şekilde iletmektir. *İktibas* stratejisi, kaynak metinden doğrudan alıntılar yapmayı içerir. Bu yaklaşım, özellikle önemli ifadelerin ve söylemlerin kaynak dildeki orijinal formunu koruma amacını taşır. *Taklit* stratejisi, kaynak metnin genel tonunu ve tarzını korumayı amaçlar. Bu yöntemde, hedef dilin kültürel ve dil bilimsel özellikleri göz önünde bulundurularak metnin ahenkli bir şekilde iletilmesine odaklanılır. *İstihrâc* stratejisi, kaynak metinden genel bir anlam çıkararak bu anlamı hedef dile aktarmayı hedefler. Bu yaklaşım, tam anlamıyla harfiyen bir çeviri yapmak yerine metnin genel mesajını almak üzerine odaklanır. *Tahte'l-lafz* stratejisi ise *kelime kelime* tercüme anlamına gelir ve genellikle kaynak metnin söz dizimini bozmadan, kelime karşılıklarını kullanmayı içerir. Ancak bu yöntem, anlamın bütünlüğünü korumak konusunda bazı zorlukları beraberinde getirebilir. Bu stratejiler, çeviri sürecinde dil, kültür ve ifade biçimleri arasındaki dengeyi sağlama amacını taşır. Osmanlı dönemi çeviri pratiği, farklı yazarlar ve çevirmenler arasında çeşitlilik göstermiş olup bu çeşitlilik Osmanlı kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır.

Edebi şerhler, yabancı dil öğretiminde önemli bir rol oynamaktadır. Hem şerh yöntemleriyle hem de detaylı dilbilgisi ve kelime bilgisiyle Farsça öğretmeyi hedeflerken, içerikleri aynı zamanda birçok konunun anlaşılmasına ve çözülmesine yardımcı olmaktadır. Fars edebiyatının klasik eserleri önce tercüme edilmiş, ardından dil öğretimi ve benzeri geniş konularda şerhlerle Türkçe'ye aktarılmıştır (Levent, 2023, s. 495).

Bazı araştırmacılar tarafından Osmanlı döneminde kaleme alınan çeviri ve şerh eserleri, çeviri yöntem ve stratejileri açısından incelenmiştir. *Hâfız-ı Şîrâzî'nin Bazı Gazellerine Şerh Tekniği Açısından Südi ve Konevî'nin Yaklaşım Tarzları* başlıklı yüksek lisans tezinde Südi ve Vehbî-i Konevî'nin Hâfız divanını şerhlerinden seçilen 9 gazeli şerh metodu açısından karşılaştırılmıştır (Ayar, 2007). *Tercüme-i Tuhfetü'l-Elbâb ve Nuhbetü'l-A'câb/ Gırnâti Seyahatnâmesi* adlı kitap çalışmasında Gırnâti'nin XVI. yüzyılda yapılan tercümesinde uygulanan tercüme stratejileri detaylı olarak değerlendirilmiştir (Yazar, 2015). “*Şem’î'nin Şerh-i Gülistân’ı ile Hasan Rızâyî'nin Cûy-ı Rahmet Adlı Gülistân Şerhinin Mukayesesi*” başlıklı makalede *Gülistân*'ın mensur bir şerhi olan *Şerh-i Gülistân*'la manzum bir şerhi olan *Cûy-ı Rahmet*'in karşılaştırması yapılmıştır (Çelik, 2017). “*Sadi'nin Bostân'ının Türk Edebiyatındaki Yeniden Çevirileri ve Çeviri Stratejileri*” başlıklı makalede *Bostân*'ın Türk edebiyatındaki klasik ve modern çevirilerinin kapak, ön söz ve giriş bölümleri çeviri stratejileri açısından incelenmiştir (Yılmaz, 2017). *Tercüme-i Divân-ı Hâfız Manzum Hâfız Divânı Tercümesi* isimli kitabın “Çeviri Yöntemi ve Üslubu” başlıklı bölümünde Ferîdî'nin çeviri işlemleri ve mütercim kararları, Vinay ve Darbelnet'in çeviri stratejilerine göre detaylı bir şekilde ele alınmıştır (Yakut, 2019). *Ravzatü'ş-Şühedâ Tercümesi* adlı kitapta, tercümenin kaynak metinle karşılaştırılması sonucunda elde edilen sonuçlar “Tercümede Görülen Metodik Uygulamalar” başlığı altında tasnif edilmiş ve Aşık Çelebi'nin tercümede kullandığı yöntemler belirlenmiştir (Özçelik, 2022). *Medhi'nin Terceme-i Şeh-nâme-i Firdevsî Adlı Eseri: II. Cildinin Çeviriyazımı ve Çeviri Eleştirisi* adlı doktora tezinde, çevirmenin çeviri stratejileri, Peter Newmark ve Lawrance Venuti'nin çeviri kuramları ile Shunqing Cao tarafından geliştirilen Varyasyon Teorisi kullanılarak incelenmiştir (Koçak, 2023). *Bosnalı Südi'nin Gülistân Şerhi'ndeki Farsça Deyimlerin Türkçeye Aktarımlarının Mona Baker Çeviri Stratejilerine Göre İncelenmesi* başlıklı makalede Südi'nin *Gülistân Şerhi*, Mona Baker'ın belirlemiş olduğu çeviri stratejileri açısından incelenmiştir (Yerdemir, 2023).

1.2. Genel Çeviri Stratejileri

Dil, kelime sadece anlamlarını değil, aynı zamanda toplumun değerlerini, düşünce yapılarını ve duygu dünyasını yansıtan bir araçtır. Bu bağlamda, çeviri sadece kelime düzeyinde yapıldığında, hedef kültürdeki okuyucular için anlaşılmasız ve yetersiz olabilir. Çünkü dilin taşıdığı derin kültürel öğeler, sadece kelime anlamlarıyla ifade edilemez. Bu noktada, çevirmenin kelimelerin yanı sıra kültürel bağlamı da göz önünde bulundurarak çeviri yapması gerekir. Özellikle deyimler, atasözleri ve mecazlı ifadeler gibi dilin ve kültürün uzun zaman sürecinde oluşmuş, anlamsal yoğunluğa sahip unsurları, iletişimi zenginleştiren önemli öğelerdir. Bu ifadeler genellikle dilin ötesinde, bir toplumun yaşam tarzını, deneyimlerini ve anlayışını yansıttıkları nispette anlam kazanırlar. Eğer çevirmen, kaynak ve hedef kültürdeki bu tür ifadeleri anlamadan veya dikkate almadan eserin sadece kelime düzeyinde çevirisini yaparsa iletilmek istediği mesaj eksik veya anlamsız hâle gelebilir. Çeviri sürecinde doğru ve tam anlamın aktarılabilmesi için çeşitli

çeviri stratejilerinin kullanılması büyük öneme sahiptir. Bu stratejiler, dilin yanı sıra kültürel bağlamı da gözetenerek iletişimin doğru bir şekilde sağlanmasına katkıda bulunur.

Çeviri stratejilerine bakıldığında çeviri sürecinde, metni hedef kültüre daha uygun hâle getirmek amacıyla kullanılan iki temel strateji bulunmaktadır: *Yabancılaştırma* ve yerelleştirme. *Yabancılaştırma*, metni olabildiğince kaynak kültürden değiştirme ve hedef kültürün alışkanlıklarına daha az uygun bir şekilde sunma anlamına gelir. Başka bir ifadeyle esas amaç, orijinal metni korumak ve hedef kültürün alışkanlıklarına uymamaktır. Diğer taraftan yerelleştirme, çevrilen metni hedef kültüre uygun hâle getirme amacını taşır. Bu strateji, yerel dil ifadelerini kullanmayı, kültürel referansları açıklamayı ve hedef kitle ile daha iyi iletişim kurmak için çeşitli adaptasyon önlemlerini içerir. Yerelleştirme, çevrilen metni hedef kültürün dil, alışkanlıklar ve beklentileriyle uyumlu hâle getirerek okuyucuların metni daha iyi anlamasını ve benimsemesini amaçlar. Bu iki yaklaşım arasındaki denge, çevirinin amaçlarına, hedef kitleye ve iletişim konusuna bağlı olarak değişebilir. Çevirmen, metni çevirirken bu stratejileri ustalıklı kullanmalı ve çeviri sürecindeki belirli ihtiyaçları göz önünde bulundurmalıdır. Böylece çeviri hem kaynak kültürü koruyarak hem de hedef kültüre uyum sağlayarak etkili ve anlamlı bir iletişim kurabilir.

1.2.1. Telafi (Kültürel İkame)

Bu çeviri stratejisi, kaynak metnin biçimsel özelliklerini, hedef dilde benzer anlam veya etki uyandıracak düşünülen ifadelerle değiştirmeyi amaçlar (Gürçağlar, 2021, s. 43). Dil kuralları nedeniyle doğrudan çevrilemeyen bir kelime veya ifadenin çeviri metinde italik veya kalın harf gibi imla özellikleri kullanılarak çevrilmesi bu stratejinin bir diğer uygulama yöntemidir (Fawcett 1997, s. 31-33'ten alıntı, Yazıcı, 2007, s. 33). *Kültürel ikame* stratejisi, hedef dil ve kültürdeki özellikleri, kaynak kültürdeki özelliklere tercih eder. Bu stratejinin amacı, kaynak metnin “yabancı” özelliklerini azaltmak, hedef dilin kültürel ortamında bu özellikleri belirli bir düzeyde “nötr” hâle getirmek veya hedef dil okuyucusuna daha fazla aşına olduğu bir dil kodu oluşturmaktır. *Kültürel ikame* dereceleri; *kaynak dilden uzaklaştırma*, *taklit*, *kültürel ödünç alma*, *iletişimsel çeviri* ve yerelleştirme şeklinde hedef dile yansır (Suçin, 2004, s. 162).

1.2.2. Yabancılaştırma

Yabancılaştırma, çeviride kaynak dilin kültürel özelliklerinin vurgulandığı, hedef metinde bu özelliklerin en yoğun şekilde hissedildiği stratejidir. Bu durumda, çevirmen, erek dilin imkânları dahilinde kaynak kültürü en fazla yansıtan çeviri stratejilerini kullanır. *Yabancılaştırma* işlemi, çevirmenin erek dilde mümkün olan en fazla kültürel özellikleri ve dil bilgisini kaynak dile yakın bir şekilde koruma kararı almasıyla ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, *yabancılaştırma*, erek kültürü tanıtmaya amaç taşıyan bir çeviri stratejisi olarak değerlendirilebilir. *Yabancılaştırma*, çevirmenin, kaynak kültürün dil bilgisi ve kültürel unsurlarını mümkün olduğunca koruma kararı olarak çeviri işlemini gerçekleştirmesiyle ilgilidir. Bu strateji, yerelleştirmenin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir ve çevirmen, erek kültürün dil bilgisini ve kültürel unsurlarını

mümkün olduğunca değiştirmeden çeviri yapma yoluna girebilir (Suçın, 2004, s. 162, 163; Yazıcı, 2007, s. 38).

1.2.3. Öykünme

Kaynak dilde bulunan bir kelime veya ifadenin, *kelime kelime* hedef dile aktarılması anlamına gelmektedir. Burada bir ifade, hedef dilde daha önce bulunmayan bir sözcük veya yapı olabilir ve zaman içinde hedef dilin doğal bir parçası hâline gelebilir (Yalçın, 2015, s. 99). Hedef metin tamamen yabancılaştırılmadığı durumlarda, bazen kısa süreli bir “yabancılık” metne eklenebilir. Bu ifadeler, hedef dilin kelimelerinden oluşup söz dizimine uyarken, kaynak dildeki ifadenin yapısını benimsemesi nedeniyle tam anlamıyla “yerli” değildir. Bu tür ifadelerin hedef dilin dil bilimsel normlarına dahil olması için belirli bir süreç gerekmektedir. Kullanım sıklığı ve toplumun benimsemesine bağlı olarak bu ifadeler ya hedef dil tarafından kabul edilip kullanılmaya devam eder ya da terk edilir. Bu duruma *öykünme (calque)* adı verilir (Suçın, 2004, s. 165).

1.2.4. Yerlileştirme (Uyarlama)

Yerlileştirme, yabancılaştırmanın tam tersine bir çeviri stratejisi olarak ortaya çıkmaktadır. *Yerlileştirme*, kaynak metni hedef kültüre taşıma sürecidir; konu, karakterler ve mekânlar gibi unsurların yerelleştirilmesini içerir. Bu strateji, olay örgüsünü korurken karakter isimleri, yemek adları, âdetler, mekânlar gibi öğelerin yerelleştirilmesini gerektirir (Gürçağlar, 2021, s. 44). Kaynak metnin çevrilirken hedef kültürün özelliklerini göz önünde bulundurulması metni yeniden yazma sürecini içerir. Zira kaynak metni hedef kültürün özelliklerini dikkate alarak çevirme işlemi bazen bir tür yeniden yazma olarak tanımlanabilir. Bu adaptasyonlar, bölgesel veya zamanla ilgili farklılıkları gidermek için kullanılabilir. Örneğin, klasik eserlerin çevirisinde dil ve biçim farklılıkları bazen tartışmalara yol açabilir (Yazıcı, 2007, s. 36). *Yerlileştirme*, kültürel öğelerin hedef metne eklendiği bir kültür transferidir. Özetle *yerlileştirme*, çeviri sürecinde yabancı olamı vermek yerine, hedef metnin dilinde yazma sürecidir (Yalçın, 2015, s. 104).

1.2.5. Kültürel Ödünçleme (Ödünç Alma)

Kültürel ödünçleme (ödünç alma) çeviri stratejisi, *yabancılaştırma* ve *yerlileştirme* süreçlerinden kaçınmak amacıyla kaynak dildeki ifadenin aynısını hedef dile aktarmayı içerir. Bu yöntem, kültürel ödünçleme olarak adlandırılır ve yabancı bir öğeyi, herhangi bir uyarlamaya tabi tutulmadan doğrudan hedef metne dahil etmeyi amaçlar. Bu şekilde, yabancı öge, doğal olarak “egzotik” bir karaktere sahip olur (Suçın, 2004, s. 171). Kaynak metinde olup hedef dil ve kültürde karşılığı bulunmayan sözcük ve ifadelerin çevrilmeksizin doğrudan kaynak dilde kullanılması, bu stratejinin temelini oluşturur (Gürçağlar, 2021, s. 43). Yazıcı, bu stratejiyi iki temel kategori altında değerlendirir. Birincisi, *doğrudan aktarma* olarak adlandırılır ve bu, sözcüğün hiçbir değişiklik yapılmadan veya erek dilin ses bilim kurallarına uygun olarak aynen aktarılması

anlamına gelir. İkincisi ise *öykünme* veya *calque* olarak adlandırılır ve bu, sözcük veya ifadenin doğrudan erek dile anlamsal olarak çevrilmesini ifade eder (Yazıcı, 2007, s. 32).

Bu strateji, kaynak dildeki kültürel öğelerin hedef dile mümkün olduğunca benzer bir şekilde aktarılmasını amaçlar. Bu durum kaynak metne ait kelimelerin özgünlüğünü koruyarak hedef dilde egzotik bir etki oluşturur.

1.2.6. İletişimsel Çeviri

İletişimsel çeviri, kaynak metindeki kültür odaklı ifadelerin, hedef dil okuyucusunun içeriği kolayca anlayabileceği şekilde bağlamına uygun bir şekilde aktarılma sürecidir (Newmark, 1988b, s. 47'den akt., Suçın, 2004, s. 173). Kültür odaklı sözcüklerin hedef dile *birebir çevirisinin* uygun olmadığı durumlarda, *iletişimsel çeviri* stratejisi kullanılabilir (Suçın, 2004, s. 173). *İletişimsel çeviri*, *yabancılaştırma* ile *yerleştirme* stratejileri arasında konumlanan bir çeviri yöntemidir (Suçın, 2004, s. 171). Özellikle kültürle ilgili deyim ve ifadelerin hedef dilde tam anlamıyla karşılığının bulunmadığı durumlarda ortaya çıkan zorluğu aşmak için *iletişimsel çeviri* stratejisi kullanılabilir (Yalçın, 2015, s. 113). Bu stratejide, cümlenin anlamsal bağlamına uygun ifadeler tercih edilerek anlam korunmaya çalışılır (Yalçın, 2015, s. 182).

İletişimsel çeviri, dilin yanı sıra kültürü de içeren bir iletişim sürecidir. Kaynak metindeki kültür öğelerini, hedef dildeki okuyucunun rahatça anlayabileceği bir formata dönüştürerek, çevirinin etkili iletişim kurmasını sağlar. Bu strateji, dilin yanı sıra kültürel bağlamın da göz önünde bulundurulmasını vurgular. Böylece metnin hedef dilde anlam bulması sağlanır. Bu yaklaşım, özellikle kültürel ifadelerin çevirisinde birebir aktarımın zor olduğu durumlarda etkili olabilir. Ancak bazen kaynak dildeki bir ifadenin hedef dilde tam bir karşılığının olmaması, çevirmenin zorlu bir dengeleme süreciyle karşı karşıya kalmasına sebep olabilir.

1.2.7. Somutlaştırma

Somitlaştırma, genel anlam taşıyan bir kelimenin yerine somut bir kelimenin kullanılması anlamına gelir. Örneğin, “meal” kelimesinin yerine “peynir ekmek” veya “stay at home” ifadesi yerine “pijama terlik” gibi kelimelerin tercih edilmesi *somitlaştırma* stratejisine bir örnektir (Yazıcı, 2007, s. 32).

Somitlaştırma, dilin gücünü kullanarak daha genel anlam taşıyan kavramları anlaşılır ve etkileyici hâle getirme amacını taşır. Bu strateji, okuyucunun metni daha canlı ve etkileyici bir şekilde algılamasına yardımcı olmaktadır.

1.2.8. Özelleştirme (Alt anlamlı çeviri)

Özelleştirme veya *alt anlamlı çeviri*, kaynak dildeki geniş bir ifadeyi erek dilde daha dar ve özel bir anlamla ifade etmeyi amaçlar. Bu strateji, çeviride tam bir eşleşme sağlamak yerine, hedef dilde ifadenin daha özel ve detay bir anlamını tercih etmeyi içerir (Yalçın, 2015, s. 106).

Özelleştirme, çeviri sürecinde dilin esnekliğini kullanarak metni hedef kültür ve dilin duyarlılıklarına daha uygun hâle getirme amacını taşır. Bu strateji, çevirmenin sadece kelimeleri değil, aynı zamanda ifadelerin taşıdığı alt anlamları da dikkate almasını gerektirir. Bu, hedef dil okuyucusunun metni daha iyi anlamasına ve daha etkili bir iletişim kurmasına yardımcı olur.

1.2.9. Genelleştirme (Üst anlamlı çeviri)

Genelleştirme veya *üst anlamlı çeviri*, kaynak dilde alt anlam aralığına sahip bir ifadeyi hedef dile daha geniş bir anlam aralığına sahip bir ifadeyle aktarmayı amaçlar. Bu strateji, kaynak dildeki alt anlamlı sözcük veya ifadeyi, hedef dildeki üst anlamlı bir karşılıkla değiştirerek gerçekleştirilir. Bu süreçte *özelleştirme* veya *genelleştirme* yoluyla aktarma stratejisi kullanılırken detayların eklenmesi veya çıkarılması nedeniyle bazı çeviri kayıpları yaşanabilir (Yalçın, 2015, s. 107).

Genelleştirme stratejisi, kaynak ve hedef dil arasında kesin bir eşleşme olmadığında başvurulan bir çözüm yöntemidir. Ancak bu strateji kullanılırken çevirmenin ifadenin altındaki incelikleri ve nüansları doğru bir şekilde anlaması ve hedef dilde en uygun karşılığı bulması gerekmektedir.

1.2.10. Açıklama (Açıklamalı Çeviri)

Bu stratejide, çevirmen kaynak metinde yer almayan ancak kaynak metnin bağlamından ve hedef kültürle ilgili bilgilerden yararlanarak çeviri metninde ek bilgiyi açıklar (Yazıcı, 2007, s. 35). Bu, genellikle belge niteliğindeki bilimsel ya da edebî metinlerde görülür. Özellikle kaynağın ön sözünden sonra çevirmen, dipnotlar aracılığıyla çeviri ile ilgili üst bilgiler ekler. Dipnotlarda, çevirmen bilgi ve terim düzeyinde açıklamalar yapabilir; aynı zamanda konuyla ilgili bireysel yorumlarını da ekleyebilir (Yazıcı, 2007, s. 38).

Açıklamada, çevirmenin okuyucuya daha fazla bağlam ve anlam sağlamasını amaçlar. Dipnotlar, çevirmenin çeviri sürecindeki kararlarını ve metinle ilgili genel açıklamalarını içerir. Böylece okuyucu çevirinin nasıl gerçekleştiğini ve kaynağın özelliklerini daha iyi anlayabilir.

Klasik şerhler, yapısal olarak metnin daha iyi anlaşılabilmesi için çeviride çeşitli bilgilerin verildiği ve açıklamaların yapıldığı bir faaliyettir. Bu sebeple şerhlerin bir tür *açıklamalı çeviri* olduğunu söylemek yanlış olmaz.

1.2.11. Ekleme (Genişletme)

Bu strateji, çevirmenin hedef dil ve kültür gereksinimlerine dayanılarak çevirinin açıklanması veya ek bilgi verilerek genişletilmesini içerir. *Ekleme* yöntemiyle yapılan çevirilerde, metnin işlevini değiştirmeyen ancak metnin bağlamını güçlendiren çeşitli eklemeler bulunur. Burada temel amaç, en etkili çeviriyi gerçekleştirmek için çeviri metnini genişletmek ve zenginleştirmektir. Ayrıca kaynak metinde bulunmayan kısımların çevirmen tarafından açıklanması veya netleştirilmesi, özellikle hedef kültüre

yabancı olabilecek tarihsel ve kültürel unsurların metne dahil edilmesi ya da dipnot olarak eklenmesini içerir (Yalçın, 2015, s. 110; Gürçağlar, 2021, s. 43).

1.2.12. Çıkarma (Daraltma)

Bu strateji, çevirmenin kaynak dildeki bir kelimeyi, deyim veya ifadeyi hedef dilde kullanmamayı seçtiği bir işlemdir. Bu, bilinçli bir tercihtir ve metinde çeviri kaybına neden olabilir (Yalçın, 2015, s. 110, 111). Eğer bir öge veya ifade metnin gelişimi için önemli değilse çevirmen tarafından bu kelime veya ifadenin hiç çevrilmemesi tercih edilebilir. Bu yöntem, okuyucunun dikkatini uzun açıklamalardan uzak tutmak için kullanılır ve çevirmenler tarafından bazen tercih edilir (Yalçın, 2015, s. 111). Ayrıca çevirmen veya yayınevi, metin içinde sorunlu veya gereksiz gördükleri kısımları çeviriye dahil etmeyebilir; bu durum siyasi, kültürel veya dinî nedenlerle yapılan sansür veya otosansür de olabilir (Gürçağlar, 2021, s. 43).

Çıkarma stratejisi, çevirmenin bilinçli bir tercihi olup metni etkileyebilecek çeviri kaybına neden olabilir. Bu sebeple dikkatli olunmalı, metnin bütünlüğü bozulmamalı ve gereksiz kullanımdan kaçınılmalıdır.

1.2.13. Çıkarım (Öneri Terim)

Çıkarım; kelimenin, ifadenin veya eş anlamlı sözcüklerin anlamından yola çıkarak çeviri yapma yöntemidir. Bu çeviri stratejisi, erek dilde bütünün bir parçasını veya tam tersini ifade edebilir; aynı zamanda neden-sonuç ilişkisi veya bir süreç gösteren bir karşılık da olabilir. Ayrıca çevirmenin çıkarım yeteneği, metnin anlaşılabilirliği ve iletişimi için büyük önem taşır ve çevirmenin genel çeviri becerisini etkiler. Çevirmenin mantıksal çıkarım yeteneği, farklı konularda çeviri yapabilmesine katkı sağlar (Yazıcı, 2007, s. 33).

Çıkarım stratejisi, çevirmenin anlamı çıkararak doğru bir çeviri yapma becerisine odaklanır. Bu, erek dilde ifadenin tam anlamını yakalamak için önemlidir. Çevirmenin bu yeteneği, iletişimi ve metnin anlaşılabilirliğini artırabilir. Ancak her durumda dikkatli bir kullanım gerektirir.

1.2.14. Yer Değiştirme

Yer değiştirme, kaynak dilde fiil olarak bulunan bir terimin hedef dilde isim olarak ve yazar kurulundaki bir terimin hedef dilde fiil olarak aktarıldığı, cümlenin dil bilgisel olarak farklı bir şekilde yeniden düzenlendiği bir çeviri stratejisidir (Yalçın, 2015, s. 112).

Yer değiştirme stratejisi, dil bilgisel yapının korunmasını sağlarken aynı zamanda terimlerin ve ifadelerin yer değiştirmesini içerir. Bu, hedef dilde doğru anlamın elde edilmesine yönelik bir çabadır. Ancak dikkatli bir şekilde kullanılmalıdır çünkü dil bilgisel farklılıklar ve kültürel detaylar çeviriyi etkileyebilir.

1.2.15. Dönüştürüm

Kaynak dildeki ifadenin hedef dilde farklı bir yapıda iletilmesidir. Kaynak dildeki etken fiilin hedef dilde edilgen yapıya veya tam tersi yapıya çevrilmesi bu stratejiye örnektir (Yalçın, 2015, s. 99).

1.2.16. Standartlaştırma

Standartlaştırma yöntemi; toplumsal, yöresel ve zaman farklılıklarını dikkate almadan ölçülü bir dille tekrar çevirme stratejisidir (Yalçın, 2015, s. 112). Kaynak metindeki argo, diyalekt veya sosyolekt gibi genel standartlardan sapma durumları, hedef dilde standart bir dile çevrilmelidir (Gürçağlar, 2021, s. 44). Bu yaklaşımda, dil bilimsel kurallara bağlı kalınarak toplumsal, yöresel ve zamanla ilgili farklılıklar göz ardı edilir; bu durum, uyarlamalardan ayrı bir özellik taşır (Yazıcı, 2007, s. 37).

Standartlaştırma stratejisinde, çevirinin genel dil normlarına uygun olmasını sağlamak amacıyla ölçülü bir dil kullanılır. Ancak bu yaklaşımın bazen kültürel ve toplumsal detayları kaybetme riski vardır. Yazarların kullanımındaki özgünlüğünü ve ifade tarzını koruma açısından dikkatli bir şekilde uygulanmalıdır.

1.2.17. Perspektif kaydırma (Değiştirme)

Perspektif kaydırma, yerleşik veya argo ifadelerde değişiklik yapmayı ifade eder. Aynı zamanda, atasözleri, reklam sloganları, siyasi ifadeler veya film adları gibi çevirilerin, hedef dil ve kültür özellikleri göz önüne alınarak değiştirilmesi olup *yeniden düzgünlendirme* veya *eşdeğerleme* terimleriyle ilişkilidir (Yazıcı, 2007, s. 37, 38).

Bu strateji, özellikle ifadelerin yerelleştirilmesi veya daha anlamlı bir şekilde ifade edilmesi gerektiğinde kullanılır. Ancak *perspektif kaydırma*, orijinal ifadenin taşıdığı duygu, çağrışım veya nüansları bazen kaybetme riski taşır. Çevirmenin hedef dilin kültürel bağlamını doğru bir şekilde anlaması ve ifadenin kullanılacağı bağlamı göz önünde bulundurması önemlidir.

1.2.18. Birebir çeviri (Sözcüğü Sözcüğüne)

Kelime, deyim veya cümle çevirisini sadece sözlükteki birinci anlamına dayanarak gerçekleştiren, hedef dilin dil bilgisi ve imla kurallarını kontrol etmeksizin uygulanan bir çeviri yöntemi olarak bilinen *birebir çeviri*, sözcüklerin anlamına odaklanır (Yalçın, 2015, s. 114). Bu strateji, genellikle aynı dil ailesinde ya da aynı kültürü paylaşan diller arasında kullanılır ve araştırmacılara göre en ideal çeviri stratejilerinden biridir. Ancak, Vinay ve Darbelnet'e göre *birebir çeviri* bazı durumlarda mümkün olmayabilir. Örneğin, *kelime kelime* çeviri hedef dilde farklı bir anlama neden oluyorsa, anlamsız bir ifadeye yol açıyorsa, yapısal sebeplerle uygulanamıyorsa veya dil düzeyinde kaymaya neden oluyorsa dolaylı çeviri stratejilerini tercih etmek daha uygun olabilir (Gürçağlar, 2021, s. 114).

Birebir çeviri, benzer dil ailelerine ya da kültürlerle sahip diller arasında etkili olabilen bir stratejidir ancak her durumda ideal olmayabilir. Özellikle dil bilgisel veya kültürel farklılıkların ortaya çıkması durumunda, çevirmenlerin dolaylı çeviri stratejilerini kullanması daha uygun olabilir. Bu durumda anlamın korunması ve iletişimde kayıpların önlenmesi için çevirmenin esnek bir yaklaşım benimsemesi önemlidir.

1.2.19. Tarihselleştirme

Tarihselleştirme, eski dönem dil özelliklerini taşıyan metinlerin, hedef dilin o dönemde kullanılan yapı ve sözcükleriyle çevrilmesidir. Özellikle, 19. yüzyılda kaleme alınmış bir İngiliz romanının Türkçeye çevirisinde Osmanlıca sözcüklere fazlaca yer verilmesi bu stratejiye örnek teşkil eder (Gürçağlar, 2021, s. 43, 44).

Tarihselleştirme stratejisi, metnin geçmiş döneme ait atmosferini ve dilini koruma amacı güder. Özellikle eski eserlerin çevirisinde, metnin orijinal dönemine daha fazla bağlılık sağlamak adına tercih edilebilir. Ancak bu stratejinin doğru bir şekilde uygulanabilmesi için çevirmen kaynak dilin ve hedef dilin tarihî hususiyetlerini iyi bilmelidir.

1.2.20. Metin Manipülasyonu

Kaynak metinle karşılaştırıldığında, hedef metnin doğrudan çeviri üretimi sırasında çevirmenin tercihlerine dayalı olarak şekillendiği gözlemlenebilir. *Metin manipülasyonu*, çevirmenin bilinçli bir stratejisi olabileceği gibi, bazen çevirmenin farkında olmadan ve etkilendiği durumlarla ilişkili olarak kendiliğinden gerçekleşen bir süreç olarak da ortaya çıkabilir. Ayrıca *metin manipülasyonu*, çevirmenin belirli bir otoritenin ideolojik baskılarına maruz kalmasıyla da ilişkilendirilebilir (Odacıoğlu ve Barut: 2018, s. 1368).

Metin manipülasyonu, çeviri sürecinde çevirmenin bilinçli veya bilinçsiz şekilde müdahale ettiği bir durumu ifade eder. Bu müdahaleler çevirmenin tercihlerine, etkilendiği faktörlere ve ideolojik etkilere bağlı olarak ortaya çıkabilir.

1.3. Şerh-i Divan-ı Urfi'de Kullanılan Çeviri Stratejileri

Osmanlı döneminde şerh ve tercüme geleneği oldukça zengin ve çeşitlidir. Ancak bu dönemde şerh ve tercüme arasındaki net bir ayrımın bulunmaması, bazı eserlerin sadece şerh ya da sadece tercüme olarak değerlendirilememesine yol açmıştır. Osmanlı dönemi tercüme ve şerh geleneğini günümüz bakış açısıyla değerlendirmek bu durumu karmaşık hâle getirmiştir.

Özellikle Farsça klasik şairlerin eserlerine yönelik çok sayıda şerh kaleme alınmıştır. Türk şarihlerin edebî zevklerini göstermesi ayrıca bu eserlerin klasikleşmiş değerli edebî eserler olması, bu eserlere yapılan şerhlerin de diğer şerh türlerine nazaran ön plana çıkmasını sağlamıştır. Klasik şerhler genellikle orijinal metni açıklamak, yorumlamak ve anlamak amacıyla yazılırken aynı zamanda bu eserlerin Türkçeye tercümesini de içermektedir. Dolayısıyla bir şerh, orijinal metnin anlaşılmasına katkıda bulunurken Türkçeye çevirisini de sunmaktadır. Bu yönüyle şerhler aynı zamanda birer tercüme

ürünleridir. Öte yandan bazı eserler de tercüme olarak isimlendirilmiş olmasına rağmen aslında şerh niteliği taşımaktadır. Şöyle ki bir tercüme eseri aynı zamanda orijinal metni açıklamak ve yorumlamak için şerh öğelerini içerebilir. Bu da bize bu iki tür arasında günümüzdeki gibi çok keskin sınırların olmadığını göstermektedir. Osmanlı dönemi şarihleri, sadece orijinal metnin dilini anlamakla kalmayıp aynı zamanda bu eserleri kendi kültür ve dilleri bağlamında yorumlama çabasındaydılar. Bu nedenle, klasik şerhler, sadece bir dilin diğerine çevrilmesinden çok daha fazlasını içeren, kültürel etkileşim ve anlam derinliği olan bir yapıya sahipti.

Şerhlerde yer alan kelime izahları ve tercüme kısımları içerisindeki beyan ifadeleri de çeviri stratejilerinden *açıklama* içerisinde değerlendirilmesi gereken uygulamalardır. Öte yandan çeviriden sonraki kısımlarda şerh içerisinde yer alan açıklamalar şerhin gövdesini oluşturmaktadır. Bu yönüyle birçok şerhi çeviriden ayıran en önemli husus çeviriye eklenmiş açıklamalardır.

Osmanlı dönemi tercüme ve şerh çalışmalarının genel olarak ana kaynaklarla yapılan karşılaştırmalı analizleri bulunmasına rağmen bu eserlerde kullanılan tercüme yöntemlerine teorik açıdan yeterince odaklanılamamıştır. Bu çalışmalar, genellikle tercüme ve şerhlerin içeriği üzerinde durmuş ancak tercüme süreçlerinin kuramsal çerçevesine pek değinilmemiştir. Bu durum, tercüme usullerinin sadece pratik uygulama düzeyinde ele alındığını ve teorik bir perspektifin eksik kaldığını göstermektedir. Oysaki tercüme süreçlerinin kuramsal boyutu, sadece *kelime kelime çevirme* pratiği değil, aynı zamanda kültürel bağlam, dil bilgisi ve iletişim stratejileri gibi faktörleri içermelidir. Bu eksiklik, Osmanlı dönemi tercüme geleneğinin tam anlamıyla anlaşılmasını engelleyebilir. Tercüme usullerinin teorik çerçevede incelenmesi hem tercüme yapma süreçlerinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlar hem de bu eserlerin kültürel ve dil bilimsel bağlamda daha derinlemesine bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanır. Bu açıdan, gelecekteki çalışmalarda tercüme teorisi perspektifinin daha fazla vurgulanması, Osmanlı dönemi tercüme ve şerh çalışmalarının daha kapsamlı bir şekilde ele alınmasına yardımcı olabilir.

Klasik şerhlerle çeviriler arasında sıklıkla benzerlikler ve iç içe geçmişlikler görülür. Bu durum, bu iki türün belirgin sınırları olmadığı ve bazen birinin diğerine dönüşebildiğini gösterir. Klasik şerhler, genellikle bir ana eserin üzerine yapılan detaylı açıklamalar ve yorumlamaları içerir. Bu açıklamalar; kaynak metni anlamak, içeriği derinlemesine incelemek ve okuyucuya daha fazla bilgi sağlamak amacıyla yapılır. Bunu yaparken bazı klasik şerhlerde kelimeler üzerinden gramatikal izahların yapıldığı veya detaylı açıklamalar yapılmadan metnin çevrilmesi sebebiyle şerhin çeviriye yaklaştığı görülmektedir. Bu noktada, şerhlerin bir çeşit çeviri işlevi gördüğü söylenebilir. Öte yandan çeviri, bir çevirmenin esasen bir eseri çevirirken yaptığı açıklama ve yorumları da içerebilir. Bu durumda çeviri dil bilimsel zorlukların aşılmasıyla sınırlı kalmaz, aynı zamanda çevirmenin eserin anlamını daha iyi iletibilmesi için açıklama ve yorumlarla desteklenir. Bu tür çeviriler, çevirmenin kendi yorumları ve eklemeleriyle zenginleştirilmiş bir çeviri sunar. Böylece, çeviri şerhe yaklaşmış olur. Öte yandan şerh,

çeviriye kapsayan bir tür olmakla birlikte çeviri şerhin bir aşamasıdır. Tercüme basit dil çevirisinden ziyade kültür aktarımı anlamına gelirken şerhler de en az onlar kadar hem kültür aktarımı sağlar (Levent, 2023, s. 496) hem de çevirinin yapıldığı dili etkiler.

Çalışmayı sınırlandırmak adına *Şerh-i Divan-ı Urfi*'den ilk 12 kasidenin ilk beyitlerinin şerhlerinin çeviri kısımları örneklem olarak ele alınarak kullanılan tercüme stratejileri incelenmiştir.

Yanyalı, kaynak metin olan Urfi-i Şirâzî'nin Farsça beyitlerini verdikten sonra kelimelerin sözlük anlamlarını izah eder. “Mahsûl-ı beyt” başlığından sonra beyitlerin tercümelerini yapar ve akabinde “yani” ifadesiyle şerhi genişletir. Bu işlem bir bütün olarak şerhin kendisidir. Görüldüğü gibi çalışmaya söz konusu olan tercüme faaliyeti şerhin bir parçasıdır.

Urfi (K1/1)
Kaynak Metin: ای متاع درد در بازار جان انداخته ای / گوهر هر سود در جیب زیان انداخته ای
Çeviri: Ey (Allah'ım), dert malını can pazarına bırakmışsın, bütün kâr mücevherini de zarar cebine koymuşsun.
Yanyalı'nın Çevirisi: Ey şol Allâh ki metâ-ı derd ve kâlâ-yı ele mi hükûmetinle bâzâr-ı cân u dile vaz eylemişsin ve yine hükûmetinden nâşi her bir fâide gevherini ziyân u zarar ceybine tevdi eylemişsin. ¹

Çeviride söz dizimi değiştirilmemiştir. Kaynak metinde bulunmayan “şol Allah ki”, “ve kâlâ-yı elem”, “hükûmetinle”, “dil”, “ve yine hükûmetinden nâşi” ve “zarar” kelimeleri çeviriye eklenerek *açıklama* ve *genişleme* yoluyla çeviri yapılmıştır. “Metâ-ı derd”, “bâzâr-ı cân”, “ziyân” ve “ceyb” kelimeleri, Farsça yapılı “ki” bağlacı ve Farsça “metâ-ı derd” ve “bâzâr-ı cân” tamlamaları ödünçlenerek Türkçeye aktarılmıştır.

Urfi (K2/1)
Kaynak Metin: ای نه فلک ز خرمن صنع تو دانه ای / وز قصر کبریای تو عرش آستانه ای
Çeviri: Ey dokuz feleğin sanat harmanına nispetle tane ve büyüklük köşkü karşısında arşın bir eşik (olduğu yaratıcı)!
Yanyalı'nın Çevirisi: Ey Hudâvend-i bî-çûn! Sun-ı ezeliyyen hırmeninde nüh felek bir dâne mikdârdır. Ve dahı senin azamet-i Kibriyân kasrında arşın kendisi bir âsitânedir.

Çevirinin söz dizimi kaynak metnin söz dizimiyle aynıdır. *Kelime kelime çeviri* metodu uygulanmıştır. Çeviride Farsça kaynak metnin sadece gramatikal yapısı Türkçeye çevrilmiştir diyebiliriz. Kaynak metinde bulunmayan “Ey Hudâvend-i bî-çûn”, “dahı”,

¹ Bu çalışmadaki kaynak metne ait örnek beyitler, Mustafa Yasin Başçetin'in hazırladığı *Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Divan-ı Urfi* adlı doktora tezinden hafif transkripsiyon uygulanarak alınmıştır.

“azamet” ve “kendisi” kelimeleri çeviriye eklenmiştir. Kaynak metinde yer alan bütün kelimelerin çeviride kullanılmasıyla *ödünçleme* yoluna gidilmiştir.

Urfi (K3/1)
Kaynak Metin: اقبال كرم می گزد ارباب همم را / همت نخورد نشتر آری و نعم را
Çeviri: Bağış olarak verilen makam, gayret sahiplerini ısıtır. Gayret/çaba ‘evet’ ve ‘tamam’ neşterini yemez.
Yanyalının Çevirisi: İkbâl-i kerem himmet erbâbını ısıtır ve anı nâil olduğu mertebe-i ulyâdan mezellete bırağır. Himmet ise ârî vü neam neşterini yemez.

Çeviride kaynak metnin söz dizimi değiştirilmiştir. “Himmet erbabı” çevirisiyle *ödünçleme* yapılmıştır. Kaynak metinde bulunmayan “Ve anı nâil olduğu mertebe-i ulyâdan mezellete bırağır” cümlesi çeviriye eklenmiştir. İkinci mısradaki *kelime kelime çeviri* yapılmıştır. Kaynak metinde bulunan “himmet”, “ârî”, “vü”, “neam”, “neşter” kelimeleri çeviride de kullanılarak *ödünçleme* yoluna gidilmiştir.

Urfi (K4/1)
Kaynak Metin: ای داشته‌ام در سایه هم تیغ و قلم را / وی ساخته پیرایه هم فضل و کرم را
Çeviri: Ey gölgesinde hem kılıç hem de kalem olan, iyilik ve cömertliği birbiriyle süsleyen!
Yanyalının Çevirisi: Ey pâdişâh-ı Acem! Tiğ ü kalemi sâyende perverde eylemişsin. Dahı bir şâh-ı adâlet-penâhsın ki fazl u keremi birbiriyle zînet-sâz itdirmişsin.

Çeviride söz dizimi değiştirilmiştir. Kaynak metinde olmayan “Ey pâdişâh-ı Acem”, “dahı bir şâh-ı adâlet-penâhsın ki”, “birbiriyle” kelimeleri çeviriye eklenmiştir. Kaynak metindeki “dâştei” kelimesi “perverde eylemişsin” ifadesiyle değiştirilmiştir. İkinci mısradaki “ey” tabiri çeviriye eklenmeyerek *çıkarma* yoluna gidilmiştir. “Tiğ ü kalem”, “sâyê”, “fazl u kerem” kelimeleri kaynak metinden *ödünçleme* yoluyla çeviride kullanılmıştır.

Urfi (K5/1)
Kaynak Metin: مرحبا ای شاهد ایام را عهد شباب / وی بهین نو باو ه باغ دعای مستجاب
Çeviri: Ey çok günler görmüş kişiye gençlik çağı olan ve ey kabul olan dua bahçesinin ilk yetişen meyvesi merhabâ.
Yanyalının Çevirisi: Hoş geldin ve kademler getirdin ki eyyâmın şâhidine ahd-i şebâbı verdin v’ey dergâh-ı Bârî’de müstecâb u makbûl duâ bâğının turfanda çıkmış yemişi safâ geldin ve şeref getirdin!

Çeviride söz dizimi değiştirilmiştir. “Merhaba” kelimesi “hoş geldin” şeklinde çevrilerek *kültürel ikame* yapılmıştır. “Eyyâm”, “şâhid”, “ahd”, “şebâb”, “müstecâb” kelimeleri kaynak metinden *ödünçlenerek* çeviride kullanılmıştır. Bunun yanı sıra “müstecâb”

kelimesinin yanında “makbûl” kelimesiyle ikinci bir eşdeğerlik eklenerek *açıklama* ve *genişletme* yoluna gidilmiştir. Klasik şerhlerde ve çeviri eserlerde kelimelerin birden fazla eşdeğerliği verilebilmektedir. Bu durum Osmanlı nesrinde yaygın görülen bir üslup özelliğidir. Kaynak metinde bulunmayan “ve kademler getirdin ki”, “verdin”, “dergâh-ı Bârî’de”, “safâ geldin ve şeref getirdin” ifadeleri çeviriye eklenmiştir. İkinci mısranın “müstecâb u makbûl duâ bâğının turfanda çıkmış yemişi” şeklinde yapılan çevirisinde *kelime kelime çeviri* yapılmıştır.

Urfi (K6/1)
Kaynak Metin: آن طوبیم که برگ و برش داغ اخکرس / داغ و ترزو و شاخچه آن سمندرست
Çeviri: Yapağı ve meyvesi ateş parçasıyla dağlanmış Tuba ağacıym. O ağacın ateş yarası, tezervi ve dalı semenderdir.
Yanyalı'nın Çevirisi: Ben şol cennetin Tûbâ ağacıym. Ol Tûbâ'nın berg ü beri dâğ-ı ahkerdir. Ol Tûbâ'nın dâğ u tezervleri ve şâhçe-i gazları semender kuşudur.

Çeviride söz dizimi değiştirilmiştir. Ki'li birleşik cümle, sıralı birleşik cümle olarak çevrilerek değiştirme yapılmıştır. Kaynak metinde bulunmayan “ağacıym”, “kuşudur” kelimeleri çeviriye eklenmiştir. Beyitte yer alan Farsça “berg”, “ber”, “tezerv”, “semender” ve “şâh” kelimeleri çeviride de kullanılarak Farsçadan *kültürel ödünçleme* yapılmıştır. Çeviride semender için “kuş” denilerek yanlış çeviri yapılmıştır.

Urfi (K7/1)
Kaynak Metin: آن سوخته جانی که بکشمیر در آید گر / مرغ کبابست که با بال پر آید
Çeviri: Canı yanmış biri Keşmir'e gelirse eğer, kebab olmuş kuş dahi olsa kolu kanadı yenilenir.
Yanyalı'nın Çevirisi: Bir şahs ki ukûbât-ı rûzgârdan ve meşakkat-ı gerdûn-ı eyyâm-ı nâ-sâzgârdan dil ü cânı sühte olup andan iklim-i Keşmir'e ricat eylese veyâhûd bir murgun meşakkat-i hicrân-ı yâr ve sayyâdü'l-âm-ı dehr-i nâ-müsâide şikâr olup şiddet-i hüzn ü gamdan kebâb olmuş olduğu hâlde diyâr-ı Keşmir'e güzer eylese belde-i mezkûrun âb u hevâsı letâfetinden ol sühte-cânî ve murg-ı kebâbun bâl ü perî ter ü tâze olup ke'l-evvel sıhhat ü âfiyet kesb ider.

Çeviride *yer değiştirme* yapılarak söz diziminde değişiklik yapılmıştır. Kaynak metinde olmayan “şahs ki ukûbât-ı rûzgârdan ve meşakkat-ı gerdûn-ı eyyâm-ı nâ-sâzgârdan”, “andan”, “iklim-i”, “veyâhûd”, “bir”, “meşakkat-i hicrân-ı yâr ve sayyâdü'l-âm-ı dehr-i nâ-müsâide şikâr olup şiddet-i hüzn ü gamdan”, “belde-i mezkûrun âb u hevâsı letâfetinden”, “ke'l-evvel” ifadeleri çeviriye eklenmiştir. “Kolu kanadı” ifadesiyle *yerleştirme* yapılmıştır. Çevirinin bu kısmında *ekleme*, *genişletme* ve *açıklama* işlemleri yoğunluk kazanmıştır.

Urfi (K8/1)
Kaynak Metin: ز آسماڻ و زمين مژده افغان آمد / كه آفتاب زمين و ماه آسماڻ آمد
Çeviri: Yerden ve gökten müjde çıĝlıkları geldi zira yeryüzünün güneşi ve gökyüzünün ayı geldi.
Yanyalı'nın Çevirisi: Zemîn ü âsumândan müjde ve peygâmlar nâle vü figâna geldiler ki ey hâs u âm âgâh olun ki âfitâb-ı rûy-ı zemîn âsumân üzerine serîr-i saltanatın kurup cülûs etmiştir.

Kaynak metinde “müjde-i efgân” özneyken çeviride “figân” kelimesi yüklem içerisinde kullanılarak *dönüştürüm* yapılmıştır. “Ve peygâmlar nâle vü”, “ey hâs u âm âgâh olun”, “üzerine serîr-i saltanatın kurup” ifadeleri çeviriye eklenmiştir. Beyitte yer alan “mâh” kelimesi çeviride kullanılmayarak *çıkarma* işlemi yapılmıştır. İkinci mısradaki gelmiştir anlamındaki “âmed” tabiri “cülûs etmiştir” şeklinde çevrilerek *çıkarm* yapılmıştır.

Urfi (K9/1)
Kaynak Metin: سرى در عهد ما سامان ندارد / كسى كو آب دارد نان ندارد
Çeviri: Bizim dönemimizde kimsenin zenginliği yok, suyu olanın ekmeği yok.
Yanyalı'nın Çevirisi: Devrimizde felek bir heyet kesb etmiştir ki bir şahs veyâ bir ferd kimesne bir tarzile hâlet-i sâman tutmaz. Şol meretebe ki bir şahsın bir cûra âbı olsa şiddet-i atşı basdırmak için bir dilim ekmeği yoktur.

Çeviride söz dizimi değiştirilmiştir. Kaynak metinde olmayan “felek bir heyet kesb etmiştir ki”, “bir tarzile”, “hâlet”, “şol meretebe”, “bir cûra”, “şiddet-i atşı basdırmak için bir dilim” ifadeleri çeviriye eklenmiştir. Beyitte Farsça “ekmeğe sahip değildir” anlamındaki “nân ne-dâred” ifadesi “ekmeği yoktur” şeklinde çevrilerek *dönüştürüm* yapılmıştır.

Urfi (K10/1)
Kaynak Metin: صاحباً بر تو عيد ميمون باد / عيد نيز از رخت همایون باد
Çeviri: Ey padişâh, bu bayram sana mübarek olsun! Bayram da senin yüzünden kutlu olsun.
Yanyalı'nın Çevirisi: Ey sâhib-i mülk ü milel v'ey pîrâye-i dîn ü düvel! İyd-i şerîfin saîd olsun.

“Mülk ü milel v'ey pîrâye-i dîn ü düvel”, “şerîfin” ifadeleri çeviriye eklenmiştir. Kaynak metinde yer alan “nîz”, ve “ez-ruhet” ifadeleri çevrilmeyerek *çıkartma* (*daraltma*) yapılmıştır. “Meymûn bâd” ve “humâyûn bâd” tabirleri çeviride “saîd olsun” şeklinde çevrilerek *birleştirme* işlemi yapılmıştır.

Urfi (K11/1)
Kaynak Metin: نوای مدح که سنجی دلا مبارک باد / تهور نفس نغمه را مبارک باد
Çeviri: Ey gönül, yaptığın övgü nağmesi kutlu olsun ve nağme nefesinin pervasızlığı kutlu olsun!
Yanyalı'nın Çevirisi: Ey dil! Nevâ-yı medh ü senâyı ki sencîde edersin yanî sitâyîş ü senâyâ ki dem urursun, meymenetlü ve kutlu olsun. Ve nagamât-ı enfâsın tehevür ü tesîrliği dahî ey dil mübârek olsun.

Çeviri içerisinde “yanî sitâyîş ü senâyâ ki dem urursun.” ifadesiyle çeviri içerisinde *açıklama* yapılmıştır. Kaynak metinde bulunmayan “ey dil”, “ve”, “ey dil”, “nagamât” ifadeleri çeviriye eklenmiştir. İlk mısradaki “medh” kelimesi “medh ü senâ”; “mübârek” kelimesi “meymenetlü ve kutlu” şeklinde çevrilerek *genişletme* yapılmıştır. “Nevâ-yı medh”, “sencîde”, “tehevür” kelimeleri kaynak metinden *ödünçleme* yoluyla çeviride kullanılmıştır.

Urfi (K12/1)
Kaynak Metin: عشق کو تا خرد بر اندازد / عود شوقی بمجرم اندازد
Çeviri: Aklı yere serecek ve şevk udunu buhurdana atacak aşk nerede?
Yanyalı'nın Çevirisi: Kanı bir muhrık aşk u muhabbetle tesîr-i harâreti hasebiyle hûşu başımızdan giderip bizi mecnûn eyleye ve dahî şevk üdunu buhûrdânlığa ata.

İlk mısranın çevirisinde söz dizimi değiştirilerek *yeniden düzgüleme* yapılmıştır. “Bir muhrık”, “u”, “tesîr-i harâreti hasebiyle”, “ve dahî” kelimeleri çeviriye eklenmiştir. “Aklı yere serecek” anlamındaki “hired ber endâzed” tabiri “hûşu başımızdan giderip bizi mecnûn eyleye” şeklinde çevrilerek *çıkartım (yorumlama)* ve *genişletme* yapılmıştır. “Aşk u muhabbetle” çevirisinde *açıklama* yapılmıştır. İkinci mısra, “şevk üdünü buhûrdânlığa ata” şeklinde çevrilerek *kelime kelime çeviri* yapılmıştır. “hired ber endâzer” deyimini “hûşu başımızdan giderip” şeklinde çevrilerek *öykünme*; “bizi mecnûn eyleye” şeklinde çevrilerek hem *değiştirme* hem *yerileştirme* yapılmıştır.

Sonuç

Çeviri, bir dilde yazılmış metni, aynı dilin farklı dönem ya da lehçelerinde veya başka bir dilde, aynı anlamı koruyarak ifade etme sürecidir. Bu süreç; dil bilgisi kuralları, kültürel bağlam, ifade biçimleri ve anlam derinlikleri gibi çeşitli faktörleri içerir. Çeviri, bir dilde ifade edilen düşüncelerin anlaşılabilir ve etkili bir şekilde iletilmesini sağlar. Çevirmen sadece kelimelerin kelime anlamlarını değil, aynı zamanda metnin taşıdığı duygu ve kültürel unsurları da dikkate almalıdır. Dilin sadece bir kelime dağarcığından ibaret olmadığını, aynı zamanda o dilde konuşulan toplumun düşünce yapısını, değerlerini ve ifade biçimlerini içerdiğini bilmek önemlidir. Çeviri sadece dil bilgisi kurallarına uygun kelime aktarımı değil, aynı zamanda kaynak dildeki metnin anlamını ve amacını

anlamayı gerektirir. Başarılı bir çeviri, kaynak dildeki düşüncelerin hedef dildeki okuyucuya uygun bir şekilde aktarılmasıyla mümkün olur.

Dil, bir kültürün taşıyıcısıdır ve çeviri, dil aracılığıyla kültürel bağlamın transferini sağlar. Ancak bazı kavramlar, deyimler veya kültürel unsurlar, dilsel sınırlamalar nedeniyle birebir çevrilemez. Bu durumda çevirmen kültürel bağlamı doğru bir şekilde iletmek için çeşitli stratejilere başvurabilir. Çeviri, kültürler arası iletişimi kolaylaştırır ve farklı toplumlar arasında anlamın paylaşılmasına katkıda bulunur. Ancak kültürel farklılıkları anlamak ve uygun bir şekilde yansıtmak önemlidir. Bu nedenle çeviri sadece kelimelerin basit bir değişimi değil, aynı zamanda kültürler arasında anlamın taşınması ve paylaşılması sürecidir. Çevirmen, dilin ve kültürün karmaşıklıklarını anlayarak bu süreci doğru bir şekilde yönetmelidir.

Çeviri stratejileri, çeviri esnasında çeşitli dil bilgisel, kültürel ve anlamsal zorluklarla başa çıkmak ve metni etkili bir şekilde ifade etmek için çevirmenlerin kullandığı farklı yaklaşımları temsil eder. Çalışmada *telaifi (kültürel ikame)*, *yabancılaştırma*, *öykünme*, *yerleştirme (uyarlama)*, *kültürel ödünçleme (ödünç alma)*, *iletişimsel çeviri*, *somutlama*, *özelleştirme (alt anlamlı çeviri)*, *genelleştirme (üst anlamlı çeviri)*, *açıklama (açıklamalı çeviri)*, *ekleme (genişletme)*, *çıkarma (daraltma)*, *çıkartım (öneri terim)*, *yer değiştirme*, *dönüştürüm*, *standartlaştırma*, *perspektif kaydırma (değiştirme)*, *iletişimsel çeviri*, *birebir çeviri (sözcüğü sözcüğüne)*, *tarihselleştirme*, *metin manipülasyonu* başlıkları altında genel çeviri stratejileri ele alınmıştır.

Çalışmada *Şerh-i Divan-ı Urfi* adlı eserde, şarihin çeviri stratejilerini belirlemek adına ilk 12 kasidenin ilk beyitlerinin şerhlerindeki çeviriler örneklem olarak seçilmiştir. Bu çalışma sonucunda *Şerh-i Divan-ı Urfi*'de bazı çeviri stratejilerinin nispeten daha fazla kullanıldığı tespit edilmiştir. Buna göre şerhlerde genel bir yöntem olan şerh ve çeviri öncesi kelime veya gramer izahlarının yapıldığı bölümler çeviri stratejilerinden açıklamaya örnek teşkil etmektedir. *Şerh-i Divan-ı Urfi*'de bu kısımlarda kaynak beyitlerde bulunan bazı kelimelerin izahları yapılmıştır. Osmanlı döneminde kaleme alınan şerhler ve çeviriler birbirine benzer hatta sınırları çok belli olmayan akraba türlerdir. Bununla birlikte şerhler yapısal olarak çeviriyi kapsayan ve daha genişletilmiş metinlerdir. *Şerh-i Divan-ı Urfi*'de şerh sırasıyla kelime izahları, çeviri ve açıklama şeklinde üç kısımdan oluşur. Şerh'in gövdesini oluşturan ve çeviriden sonra "ya'nî" ifadesiyle kaynak metin hakkında açıklamaların yapıldığı kısımlar da açıklamaya örnek teşkil eden kısımlardır. Osmanlı dönemi çeviri ve şerh anlayışı genel itibarıyla *çevirmeme* stratejisi üzerinedir. Zira Osmanlı Türkçesinin özellikleri düşünüldüğünde Arapça ve Farsça birçok kelimenin o dönemde dilde işlerliğe sahip olduğu görülecektir. Bunun sonucunda kaynak metindeki kelimelerin büyük oranda çeviride kullanıldığı görülür. *Yabancılaştırma* genel başlığı altında ödünçleme" olarak nitelendirilen bu strateji *Şerh-i Divan-ı Urfi*'de sıklıkla kullanılmıştır. *Şerh-i Divan-ı Urfi*'de kaynak beyitlerde geçen deyim ve kalıp ifadelerin çevirisinde *öykünme* stratejisinin uygulandığı görülmüştür. *Kelime kelime çeviri* yöntemi Osmanlı döneminde birçok şarih ve çevirmen tarafından kullanılmıştır. Bu çeviri yöntemiyle kaleme alınan çeviri eserlerin dil öğretimi için

kullanıldığı bilinmektedir. Yanyalı, bazı çevirilerinde söz dizimini bozmadan *kelime kelime* çeviri stratejisini benimsemiş olmakla birlikte yer yer söz dizimini Türkçeleştirerek *eklemeler* ve *çıkarmalar* yapmıştır. Eserin genelinde benimsenmiş bir *kelime kelime çeviri* Yanyalı'da görülmez. Yanyalı'nın çevirilerinde kelimelerin birden fazla eşdeğerliğinin verildiği görülür. “*Açıklama* ve *genişletme*” adı verilen bu strateji Doğu çeviri geleneğine ait bir çeviri stratejisi olarak Osmanlı dönemi çeviri ve şerhlerinde sıklıkla kullanılmıştır.

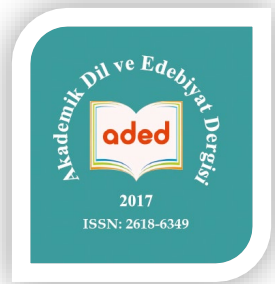
Şerh-i Divan-ı Urfi üzerine yapılan bu çalışma, Osmanlı dönemi şerh ve çeviri geleneğinin incelendiği ve modern çeviri stratejilerinin izlerinin bulunduğu bir örnek sunmaktadır. Bu analiz, geleneksel Osmanlı çeviri metinlerinin modern çeviri kuramları açısından incelenebileceğine dair bir örnek oluşturmaktadır.

Çalışma, *Şerh-i Divan-ı Urfi* örneğinde, modern çeviri stratejilerinin Osmanlı dönemi çeviri ve şerh metinlerinde çevirmenler ve şarihler tarafından içgüdüsel olarak kullanıldığına işaret etmektedir. Bu durum, çevirmenlerin kaynak metindeki kelimeleri sadece aynen aktarmak yerine, anlamın daha iyi iletilmesini sağlamak adına çeşitli stratejilere başvurduklarını göstermektedir.

Kaynaklar | References

- Asım, N. (1313/1897). Klâsikler. *Malûmât*, 5, 99.
- Ayar, M. T. (2007). Hâfız-ı Şîrâzî'nin bazı gazellerine şerh tekniği açısından Sûdî ve Konevî'nin yaklaşım tarzları. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başçetin, M. Y. (2019). *Yanyalı Süleyman Efendi'nin Şerh-i Dîvân-ı Urî (inceleme-transkripsiyonlu metin-şerh sözlüğü)*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bozkurt, N. (2011). "Tercüman". *TDVİA*. 40, 489-490. 1 Ocak 2024 tarihinde <https://islamansiklopedisi.org.tr> > tercuman adresinden edinilmiştir.
- Çelik, A. (2017). Şem'i'nin Şerh-i Gülistân'ı ile Hasan Rızâyî'nin Cûy-ı Rahmet adlı Gülistân şerhinin mukayesesi. *Journal of Turkish Studies*, 12(22), 255-272. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12272>
- Demircioğlu, C. (2003). 19. Yüzyıl sonu Türk Edebiyatında tercüme kavramı. *Journal of Turkish Studies (Türklük Bilgisi Araştırmaları)*, Prof. Dr. Günay Kut Armağan, 27(II), 13-31.
- Fawcett, P. (1997). Translation and language. St. Jarome.
- Gürçağlar, Ş. T. (2011). Çevirinin abc'si. Say Yayınları.
- Koçak, S. Z. (2023). Medhî'nin Terceme-i Şeh-nâme-i Firdevsî adlı eseri: II. cildinin çeviriyazımı ve çeviri eleştirisi. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Levent, S. (2023, Aralık). Farsçanın yabancı dil olarak öğretiminde klasik Osmanlı edebiyatı dönemi şerh metinlerinden yararlanma, Uluslararası Farsça (Farsça-Derice-Tacikçe) konuşan ülkeler (Afganistan-İran-Tacikistan) filoloji sempozyumu bildiri kitabı (s. 495-499). ISBN: 978-625-8293-36-4.
- Newmark, P. (1988). Approaches to translation. Prentice Hall International Ltd.
- Odacıoğlu, C., & Barut, E. (2018). Çeviri usul, strateji ve yöntemleri üzerine bir derleme. *Tarih Okulu Dergisi*, 11(XXXIV), 1363-1392. <http://dx.doi.org/10.14225/Joh1184>
- Özçelik, K. (2022). Ravzatü'ş-Şühedâ Tercümesi. TDK Yayınları.
- Savory, T. (1994). Tercüme sanatı. (H. Dereli, Çev.) Milli Eğitim Basımevi.
- Sucu, N. (2006). Eski Türk edebiyatında tercüme geleneği. *Selçuk Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(19), 127-130.
- Suçin, M. H. (2004). Arapça çeviride sözcük ve kalıplaşmış ifadeler düzeyinde genel eşdeğerlik sorunları. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

- Suçın, M. H. (2013). Öteki dilde var olmak: Arapça çeviride eşdeğerlik. Say Yayınları.
- Yakut, E. (2019). Tercüme-i Dîvân-ı Hâfız manzum Hâfız Dîvânı tercümesi. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Yalçın, P. (2003). Jean Louis Mattei'den örneklerle çeviride kültürel unsurlar sorunu. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(1), 47-58.
- Yalçın, P. (2015). Çeviri stratejileri kuram ve uygulama. Grafiker Yayınları.
- Yazar, S. (2011). Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YAZICI, M. (2005). Çeviribilimin temel kavram ve kuramları. Multilingual Dil Yayınları.
- YAZICI, M. (2007). Yazılı çeviri edinci. Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Yerdemir, Ş. (2023). Bosnalı Sûdî'nin Gülistân Şerhi'ndeki Farsça deyimlerin Türkçeye aktarımlarının Mona Baker çeviri stratejilerine göre incelenmesi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 8(2), 540-559.
- Yılmaz, F. B. (2017). Sadî'nin Bostân'ının Türk edebiyatındaki yeniden çevirileri ve çeviri stratejileri. *Journal of Turkish Studies*, 12(22), 183-198. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12023>
- Yücel, F. (2007). Tarihsel ve kuramsal açıdan çeviri edimi. Dost Kitabevi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Ömer KIRMIZI

<https://orcid.org/0000-0003-3393-6043>

Dr. Öğretim Üyesi

omerkrmz@nevsehir.edu.tr

Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi

<https://ror.org/019jds967>

Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Halkbilimi Bölümü

Yerel Folklor Dergiciliğinde Uzun Soluklu Bir Hamle: Harran Dergisi Üzerine Tematik Bir İnceleme

A Long-Running Move in Local Folklore Journal Publishing: A Thematic Examination on Harran Journal

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 15.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 21.03.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atf | Citation

Kırmızı, Ö. (2024). Yerel Folklor Dergiciliğinde Uzun Soluklu Bir Hamle: Harran Dergisi Üzerine Tematik Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8 (1), 398-412. <https://doi.org/10.34083/akaded.1437641>

Kırmızı, Ö. (2024). A Long-Running Move in Local Folklore Journal Publishing: A Thematic Examination on Harran Journal. *Journal of Academic Language and Literature*, 8 (1), 398-412. <https://doi.org/10.34083/akaded.1437641>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atif-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Ömer KIRMIZI | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Ülkemizde “folklor” teriminin bilimsel manada kullanımının üzerinden yüz yılı aşkın bir süre geçmiştir. Bu zaman zarfı içinde inişli çıkışlı bir ilgi seyrine mazhar olan bu disiplin Cumhuriyet’in kuruluş döneminde yönetim kadrosuna ideoloji, eğitim, kurumsallaşma vb. birçok alanda rehberlik etmiştir. Bu kapsamda Cumhuriyet’in ilk yıllarında folklor araştırmalarının ilk adımı kabul edilen derleme faaliyetlerine çeşitli kuruluşlar aracılığıyla hız verildiği görülmüştür. Zaman zaman devlet katında destek gören bu faaliyetler yardımıyla Türk folkloru adına önemli bir derleme külliyatı oluşturduğu söylenebilir. Şüphesiz bahsi geçen derleme faaliyetlerinin hem teşvik edicisi hem de derlemelerin yayımlandığı mecralar olarak mahallî dergiler bu döneme damgasını vurmuş, bir dönemin “yükünü” çektikten sonra tarihteki yerlerini almıştır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan Harran dergisi nispeten daha yakın bir tarihte (1979-2002) toplamda 62 sayı yayımlanan mahallî dergilerden biridir. Mahallî bir dergi için uzun sayılabilecek bir yayın süresi geçiren Harran dergisi, uzun yıllar Şanlıurfa halk kültürüne dair derlemeler başta olmak üzere muhtelif yazıların yayımlandığı en önemli mecralardan olmuştur. Bu çalışmada Harran dergisinde çıkan yazılar tematik olarak sınıflandırılmış, derginin yayın politikası ve amacı bu yazılar üzerinden irdelenmiştir. Dergide birçok farklı konuda yazı çıkmasına rağmen derlemeler, biyografi ve tanıtım yazıları, araştırma-inceleme yazılarının önemli bir yekûn tuttuğu görülmüştür. Sonraki yıllarda şiirlerini kitaplaştıracak ve ülke sathında tanınacak birçok şairin ilk şiirleri de Harran dergisinde yayımlanmıştır. Ayrıca şehrin sorunlarına dair tespit, teklif ve öneriler içeren yazılar da Harran dergisinin sayılarında kendine yer bulmuştur. Dergi bu yönüyle bir taraftan yayıncılık faaliyetini sürdürürken diğer taraftan yerel yönetimler üzerinde yönlendirici bir odak hüviyetine sahip olmuştur. Harran dergisi, 23 yıl boyunca amatör bir ruhla kıymetli bir birikim meydana getirmiş; şehrin edebiyat, kültür, sanat ve siyaset adamlarının daima etkisinde kaldıkları bir kültürel mahfil olma özelliğini sürdürmüştür. Bu itibarla Harran dergisi, Şanlıurfa halk kültürü ve folklor tarihimizin dergicilik safahatının yereldeki gelişim seyri üzerine çalışacak araştırmacılar için önemli bir kaynak olarak gösterilebilir.

Anahtar Kelimeler: Halk bilimi, yerel dergicilik, Şanlıurfa, Harran dergisi

Abstract

In our country, it has been over 100 years since scientific usage of the term “folklore”. This discipline, which reached an up-and-down course of attention (concern) within this time period, guided administrative staff during establishment period of the Republic in many areas such as ideology, education and institutionalization etc. Within this scope, it was seen that compilation studies, accepted as the first step to folklore studies in the early years of the Republic, were accelerated through various institutions. It can be said that an important compilation orpus composed in the name of Turkish folklore, with the help of these activities, supported in the presence of the state from time to time. Undoubtedly, local journals, as both incentive of the said compilation activities and media (mediums) where the compilations were published, made their mark on this period, and they claimed (attained) their place in history after they bore “the burden” of the period. Harran journal which constitutes the subject of this study is one of the journals, published in 62 issues in total in relatively more recent time (1979-2002). Harran journal, which passed a publication period that could be regarded as “long” for a local journal,

became one of the most important media where various writings, including compilations about Şanlıurfa public/folk culture, were published for many years. In this study, writings which were published in Harran journal were classified thematically and, publication policy and purpose of the journal were examined over these writings. Although writings about a lot of different subjects were published in the journal, it was seen that compilations, biographic and white papers/writings and review/research essays had an important place (added up important to) in amount in the journal. In the later years, also the first poems by many poets whose poems would be collected into a book and whom would be known throughout the country were published in Harran journal. In addition, writings containing determinations, offers and suggestions for problems of the city found their place in issues of Harran journal. While on the one hand the journal were maintaining its publication activity with this aspect, it had a directive focus identification on local administrations, on the other hand. Harran journal had generated a valuable accumulation for 23 years with amateur spirit, and it had maintained its feature to be a culturel gathering-place that men of letters, culture, art and politics of the city always fell under its spell. In this respect, Harran journal can be shown as an important source for researchers who would study on locally development course of journal publishing phases of Şanlıurfa folk culture and our folkloric history.

Keywords: *Folklore, local journal publishing, Şanlıurfa, Harran journal*

Giriş

Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyılda “mahallileşme cereyanı” ile başlayıp Tanzimat'ta siyasi sebeplerle mecra değiştiren halk ve halk bilgisi ürünlerine ilginin yükselen bir mahiyet kazanması 19. yüzyıla tekabül eder. Folklorun aynı zamanda bir ilim şubesi olduğunun anlaşıldığı bu yüzyıl, (Yıldırım, 1998, s. 52) Osmanlı topraklarında Türkçülük hareketlerinin de baş gösterdiği bir dönem olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında, halkın çoğunluğu tarafından anlaşılabilir millî bir dilin oluşturulması ihtiyacı (Başgöz, 2011, s.1536) halk bilgisi metinlerine olan ilgiyi artırmıştır (Ersoy, 2013, s.55). Bu itibarla Osmanlı Devleti'nin dağılma sürecine girdiği bu yıllarda Cumhuriyet döneminde kurumsal bir mahiyet kazanacak olan faaliyetlerin öncülü diyebileceğimiz Türk Derneği, Türk Yurdu Derneği ve Türk Ocağı gibi kurumların çatısı altında Türkiye'de yapılacak folklor çalışmaları mayalanır.

Osmanlı Devleti'nden sonra ulus-devlet paradigması üzerine kurulan Cumhuriyet'in modernleşme hamlelerinde “Türkçülük” ideolojisi önemli bir sacayağı oluşturmaktaydı (Çobanoğlu, 2002, s. 44). 19. yüzyılın sonunda yeniden şekillenen dünya rejimlerinin resmî söylem kurgulamalarında başvurdukları ilk kaynağın çoğu zaman folklor olduğu (Öztürkmen, 1998, s. 16) düşünüldüğünde bu durumun Türkiye'ye özgü olmadığı anlaşılacaktır. Bu kapsamda yeni devletin kültür politikalarında ve yeni rejimin öngördüğü ulus kültürü inşasında bu ideolojinin yol göstericiliğinde kurumsal bir yapılanmaya gidilmiştir (Alangu, 1983, s.136-139).

Ülkemizde folklor sahasındaki ciddi, sistemli, disiplinli çalışmalar gerçek manada Cumhuriyet'in ilanından sonra başlamıştır. Bireysel çalışmalarla beraber bu devrede faaliyete geçen çeşitli kurum ve kuruluşlar halkbilimi çalışmalarına önemli katkı

sunmuştur (Tek, 2023, s. 4). Dursun Yıldırım'ın "sentezci devre" (1998: 65) olarak adlandırdığı 1920-1938 yılları, folklor çalışmalarının devlet katında destek gördüğü ve folklorun yeni devletin kültür temellerini oluşturmada başvurulacak temel kaynak olarak değerlendirildiği bir dönem olmuştur.

Cumhuriyet Türkiye'sinin önemli umdelerinden olan milliyetçilik ve halkçılık fikirleri doğrultusunda Türkiye'de folklor alanındaki çalışmalar hızlanmış, folklor dergilerinin dergicilik tarihinde görülmesi Cumhuriyet'le birlikte başlamıştır (Pehlivan, 2001, s.205). Dursun Yıldırım'ın, folklor araştırmalarının yükünü büyük ölçüde çeşitli dergilerin üstlenmesinden ötürü "dergici devre" olarak adlandırdığı 1939-1965 yılları (1998, s. 66), başta İhsan Hınçer'in çıkardığı "Türk Folklor Araştırmaları" dergisi ve Halkevlerinin çıkardığı mahallî dergiler sayesinde Türk folklorunun her başlığında derleme külliyatlarının olduğu bir dönem olmuştur (Örnek, 2000, s. 118). Cumhuriyet döneminde ülkenin sosyal ve kültürel kalkınmasında, Cumhuriyet'in getirdiği değerlerin geniş halk kitlelerine ulaşmasında önemli bir işlev üstlenen halkevleri (Arıkan, 1999, s.261), doğrudan folklorla ilişkili kuruluşlar olmamasına rağmen "sosyal reform" ve Batılılaşma projesini pratiğe geçirecek olan "sanatsal ve kültürel faaliyetler"i başlatma misyonuyla (Öztürkmen, 1998, s. 70-71) hareket ediyorlardı. Bu itibarla bu kuruluşların çatısı altında amatör derleme yapanlar folklorla bilimsel malzeme sundukları ölçüde kendilerini başarılı ve millete hizmet etmiş kabul ediyorlardı (Gürçayır Teke, 2020, s. 97). Demokrat Parti iktidarı döneminde parti [CHP] desteğiyle çalışan yarı resmî kuruluşlar olarak değerlendirildiği için (Tan, 1985, s. 36) kapatılan halkevlerinin çıkardığı yerel dergiler yukarıda bahsedilen külliyatın oluşmasına büyük katkı sunmuştur.

Yerel dergiler, 20. yüzyıldaki her türden siyasî ve sosyal gelişmelere rağmen folklor çalışmalarının ilk adımı olarak kabul edilen derleme ve araştırmaların neşredilmesine imkân sağlayan en önemli mecralar olmuştur. Genelde halkevleri bünyesinde çıkan ve çıktıkları bölgenin folkloruna hizmet eden bu dergiler, zamanla ulus sathına hitap eder hâle gelmişlerdir. Önceleri Anadolu'yu yeniden keşfetme ve yeni rejimin kökleşmesine katkı amacı güden bu dergiler, sonraki süreçte "kaybolmadan kaydetme", "kültürel zenginliği ortaya çıkarma" gibi gayelerle hareket etmişlerdir. Bu dergilerde neşredilen derlemeler metotsuz ve analizden yoksun oldukları için eleştirilse de dönemin folklor derlemecilerinin diğer bilim dallarına malzeme toplayan "ara elemanlar" olarak görülmeleri (Gürçayır Teke, 2020, s. 221) derlemecilerin görev ve sorumluluklarını sınırlandırmıştır.

Mahallî folklor dergileri, büyük şehirlerin dışında kalan yörelerle ilgili araştırma ve derleme yazılarına yer vermenin yanında o yöredeki şair, yazar ve derlemecilerin yetişmesinde önemli rol oynamışlardır. Bu itibarla Mehmet Tekin (2002, s. 104) büyük şehirlerde çıkan ulusal dergileri, dibinde ot bitmeyen ve sadece kendi filizlerini barındıran çınarlara benzetirken taşra dergilerini nasıl yeşerip yaşadığına akıl sır erdirilemeyen çalı dibinde boy gösteren kır çiçeklerine benzetir.

Mahallî bir derginin yayın hayatına başlaması kadar dergiyi sürdürmek de meşakkatli ve külfetli bir süreçtir. Her şeyden önce taşrada bir dergi çıkarmak fedakârlık, sabır ve

gönüllülük gerektirir. Buna rağmen yerel dergilerin kısa ömürlü olmasında okuyucu azlığı, reklam gelirlerinin istenen düzeyde olmaması ve dağıtım bölgelerinin sınırlı olması gibi sebepler etkili olmaktadır. Buna benzer gerekçelerden ötürü 1923-1973 yılları arası incelendiğinde taşrada çıkan dergi oranının günümüze doğru geldikçe azaldığı görülecektir (Kocabaşoğlu, 1984, s. 5).

Birçok medeniyetin kavşak noktasında bulunması dolayısıyla farklı etnik ve dinî gruplara ev sahipliği yapan Şanlıurfa, yerel basın ve dergicilik kültürünün güçlü olduğu şehirlerimizden biridir. Yörede 1920’lerde Milli Gazete, Işık ve Akgün gazeteleriyle başlayan faaliyetler 1950’lerden sonra daha da yoğunlaşmıştır (Yaşar, 2016, s. 54; Tanık, 2019, s. 517). Bu kapsamda şehrin kültür insanlarının etrafında kümelenedikleri Derya (Kapaklı, 2014:73), Anzılha (Yıldız, 2001, s. 113), Balıklıgöl (Kurtoğlu, 2009, s. 97), Nâbi (Kürkçüoğlu vd., 2002, s. 247) ve Harran (Tan, 1985, s. 63) dergilerini sayabiliriz. Bu dergiler arasında yayın hayatına çeşitli fasıllar vermesine rağmen en uzun soluklu olanı (1979-2002) Harran’dır. Yayımlandığı süre içerisinde şehrin kültürel hayatına büyük bir canlılık kazandıran dergi, yöre kültürüyle ilgili yapılacak çalışmalarda temel bir kaynak teşkil etmektedir.

Mahallî dergiler, yerel folklor çalışmalarının seyri hakkında ipuçları veren önemli kaynaklardır. Bu çalışmada da Harran dergisinin adı, çıkış amacı, yönetim ve yazar kadrosu, yayın dönemi ve derginin içeriğine dair bilgiler verilip dergi içeriği tematik olarak değerlendirilecektir. Böylece mahallî folklor yazımının uzun yıllar taşıyıcılığını yapmış ve yöre için hatırı sayılır bir birikimin oluşmasına vesile olan Harran dergisi bilim camiasının dikkatine sunulacaktır.

1. Derginin Adı

Harran, Şanlıurfa’nın güneydoğusunda bulunan bir ilçenin adıdır. Ancak Harran ismi Paganist dönemden Sabiilere, Hristiyanlıktan İslam dönemine uzanan kronolojik çizgide önemli bir bilim, kültür, felsefe ve din merkezi olmuştur. Yetiştirdiği bilim ve düşünce adamları sayesinde “Harran Ekolü” adıyla bir mektep hüviyeti kazan ilçenin tarihi maddi sınırlarını aşacak cesamettedir (Sarıkavak, 1997).

Harran dergisinin temelleri, daha sonraki yıllarda yaptıkları hizmetlerle “Harran Grubu” olarak adlandırılacak bir grup fedakâr ve kararlı gencin 1969 yılında Harran Kitabevi’ni kurmasıyla atılmıştır. Aynı grubun çıkardığı Harran Üniversitesi Gazetesi (1974), Harran Üniversitesi Kurma Derneği (1974), Harran İhtisas Kulübü gibi teşekküller; 1979 yılında yayın hayatına başlayacak Harran dergisinin hazırlık safhasını teşkil eden oluşumlardır (Yıldız, 2001, s. 162). Folklor tarihçeleri, genelde hep bir “öncü aydınlar” ve “girişimci kurumlar” çerçevesi içinde hikâye edilmektedir (Öztürkmen, 1998, s. 20). Harran dergisinin kuruluş safahatında da benzer bir mahallî aydın grubunun bilimsel bir etkinlikten ziyade romantik bir çağrışımla ve kültürel zenginliği ortaya çıkarma motivasyonuyla bir araya geldikleri görülmektedir.

Harran ismi, 1960’lı yıllarda şehrin sosyokültürel hayatına dinamizm katmak için çırpınan aksiyoner gençlerin, dünya kültür ve medeniyet tarihine etkisiyle yeryüzünde

kurulan ilk üniversite olarak kabul edilen Harran üniversitesinden ilhamla etrafında kümelenedikleri bir idealin adıdır. Bu itibarla din, kültür, sanat, edebiyat, folklor, tarih ve bilim gibi birçok kavramla ilişkili olduğu ve derginin içeriğini yansıtaçağı düşüncesiyle dergiye Harran ismi verilmiştir.

2. Derginin Amacı, Yönetici ve Yazar Kadrosu

Harran dergisi, temelleri 1969 yılında atılan ve bu süre zarfında gazete, dernek, kulüp gibi farklı isimlerle meyve veren hamlenin dergisidir. Bu dönemde köklü tarihine rağmen orta ölçekli bir Anadolu şehri görünümünde olan Urfa, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin kısırlığından ötürü memurların uzun süreli durmadığı, yetiştirdiği insanların da il dışından geri dönmediği bir şehirdi (Yıldız, 2001, s. 167). İşte Harran dergisi bundan rahatsız olan bir avuç insanın kültür, sanat ve düşünsel faaliyetler gerçekleştirmek; böylece şehrin talihini değiştirmek maksadıyla ve mahallî aydınların çabalarıyla vücut bulmuş bir dergidir. İlk sayısı Urfa'nın kurtuluş gününe denk gelen 11 Nisan'da (1979) çıkan Harran'ın "Çıkarken" başlıklı manifesto mahiyetindeki yazısı, derginin amacı hakkında fikir vericidir (Harran, 1979, s.1)

"Tarihin ilk çağlarından beri önemli bir kültür ve medeniyet merkezi olan Dicle ve Fırat arası. Urfa bu bölgenin Harran, Ra'sul-Ayn, Nisibis gibi kültür şehirlerinin miraslarını da sinesinde gizleyen bir merkezdir. Zengin bir tarih, kültür, medeniyet, sanat ve folklor hazinesi gizlidir bu yörede. Gizlidir çünkü bugüne kadar ne bilen bir kafa, ne usta bir el, ne de sanatkâr bir kalem ilgilenmedi, araştırmadı ve dile getirmedi Urfa'yı. HARRAN böyle bir çalışmanın gerekliliğini anlatmak, gücü yettiğince derlediklerini gözlediklerini sunmak için çalışacaktır. Yine emeğini bu yolda değerlendirenlerin eserlerini güz yüzüne çıkarmak görevini yükleneyecektir. HARRAN gönlü bu arzuya tutuşanlara samimi bir yuvadır. Her değerli cümle, mısra ve çalışmaya seve seve yer verecektir. Yöreyi araştıran, seven ve bu topraktan yetişenleri çağırır HARRAN."

Harran dergisininin 24. sayısına kadar editörlüğü M. Kemal Apaydın yapmıştır, 1989 yılından derginin son sayısı olan 62. sayıya kadar ise bu görevi Seyyid Ahmet Kaya yerine getirir. İlk 17 sayıda istikrarlı bir şekilde aylık olarak çıkan dergi, 12 Eylül döneminde yaklaşık 3 yıl yayına ara verir. Sonraki dönemlerde de dergi darbeler, finansman sorunu, kişisel ve politik tercihler gibi sebeplerden ötürü yayına çeşitli fasılalar verir. Hacim olarak 16-36 arasında sayfa değişikliği ile çıkan dergide, zaman zaman iki sayıyı beraber yayımlanır.

Derginin yazar kadrosuna bakıldığında bunların daha çok mahallî aydınlardan oluştuğu görülecektir. Sonraki yıllarda ilde üniversitenin açılması ile birlikte akademisyenler ve şehirde görev yapan çeşitli memurları bünyesine katan dergide 116 kişinin şiir, araştırma-inceleme ve derleme yazısı çıkmıştır. Harran'da en çok yazısı çıkan kişiler Mehmet Oymak, A. Cihat Kürkcüoğlu gibi akademisyenler ile Müslüm Akalın, M. Emin Ergin, Mahmut Karakaş, Mehmet Çini gibi aydın ve memurlardır.

3. İçerik İncelemesi

3.1. Derlemeler

Halk bilgisi derleme çalışmaları sadece belli halk bilgisi yaratmalarının, belli bir yer ve zamanda, belli kişi veya kişilerden çeşitli araçlar kullanılarak kaydedilmesinden ibaret değildir. Halk bilgisi yaratmalarının derlenmesi, belli bir bilgi oluşturma ve belli planlama yapılarak gerçekleştirilmelidir (Ekici, 2004, s. 24).

Harran dergisinin yayın hayatına başladığı yıllar, Türkiye’de halkbilimi çalışmalarının akademi dışında yoğun bir şekilde derleme esasını üzerine sürdürüldüğü yıllardır. Derginin yöresel folklor zenginliklerini derleyip gün yüzüne çıkarmayı kendine şiar edinmesi, ilk yıllarda derleme yoğunluklu bir yayın politikası güdülmesine sebep olmuştur. Bu kapsamda “çocuk oyunları, halk hekimliği, halk inanışları, halk anlatıları, mahallî dil, müzik vb.” alanlarda zengin ve bugün elde edilmesi mümkün olmayan bir derleme külliyatı oluşturulduğu söylenebilir.

Harran dergisinde çıkan derleme yazıları incelendiğinde bu yazıların daha çok koruma ve kültürel zenginliği ortaya çıkarma yaklaşımıyla oluşturuldukları bundan ötürü de verilerin ham malzeme hâlinde neşredildiği görülecektir. Bu itibarla dergideki yazılarda derlenen malzemeyi analiz etme, verilerin yorumlanması gibi sistemli ve metotlu bir inceleme yöntemine başvurulmamıştır. Dahası bu derleme yazılarında malzemenin kimden, nerede ve ne zaman derlendiği gibi bilgilere de yer verilmemiştir. Bu durum derlenen bilgilere birinci dereceden katkıları olan kimselerin karakteristik özelliklerini saptamaya (Örnek, 2000, s. 61) engel olmuş, bilgilerin işlenmesini ve yorumlanmasını zorlaştırmıştır.

Harran dergisindeki derleme yazılarının temel eksikliklerinden biri de daha çok şehir ağırlıklı malzeme ve metin derlemesi yapılmasıdır. Cumhuriyet’in ilk çeyreğinde saha/alan ve kaynak kişinin köy/kırsal ve köylüyle özdeş görülmesine benzer bir şekilde yaklaşımla Harran dergisi de folklor derlemeleri için şehre yönelmiş, kırsal bölgeleri göz ardı etmiştir. Ancak yörenin dinî, etnik ve sosyokültürel yapısı dikkate alındığında şehir kültürü ile kırsal bölgeler arasında ciddi farklılıkların ortaya çıkacağı görülecektir (Kırmızı, 2021, s. 14-22). Buna rağmen il veya ilçe merkezlerinde yapılan derlemelerin kent kültürü merkezli yapıldığı tespit edilmiştir.

Dergide çıkan yazılardan 90 yazının halk edebiyatının anlatmalık türler [efsane (11)(C.1. S.4, C.1. S.8, C.2. S.16, C.3. S.25, C.3. S.30, C.3. S.31, C.3. S.32, C.3. S.33, C.3. S.36, C.5. S.59) halk hikâyesi (22) (C.1. S.1, C.1. S.2, C.1. S.3, C.1. S.6, C.1. S.7, C.1. S.9, C.1. S.10, C.1. S.12, C.2. S.13, C.2. S.14, C.2. S.15, C.2. S.16, C.2. S.18, C.2. S.19, C.2. S.20, C.5. S.51, C.5. S.54, C.5. S.56, C.5. S.59)] konuşmalık türler [atasözleri-deyimler (16)(C.1. S.7, C.1. S.8, C.1. S.9, C.1. S.10, C.1. S.11, C.2. S.13, C.2. S.14, C.2. S.15, C.2. S.19, C.2. S.20, C.2. S.21, C.5. S.54, C.5. S.58, C.5. S.59, C.5. S.60)](alkış-kargış (6) (C.1. S.1, C.1. S.2, C.1. S.3), tekerlemeler (3) (C.1. S.5, C.4, S.40, C.5. S.60), bilmeceler (10)(C.1. S.12, C.2. S.14, C.2. S.21, C.2. S.22, C.2. S.23, C.2. S.24, C.3. S.28, C.3. S.29, C.3. S.30, C.5. S.59)] ve söylemelik türlere [mani (17)(C.1. S.1, C.1. S.2, C.1. S.3, C.1. S.4, C.1. S.6, C.1. S.7, C.1. S.8, C.1. S.9,

C.1. S.10, C.1. S.11, C.2. S.12, C.2. S.14, C.2. S.15, C.2. S.24), türkü (5)(C.2, S.15, C.2. S.16, C.2. S.17, C.2. S.18)] dair derleme yazısı olması hem derginin hedefleri hem de yazar kadrosunun mahallî araştırmacılardan oluşması nedeniyledir. Bu itibarla halk edebiyatının bir türüyle ilgili derlemelerde o türün tanımı, tasnifi veya gelişim seyri gibi hususlar dikkate alınmadan sadece derlenen metinler neşredilmiştir.

3.2. Biyografiler ve Tanıtım Yazıları

Biyografi yazıları, 20. yüzyıla kadar genellikle toplumları ve medeniyetleri etkileyen devlet adamı, asker, kanaat önderi, ermiş kimselerin hayatlarını eleştiren uzak ve çoğu zaman didaktik bir gaye etrafında kaleme alınıyordu. Ancak modern tarih yazımında biyografiler, disiplinler arası çalışmaya imkân tanıyan müşterek bir saha özelliği kazanmıştır (Kırmızı, 2015, s. 203-205).

Harran dergisinde neşredilen yazıların önemli bir yekûnunu biyografi yazıları teşkil etmektedir. Bunların bir kısmı ulusal çapta şöhrete kavuşmuş İbn-i Teymiyye (C.2, S.20), Nâbî (C.2, S.17), Abdî (C.1, S.10), Yaşar Nezih Hanım (C.1, S.1) gibi tarihî-edebî şahsiyetlerle ilgili yazılarken bir kısmı da mahallî düzeyde bilinen Mıkım Tahir (C.4, S.37), İmam Sekkâkî (C.5, S.10), Said Tekin (C.3, S.34), İzzet Kufrevî (C.5, S.59), Hacı Nuri Hafız (C.3, S.29) gibi yazar, şair ve âlimlere ait biyografilerdir. Biyografisi yazılan kişilerin daha çok dinî kimliği ve yaşantısı ile ön plana çıkmış olan kişilerden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca çeşitli meslek dallarında tecrübesi, dürüstlüğü ve ahilik geleneğine bağlılığıyla temayüz etmiş kişilerin de biyografisine yer verilmiştir. Dergide çıkan “Dondurmacı Osman Amca”(C.5, S.51), “Kunduracı Nâbî Usta” (C.5, S.57) “Şerbetçi Bozzey (Mustafa Bozcan)” (C.5, S.60) başlıklı yazılar bu cümleden sayılabilir.

Dergide seri şeklinde çıkan “Urfa Şairleri” (C.1 S.10, C.1 S.11, C.2 S.13, C.2 S.14, C.2 S.15, C.2 S.16, C.2 S.17, C.2 S.18, C.2 S.19, C.2 S.20, C.2 S.21, C.2 S.22, C.2 S.23, C.2 S.24) ve “Şanlıurfa Şairleri” (C.4 S.39, C.4 S.40, C.4 S.41-42, C.4 S.43-44, C.4 S.45-46, C.4 S.47-48, C.5 S.49, C.5 S.50, C.5 S.51, C.5 S.52) başlıklı yazılar vesilesiyle mahallî düzeyde dahi bilinmeyen Abdurrahman Muhibbî, Âlim, Ahmet Azmî, Admî Efendi, Bedri Alpay, Ahmet Berkî, Abdurrahman Takî, Ahmet Kâtibî, Ahmet (Hikmet), Ahmet Vefik, Ahmet Hamdi gibi birçok şairin biyografisi yazılmış ve eserlerinden örnekler verilmiştir. Dergide yayımlanan biyografi yazılarının sayısının ilk yıllarda daha fazla olduğu, sonraki sayılarda daha az biyografi yazısına yer verildiği görülmüştür.

Harran dergisinde çıkan kitap tanıtım yazılarını iki boyutuyla değerlendirmek gerekir. Birinci olarak “Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesinde Urfa” (C.1 S.2, C.1 S.3, C.1 S.4 C.1 S.5, C.1 S.6) veya “Kitaplarda Urfa” (C.1 S.1, C.1 S.2) gibi başlıklarla seri halinde çıkan yazılardır. Bu yazılarda bahsi geçen kitabın kendisinden çok Urfa ile ilgili bölümlere temas edilmiş; kitapta yöre folkloruyla ilgili bölümler üzerinde durulmuştur. Fakat bu yazıların girişinde kitabı tanıtıcı mahiyette bilgilere de yer verilmiştir. İkinci olarak gerek derginin yazar kadrosundan gerek akademisyen veya mahallî araştırmacılardan kişilerin yöre ile ilgili çıkan eserlerinin tanıtıldığı yazılara yer verilmiştir.

3.3. Araştırma-İnceleme Yazıları

Harran dergisi, yayın hayatına başladığı ilk yıllarda daha çok derleme ağırlıklı bir yayın politikası benimserken ilerleyen sayılarda dergideki araştırma-inceleme yazılarının sayısı artmıştır. Bunda derginin yazar kadrosundaki akademisyen sayısının artması etkili olmuştur. Ayrıca derginin bu mecrada kalıcılık iddiasını güçlendirmek ve yazı çeşitliliğini artırmak için bilimsel yazılara da yer vermeye başladığını tespit edilmiştir.

Dergide yayımlanan araştırma-inceleme yazıları arkeoloji, coğrafya, dinler tarihi, eski Türk edebiyatı, halk mimarisi vb. alanlarla ilgili yazılardır. Bu alanlarla ilgili yazıların “Abdülkadir Karahan, M. Muhsin Kalkışım, A. Cihat Kürkçüoğlu” gibi akademisyenler tarafından yazıldığı tespit edilmiştir.

Harran dergisinde çıkan araştırma-inceleme yazıları tarandığında A. Cihat Kürkçüoğlu ve Mahmut Karakaş'ın bu bağlamda derginin en velut yazarları olduğu görülecektir. Sanat tarihçisi olan A. Cihat Kürkçüoğlu, hem şehir merkezinde hem de ilçelerde bulunan cami, medrese, tekke, türbe, çarşı, kale, çeşme, sebil gibi yapıların sanat tarihi açısından incelemesini yapıp bu eserleri çeşitli açılardan fotoğraflayarak önemli bir görsel bellek oluşturmuştur. Bu itibarla Kürkçüoğlu, dergide çıkan 36 yazısı ile en çok yazan kalemlerden biridir.

Emekli bir öğretmen olan Mahmut Karakaş da eski yazı kaynaklı mezar taşları, kitabeler ve Osmanlıca eserler üzerine yazdığı yazılarla dergide en çok yazısı çıkan yazarlardan biridir. Seri olarak yazdığı “Birecik Kitabeleri” (C.4 S.39, C.4 S.40, C.4 S.41-42, C.4 S.43-44), “Nabi'nin Hâyriyesi Hakkında” (C.2 S.17, C.3 S.25, C.3 S.27, C.3 S.28, C.3 S.29, C.3 S.30), “Şanlıurfa Mimarisinde Kitâbeler” (C.5 S.51, C.5 S.52), “Urfa'lı Şair Nabi'nin Hayrabad Adlı Eseri Hakkında” (C.1 S.1, C.1 S.2, C.1 S.3, C.1 S.4, C.1 S.5, C.1 S.6, C.1 S.7) gibi yazıları ile birlikte Karakaş'ın dergide 47 yazısı çıkmıştır.

3.4. Tarih

Tarihçilik, geçmişten kalan kalıntıların, sözlü veya yazılı kaynakların değerlendirilmesiyle yapılır. Sadece ulusal veya global tarih yazımı değil, aynı zamanda semt, mahalle, köy, kasaba gibi alanlara odaklanan mikrotarihçilik; şehir, kent veya idari ya da coğrafi bir bölgeye yönelen yerel tarihçilik de kaynaklara bağlıdır (Avcı ve Dağ, 2021, s. 16). Özellikle günümüzde belediyeler, vakıflar, dernekler ve çeşitli kuruluşların desteğiyle yerel tarih araştırmaları ivme kazanmıştır.

Harran dergisinin ilk sayılarında doğrudan tarihle ilgili yazılar yok denecek azdır. Bunda derginin kendisini kültür ve folklor dergisi olarak kodlamasının etkili olduğu söylenebilir. Yaptığımız taramada derginin ilk on yılında doğrudan tarihle ilgili çıkan yazıların adedinin üç tane olduğu görülmüştür.

Dergide tarihle ilgili yazıların sayısının artması 1980'li yılların sonlarına denk gelir. Bunda TBMM tarafından 1984 yılında, Kurtuluş Savaşı'nda gösterilen destansı mücadelenin bir hatırası olarak Urfa'ya “Şanlı” unvanının verilmesinin etkili olduğu söylenebilir. Billhassa sonraki yıllarda dergide yakın tarihle ilgili arşiv belgelerine dayalı çok sayıda yazı çıktığı

görülmüştür. Özellikle Müslüm Akalın'ın seri olarak kaleme aldığı “Urfa Tarihinden Bir Belge” (C.3 S.26, C.3 S.27, C.3 S.28, C.3 S.29, C.3 S.31) ve “Urfa Tarihinden Belgeler” (C.3 S.33, C.4 S.37, C.4 S.38, C.4 S.41-42, C.5 S.52) başlıklı yazılar hem yakın tarihin aydınlatılmasına katkı sunarken hem de gerek akademik camiada gerekse amatör araştırmacılar arasında ilgili döneme yönelik sürekli bir alanın uyanmasına vesile olmuştur. Bu kapsamda Cumhuriyet'in kuruluşu sürecinde bir taşra şehri olan Urfa'daki olaylar, kişiler, belgeler sadedinde yazılar çıkmıştır. Müslüm Akalın'ın “Urfa'nın Kurtuluşu ile İlgili Belgeler” (C.5 S.49, C.5 S.50, C.5 S.51) ve Ahmet Cevdet Çamurdan'ın “Ali Saip Bey Kahraman mı Vatan Haini mi?” (C.3 S.31, C.3 S.32, C.3 S.33, C.3 S.34, C.3 S.35, C.3 S.36) başlıklı seri yazıları bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Dergide Osmanlı tarihi ile ilgili yazılar yok denecek kadar azdır. Mehmet Oymak tarafından 4. Cilt, 37 ve 38. sayılarda kaleme alınan “1316 (H.) Senesi Takvim-i Evkat ve Suhurda Urfa” ile “1316 (H.) Senesi Takvim-i Evkat ve Suhurda Urfa, Suruç ve Birecik Kazaları” yazıları ile C. 4 37. sayıda S. Ahmet Kaya tarafından kaleme alınan “Bir Celali İsyancısı Karayazıcı” başlıklı yazı birer istisna olarak karşımıza çıkmaktadır.

Harran dergisinde yörenin dinler tarihi açısından önemini ortaya koymak amacıyla kaleme alınan yazılar da dikkat çekicidir. Bu yazıların kronolojik bağlamı düşünüldüğünde ilgili yazıların Harran, Nevali Çori, Göbeklitepe, Karahantepe gibi Neolitik Dönem'e uzanan yerleşim birimleriyle ilgili ilk kazı çalışmalarının yapıldığı zamana denk geldikleri görülecektir. Derginin 4. ve 5. ciltlerinin muhtelif sayılarında İbrâhim Erhan Emiroğlu tarafından seri olarak kaleme alınan “Urfa Bölgesinin Dinler Tarihi Açısından Önemi” (C.4 S.43-44, C.4 S.45-46, C.4 S.47-48, C.5 S.49, C.5 S.51, C.5 S.54-55) başlıklı yazılar örnek olarak gösterilebilir.

3.5. Şiir

Harran dergisi, yayın hayatına başladığı ilk yıllardan itibaren yöredeki şairlerin ve şair adaylarının kendilerini ifade edebilecekleri önemli bir mecra olmuştur. Edebî türler arasında şiirin önemli bir yekûn tuttuğu dergide son sayı olan (2002/Güz) 62. sayıya kadar toplamda 71 şiir yayımlanmıştır. Bu şiirler arasında tehvî, naat, medhiyye gibi nazım türleri ile gazel, terci-i bend, rubai, kıta gibi nazım şekilleri de göze çarpmaktadır.

Hece vezniyle yazılan şiirlerin de çıktığı dergide serbest tarzda yazılmış şiirler çoğunluktadır. Bunlar arasında memleket özlemini yörenin sosyokültürel dokusuyla harmanlayarak işleyen ve önceleri kitaplara girmediği için farklı kişilerin de sahiplendiği (Gedikli, 2017) M. Atilla Maraş'ın “Aney” (C.1 S.2) şiiri dikkat çekicidir. Bu bağlamda Harran dergisi Mehmet Kurtoğlu, Bekir Urfalı (Kaplantaş), Şükrü Algin, Hanifi Düşmez gibi sonradan şiirlerini kitaplaştıran birçok şairin sanatının ve şairliklerinin mayalandığı bir ocak olmuştur.

Harran dergisinde yayımlanan şiirlerin içerikleri incelendiğinde millî, mahallî ve manevî konular yanında derginin kurucu kadrosunun düşünce dünyasını yansıtan “muhafazakârlık” dikkat çekmektedir. Derginin yayın hayatında olduğu kronolojik bağlama uygun olarak emperyalizm ve sömürgeciliği hedef tahtasına oturtan birçok şiir

yayımlanmıştır. Bu kapsamda Hanifi Düşmez'in "Bir Filistinli Çocuğun Ağzından" (C.4, S.38), A. Rezzak Elçi'nin "Horoşima'nın Ölümü" (C.4, S.43-44) ve Bekir Urfalı'nın "Kanına Girdiler Kelebeklerin" (C.5, S.80) adlı şiirleri örnek olarak gösterilebilir.

3.6. Şehrin Sorunlarına Dair Yazılar

Çalışmamızın giriş bölümünde izah edildiği üzere Harran dergisinin zihni nüvesi olan Harran Grubu'nu oluşturan temel motivasyon şehrin insanlarını eğitim, kültür, sanat ve spor alanlarında harekete geçirecek çeşitli hamle ve faaliyetlere imza atmaktır. Bu kapsamda Harran grubu eğitime öncelik vererek şehre bir üniversite kazandırılması için çeşitli oluşumlara imza atmıştır. 1974'te kurulan "Harran Üniversitesi Kurma Derneği" ile çıkardıkları "Harran Üniversitesi Gazetesi" ve 1976 yılında yayımladıkları "Harran Üniversitesi Kitapçığı" bu gayeye hizmet için yapılan çalışmalardır (Yıldız, 2001, s. 12-13). Böylece şehrin eğitim sorunlarını çözeceği düşüncesiyle bir taraftan kamu kurumları ve yerel yönetimler üzerinde üniversitenin açılması için lobicilik faaliyeti yapılırken diğer taraftan sivil toplum örgütlenilerek toplumsal bilinç oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu konuda dergide çıkan Hüseyin Apan'ın "Urfa Ziraat Fakültesi" (C.2, S.13) ile Mikdad Lamih'in "Harran Üniversitesine Doğru" (C.2, S.23) adlı yazıları bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Harran dergisi kuruluş felsefesine uygun olarak kendini halkın sözcüsü olarak telakki etmiş ve şehrin sorunlarına çeşitli sayılarında dikkat çekmiştir. Özellikle kamunun yapması gereken işlerde toplum adına teklifler ve çözüm önerilerini sunmuş; bu tip yazılarda ortak aklı temsilen yazar/şahıs adı kullanılmamış, bu yazılar kurumsal kimliği temsilen "Harran Dergisi" adıyla çıkmıştır. "Hz. İbrahim Makamı Problemler ve Çözüm Önerileri" (C.4, S.37) ve "Güneydoğu Anadolu Projesi" (C.2, S.21) başlıklı yazılar buna örnektir. Zaman zaman yöre kamuoyunda etkili olan kişilerin de bu bağlamda yazıları çıkmıştır. M. Adil Oymak'ın "Kültür Bakanlığına Çağrı" (C.2 S.18) başlıklı yazısı bu kapsamda değerlendirilebilir.

3.7. Diğer Alanlar

Harran dergisinde önceki bölümlerde sayılan tematik içeriklerin yanında farklı konularda da yazılar çıkmıştır. Örneğin yörede, dönemin şartları düşünüldüğünde önemli bir nakil vasıtası olan atın yetiştiriciliğine dair 2 yazı (C.2 S.21, C.5 S.53), bilhassa eski Urfa evlerinde vazgeçilmez meraklardan biri olan kuşçuluğa (güvercin yetiştirme) dair 4 yazı (C.2 S.17, C.2 S.18, C.2 S.19, C.2 S.20) yayımlanmıştır.

Dergide sinema konusuna tahsis edilmiş yazıların tamamı Mehmet Hazar tarafından kaleme alınmıştır. Hazar'ın "Hüseyin Peyda'nın ve Türk Sinemasındaki Yeri" (C.4 S.43-44) başlıklı yazısı dışındaki diğer yazıları (C.4 S.45-46, C.4 S.47-48, C.5 S.49, C.5 S.50, C.5 S.51, C.5 S.53) "Urfa'da Çevrilen Filmler" başlığıyla seri olarak çıkan yazılardır.

Harran dergisinde müzikle ilgili de birçok yazı çıkmıştır. Bu yazılar ünlü bir müzisyenin biyografisi, yörenin müzik eserleri ya da mahalli müzik insanlarıyla yapılan röportajlar şeklinde olmuştur. Bu kapsamda "Urfalı Bestakâr Bedirhan Kırmızı ile Sohbet" (C.2 S.23), "Urfa Musikîsi Üzerine Tenekeci Mahmut'la Konuşma I-II-III" (C.1 S.3, C.1 S.4, C.1 S.5),

“Halil Biner’le Musiki Üzerine” (C.5 S.58) başlıklı yazılar bu cümleden sayılabilen çalışmalardır.

Harran dergisinde şehirde yapılan kültürel ve sanatsal etkinliklere dair haber yazıları (C.5 S.2), çalıştay ya da sempozyum gibi bilimsel toplantılara dair haber ve değerlendirme yazıları ile uluslararası basında yayımlanmış Urfa ile ilgili haberler (C.1 S.1) yazı olarak çıkmıştır. Ayrıca bir sayıda (C.5 S.52) cevapları mahallî kelimeler olan bir ödüllü bulmaca yayımlanmıştır.

Yaptığımız taramada turizm konusuna doğrudan temas eden herhangi bir makaleye rastlanmamıştır. Ayrıca sonraki yıllarda yapılan çalışmalarda seyyahların önemli uğrak noktalarından biri olduğu anlaşılan Urfa’nın bu yönüne dair yazıların da kaleme alınmadığı görülmüştür.

Sonuç

Şanlıurfa folkloruna dair ürünlerin uzun yıllar yayımlandığı Harran dergisi, bu vadede çok geniş bir külliyat oluşturmuş ve tarih sahnesinden çekilmiştir. Dergiyi oluşturan öncü aydınların girişimci ruhu, memleket sevgisi ve fedakârlığı bu dergiyi çeşitli faslılara rağmen 23 yıl ayakta tutmuştur. Harran dergisini kuran ekip sadece mahallî dergicilik yapmamış, şehirdeki yerel yönetimlerden STK’lere kadar yöreyle ilgili faaliyette bulunan herkesin dikkatle takip ettiği bir odak olmuştur. Diğer bölgelerde yayımlanan dergilerle kıyaslandığında Harran dergisinin bu yönü özellikle dikkat çekicidir.

Harran dergisi, temeli kuruluşundan çok önce atılan bir hamlenin sonucu olarak ortaya çıkmış, şehrin birikiminin farkında olan mahallî aydınların çabasıyla vücut bulmuştur. Sonraki yıllarda şehre gelen memurlar ile akademisyenlerin omuz vermesiyle dergi varlık iddiasını güçlendirmiştir.

Harran dergisinin tematik olarak incelendiği bu makalede şu sonuçlara ulaşılmıştır: Derginin isminin Harran olarak belirlenmesi tesadüfi değildir. Harran ismi din, tarih, eğitim ve bilim gibi konularla doğrudan veya dolaylı çağrışımsal ilişkisi sebebiyle seçilmiştir. Derginin kurucu kadrosu ve idari heyeti uzun yıllar ihmal edildiğini düşündükleri bölgenin kültürel zenginliklerini ortaya çıkarmayı kendilerine en önemli misyon olarak belirlemişlerdir. Bu itibarla dergide folklorun her konusuyla ilgili yoğun bir derleme faaliyetine girildiği söylenebilir. Yörede yaşamış veya yaşamakta olan edebiyat, kültür ve sanat insanların biyografileri de dergide sıkça yer bulmuş; önemli bir medeniyet merkezi olma iddiası bununla delillendirilmeye çalışılmıştır. Urfa’ya “Şanlı” unvanının verilmesiyle beraber yakın tarihe yönelik yazı sayısında yoğunluk olmuş, bu durum gerek akademik camiada gerekse yerel tarih araştırmalarında Urfa kurtuluş tarihine yönelik bir ilginin artmasına sebep olmuştur. Sonraki yıllarda üniversitenin kurulması ve akademisyenlerin de dergiyi desteklemesiyle araştırma-inceleme yazılarının sayısında da artış olmuştur. Harran dergisinin her sayısında mutlaka şiire yer verdiği ve sonradan ülke çapında tanınacak birçok şairin ilk şiirlerinin Harran’da yayımladıkları tespit edilmiştir. Bunlara ek olarak müzik, sinema, mimari, geleneksel meslekler gibi muhtelif konularda çıkan yazılar da alandaki öncü çalışmalar olması nedeniyle önemlidir.

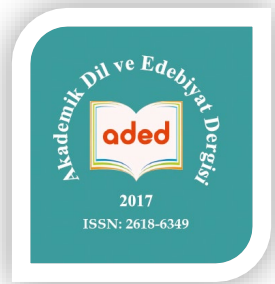
Edebiyat, sanat ve folklor konuları dışında şehrin sorunları ile ilgili yazılar kanalıyla da yerel yönetimler ve siyasetçiler yönlendirilmiş; Harran bu anlamda halkın sözcülüğünü de yapmıştır. 62. sayı ile yayın hayatını sonlandıran dergide 119 yazarın 563 yazısı ve 71 şiiri yayımlanmıştır.

Bu itibarla Şanlıurfa halk kültürü ve yerel dergicilik konularında çalışan araştırmacılar için Harran dergisi başvurulacak temel kaynaklardan biridir.

Kaynaklar | References

- Alangu, T. (1983). *Türkiye folkloru elkitabı*. Adam Yayıncılık.
- Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin kuruluşu ve tarihsel işlevi. *Atatürk Yolu Dergisi*, C. 6, 261-281.
- Avcı, Y., Dağ M. (2021). Yerel tarih yazıcılığı: kapsam, kaynaklar ve gelişim, (Ed.) Beyazıt Yasemin, *Denizli çalışmaları birikim ve yol haritası* (s. 13-28). Nobel Yayınları.
- Başgöz, İ. (2011). Türkiye’de folklor çalışmaları ve milliyetçilik (Çev.) Uğurlu Serdar, *Turkish Studies*, 6/3, 1535-1547.
- Çobanoğlu, Ö. (2002). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Akçağ Yayınları.
- Ekici, M. (2004). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Geleneksel Yayıncılık.
- Ersoy, R. (2013). Folklor çalışmalarının 100. yılında “folklor-milliyetçilik” ilişkisi üzerine bazı düşünceler. *Millî Folklor*, S.99, 51-62.
- Gedikli, Ö. (2017). Mehmet Atilla Maraş’ın şiirlerinde mekân ve coğrafya. *Medeniyet ve Toplum*, C. 1 S. 2, 129-148.
- Gürçayır Teke, S. (2020). *Türk halk biliminde derleme/çalışmalar, tartışmalar*. Geleneksel Yayıncılık.
- Kapaklı, Kemal (2014). *Urfa basın tarihi ve yerel gazetecilik*. ŞURKAV Yayınları.
- Kırmızı, A. (2015). Biyografi, (Ed.) Şimşek Ahmet, *Tarih İçin Metodoloji* (s. 203-210). Pegem Akademi.
- Kırmızı, Ö. (2021). *Efsanelerin icra bağlamı ve işlevleri/Şanlıurfa efsaneleri*. Paradigma Akademi.
- Kocabaşoğlu, U. (1984). *Cumhuriyet dergiciliğine genel bir bakış, Türkiye’de dergiler ve ansiklopediler (1849-1984)*. Gelişim Yayınları.
- Kurtoğlu, M. (2009). *Kültür şehri Urfa*. Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Kürkçüoğlu, A. C., Akalın, M., Kürkçüoğlu, S. S., Güler, S. E. (2002). *Şanlıurfa uygarlığın doğduğu şehir*. ŞURKAV Yayınları.
- Örnek, S. V. (2000). *Türk halkbilimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye’de folklor ve milliyetçilik*. İletişim Yayınları.
- Pehlivan, G. (2001). Soma’da Yayımlanan “Folklor (Halk Bilimi)” dergisi üzerine bir araştırma. *Manisa Araştırmaları*. S. 1, 205-233.
- Sarıkavak, K. (1997). *Düşünce tarihinde Urfa ve Harran*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tan, N. (1985). *Folklor (halkbilimi) genel bilgiler*. Halk Kültürü Yayınları.
- Tanık, İ. H. (2019). 1950’li yıllarda Urfa’da basın. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 43, 516-524. doi: Number:<http://dx.doi.org/10.16990/SOBIDER.37409>

- Tek, R. (2023). *Türk folklor tarihinde Mehmet Halit Bayrı*. Paradigma Akademi.
- Tekin, M. (2002). Dergilerin fikir hayatımızdaki rolü ve 'Güneyde Kültür' örneği". *Kültür Hayatımızda Yerel Dergiler ve Yerel Dergi Yayıncılığı Bilgi Şöleni* (s. 103-112). Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Yaşar, S. (2016). Cumhuriyet dönemi Şanlıurfa basın hayatı (1923-1990). *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, (21), 53-65.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk bitiği (araştırma-inceleme yazıları)*. Akçağ Yayınları.
- Yıldız, A. S. (2001). *Harran dergisi bibliyografyası*. TYB Şanlıurfa Şubesi Yayınları-2.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Özgül ÖZBEK GİRAY

<https://orcid.org/0000-0003-0867-1434>

Dr. Öğr. Üyesi

ozgulozbek@artvin.edu.tr

Artvin Çoruh Üniversitesi

<https://ror.org/02wcpmn42>

Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yaşamdan Kurguya: Mebrure Alevok'un Hikâyelerinde Otobiyografik Anlatım

*From Life To Fiction: Autobiographical Narration In
Mebrure Alevok's Stories*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 22.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 25.03.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Özbek Giray, Ö. (2024). Yaşamdan Kurguya: Mebrure Alevok'un Hikâyelerinde Otobiyografik Anlatım. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 413-429. <https://doi.org/10.34083/akaded.1441554>

Özbek Giray, Ö. (2024). From Life To Fiction: Autobiographical Narration In Mebrure Alevok's Stories. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 413-429. <https://doi.org/10.34083/akaded.1441554>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyrights-License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Özgül ÖZBEK GİRAY | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Cumhuriyet Devri kadın yazarları arasında yer alan Mebrure Alevok, telif ve tercüme pek çok hikâye, roman, tiyatro eseri, makale ve seyahat yazıları kaleme almış ancak daha çok romanları ve Batı edebiyatından yapmış olduğu tercümelemlerle ön plana çıkmış bir isimdir. Henüz çocuk denecek yaşta çalışma hayatına atılan, öğretmenlik, tezgâhtarlık, tercümanlık ve yazarlık gibi meslekleri icra ederek hayat mücadelesinden galip çıkan Alevok, hikâyelerin merkezine kendisini yerleştirerek, hayal kırıklıklarını, aldanişlarını ve var olma çabasını anlatır. Hikâyelerini kendi hayatı ve çevresindeki kişilerin onun hayatındaki rolü üzerine kurması onun hikâyelerini büyük ölçüde otobiyografik kılar. Bu çalışmada yazarın hayatıyla ilgili kısa bir giriş yapıldıktan sonra, otobiyografik anlatı hakkında bilgi verilecek, daha sonra da yazarın bir kitapta toplanmayan, farklı gazete ve dergilerde kalmış olan *Cadı, Deli, Küçük Kanburun Sırrı, Çıldırın Kadın, Bir Edibenin En Güzel Aşkı, Gözyaşından Kahkahaya, Karımı Ben Öldürdüm, Güneşe Âşık Yarasa, Kaderin Yalanı, Sevginin Yakutu, Lale Perisi, Bir Mektup, Murat Köprüsü, Saadet, Şüphe, Düğümlenen Hülya* ve *Eşyaların Dili Olsaydı* adlı hikâyelerine hayatına dair ayrıntıların nasıl yansıdığı üzerinde durulacaktır. Sonuçta da yazarın hikâyelerinde kendi hayatından kesitleri, anlatıcı vasıtasıyla aktardığı belirtilerek eserlerinde otobiyografik anlatıma yer verdiği ifade edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı, Mebrure Alevok, Otobiyografi, Hikâye, Gazete ve Mecmua

Abstract

*Mebrure Alevok was a prolific female writer during the Republican Era. She wrote novels, short stories, plays, articles, and travelogues. However, she became famous for her novels and translations from Western literature. Alevok had to work from a young age and struggled to make a living, performing various jobs such as teaching, being a shop assistant, translator, and writer. Her stories are largely autobiographical, and she places herself at the center of the narrative, describing her struggles, disappointments, and deceptions in life. This study aims to provide an overview of the author's life and works. Firstly, the author's life will be briefly introduced, followed by a discussion of the autobiographical elements in her stories. Then, the focus will be on her works that were published in different newspapers and magazines, such as *Cadı, Deli, Küçük Kanburun Sırrı, Çıldırın Kadın, Bir Edibenin En Güzel Aşkı, Gözyaşından Kahkahaya, Karımı Ben Öldürdüm, Güneşe Âşık Yarasa, Kaderin Yalanı, Sevginin Yakutu, Lale Perisi, Bir Mektup, Murat Köprüsü, Saadet, Şüphe, Düğümlenen Hülya* and *Eşyaların Dili Olsaydı*. The study will explore how the details of Alevok's life are reflected in her works. It will be shown that the author conveys sections from her own life in her stories through the narrator and that she includes autobiographical narration in her works.*

Keywords: Republic period Turkish literature, Mebrure Alevok, Autobiography, Story, Newspaper and Magazine

Giriş

Mevrure Alevok, 1905'de¹ İstanbul'da doğmuştur. Anne ve babasının ayrılmasından sonra Bezmiâlem Valide Sultanisinde okurken babasının işi dolayısıyla bulunduğu Almanya'ya gitmiş, bu sebeple eğitim hayatı yarım kalmıştır. Babasıyla yaşadığı evden on dört yaşında kaçmış ve annesiyle yaşamaya başlamıştır. Geçinmek için küçük yaşlardan itibaren pek çok işte çalışan Alevok, hayatın karşısına çıkardığı engellere rağmen bıkip usanmadan çalışmış, kendini geliştirmiştir. Hizmet-i Umumiyyede başladığı meslek hayatına, Fransızca öğretmenliği ve kitabevinde tezgâhtarlık yaparak devam etmiş, Elektrik Şirketine mütercimlikten sonra yazarlığa adım atmıştır. İki defa evlenen Alevok'un ikinci evliliğinden oğlu Yaman Koray dünyaya gelmiştir.

Alevok'un ilk tercüme denemesi Theodor Valensi'nin *Yasmina* adlı romanıdır. Daha sonra Fransızca'dan adapte ettiği *Gümüşi Odanın Esrarı* adlı hikâyeyi *Akşam* gazetesinde Selami İzzet'e gönderir ve bu hikâyesi beğenilerek yayımlanır (Kandemir, 1949, s.1-7). *Akşam*'da yayımlanan bu hikâyeden sonra Rider Haggard'ın *She*² isimli romanını *Ayşe* adıyla tercüme eder ve *Yeni Ses* gazetesinde tefrika edilir. Orhan Seyfi'nin çıkardığı *Güneş* mecmuasında *Cadı* ve *Deli* adlı telif hikâyeleri yayımlanır. 1927'de *İkdam*'da Henri Greville'in *Les Espreuves de Raissa* adlı eserini *Kadın Fazileti Erkek Zaaflı* adıyla, 1928'de Alphonse Daudet'nin *Fromont Jeune Et Risler Aine?* adlı eserini ise *Niçin Beni Aldattın?* adıyla tefrika eder. Bu sırada ilk telif romanı *Sönen Işık* neşredilir. Çeşitli gazete ve mecmualarda telif, tercüme roman, hikâye ve piyesleri yayımlanır. 1930'da konusunu Fransızca bir romandan alan ilk komedisi *Fazilet Kuklası*, bir yıl sonra da adapte piyesi *Kızkardeşim ve Ben Darülbedayi*'de temsil edilir (Hoyi, 1941, s.7). Paul Bourget'in *Le Tribun* adlı eserini *Bir Baba* adıyla tercüme eder ve bu eser İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından 1930-1931'de sahnelenir (Mumcu Ay, 2012, s. 112). 1933'de *Leylaklar Altında* adlı romanı *Son Posta* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1936'da kitap halinde basılır, bu eserin peşinden de *Çöl Gibi* başlıklı telif romanı tefrika edilir ve 1938'de de kitap olarak

¹ Mevrure Alevok'un doğum tarihi pek çok kaynakta 1907 olarak verilmektedir. Bkz: Naci, E. (1940). Türk edebiyatında kadın romancılar: 3 Mevrure Sami. Yarım Ay Mecmuası, 9. Yazar, M. B. (1999). Edebiyatçılar âlemi, edebiyatımızın unutulmuş simaları. 21. Yüzyıl Yayınları. Uraz, M. (1940). Resimli kadın şair ve muharrirlerimiz. Nümune Matbaası. Yalçın, M. (Ed.). (2001). Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi. Yapı Kredi Yayınları. Ancak Alevok, *Geçmişte Yolculuk* adlı anılarını yazdığı kitapta yaşıyla ilgili şu ifadeyi kullanır: "Sene: 1919. Yaşım: 14". Buna göre doğum yılı 1905'tir. Yine Üyepazarcı, Alevok'un doğum yılını 1905 olarak verir ve yazarın anılarındaki ifadeden doğum yılının 1905 olduğunu, özellikle kadın yazarlarda bu duruma rastlandığını belirtir. Üyepazarcı, E. (2019). Unutulanlar hiç bilinmeyenler ve bilinmek istemeyenler. Oğlak Yayıncılık. 617. Yaşar Güler ise yazarın doğum yılının 1905 olmasına rağmen iki yıl nüfusa geç bildirildiğini, kendisiyle yapılan röportajlarda resmi doğum tarihini kullandığını ancak anılarını yazarken gerçek doğum tarihini paylaştığını ifade eder. Güler, Y. (2010). Mevrure Sami Koray'ın romancılığı ve romanları [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.

² Alevok, İbrahim Hoyi ile yaptığı mülakatta Rider Haggard'ın *She* isimli romanını *Ayşe* adıyla tercüme ettiğini söyler. Bkz: Hoyi, İ. (13 Birinciteşrin 1941). Kadın romancılarımızla mülakatlar Mevrure Sami Koray, yenilerden yalnız bir kadın romancıyı beğeniyor. *Son Posta*. 4045, 1,5. Bazı kaynaklarda ise yazarın, Rider Haggard'ın *Elle* isimli romanını *Ayşe* adıyla tercüme ettiği bilgisi yer alır. Bkz: Üyepazarcı, E. (2019). Unutulanlar hiç bilinmeyenler ve bilinmek istemeyenler, Oğlak Yayıncılık. 617. Yazar, M. B. (1938). Edebiyatçılarımız ve Türk edebiyatı. Kanaat Kitabevi. 233.

yayımlanır. Claude Socori'nin *Fabienne* adlı piyesinden adapte ettiği *Şermin* adlı üç perdelik komedisi ile A. Bisson'dan adapte ettiği *O Kadın* isimli beş perdelik melodram Şehir Tiyatrosunda sahnelendikten sonra çok fazla rağbet görüp defalarca temsil edilir. 1940'da da Pearl Buck'un *Ana* adlı ünlü romanını tercüme ederek yayımlar (Yazar, 1999, s. 189-190). Onun piyesleri "ifade itibarıyla güzellik ve sahneye uygun bir ahenk" (Uraz, 1940, s. 311) barındırır. Alevok'un 1941'de *Yalan* adlı adapte romanı, 1943'de de *Gönül Cehennemi* adlı telif romanı yayımlanır. 1949'da Balzac'ın *Tours Papazı'nı* çevirir. Tarihi romanları *Teodora*, *Tereza* ve son telif romanı *Suçlu Eller* tefrika olarak yayımlanır (Üyepazarıcı, 2019, s. 622).

Kendisinin en beğendiği eserinin *Gönül Cehennemi* olduğunu söyleyen yazar, okuyucuların, özellikle de genç kızların *Leylaklar Altında'yı* beğendiğini ifade eder (Kandemir, 1949, s. 1-7).

Mebrure Alevok, eserlerini geniş bir gözlem neticesinde kaleme alan bir isimdir. "Yazar ne olmalıdır?" sorusuna şu ifadelerle cevap verir: "[...] duyurabilmek hassa ve kabiliyetine malik olmalıdır. [...] Gördüğünü gösterebilen, yaşadığını yaşatabilen, yani realiteleri hazmetmiş kavramış olmakla vazifeli bir insandır. Onun için de gezecek, görececek, uzun yolculuklar yapacak, bilhassa ana, öz memleketini karış karış tanyacaktır" (Hoyi, 1941, s. 5). Mebrure Alevok'un "hayatının her faslı büyük bir mücadele romanıdır. [...] Hayatında yaptığı büyük işlerin, eserlerin yanı başında bir şey daha vardır ki kendisi belki de bunun farkında değildir. O da "mücadelede yenen kadın" nümunesini yaratmasıdır" (Es, 1944, s.11). "[...] en kuvvetli tarafım enerji tarafımdır. En büyük zevkim de hiç boş durmamak, mütemadiyen okumak, yazmak yazmaktır" (Hoyi, 1941, s. 5) diyen Mebrure Alevok, eserlerinde kişisel yaşamından ayrıntılar sunar.

1956'da oğlu ile birlikte Erdek'e yerleşen yazar burada yirmi yıl Alevok Otel'i işletir, bu dönemde anılarını kaleme alır ve tercümelemlerle ilgilenir. 1970 yılında anılarını yazdığı *Geçmişte Yolculuk* adlı eseri yayımlanır. Anılarının ikinci kısmı gazetede tefrika olarak kalır. 1971'den vefat ettiği 1992'ye kadar artık herhangi bir eserine rastlanmaz.

Eserleri önce tefrika olarak yayımlanan, hatta hikâyelerinin tamamı tefrika olarak gazete ve dergilerde kalan yazarın, Mebrure Hurşit, Mebrure Sami, Mebrure Sami Koray ve Mebrure Alevok imzalarını kullandığı bilinir.

Telif ve tercüme roman, hikâye, tiyatro eseri, gezi yazısı ve makaleler yazan Mebrure Alevok'un eski ve yeni harfli gazete ve mecmuaları tarama esnasında tespit ettiğimiz hikâyeleri şunlardır: *Gümüşü Odanın Esrarı* (Tercüme), *Cadı, Deli, Küçük Kanburun Sırrı, Çıldırın Kadın, Bir Edibenin En Güzel Aşkı, Oğlunun Büyüklüğü* (Tercüme), *Gözyaşından Kahkahaya, Karımı Ben Öldürdüm, Güneşe Aşık Yarasa, Kaderin Yalamı, Münire'nin Defteri* (Adapte), *Sevginin Yakutu, Bir Kandil Gecesi* (Tercüme), *Lale Perisi, Bir Mektup, Murat Köprüsü, Saadet, Şüphe, Düğümlenen Hülya, Eşyaların Dili Olsaydı*. Bu çalışmada telif olan on yedi hikâye üzerinde durulacaktır.

1. Otobiyografik Anlatım:

Otobiyografi, yazarın kendi yaşam öyküsünü anlattığı bir edebi tür olarak tanımlanabilir. “Otobiyografi türünün en belirgin özelliği, pek çok edebi türden farklı olarak, gerçek insan olan yazarla, anlatının yazımını üstlenen anlatıcı ve başkahraman arasında özdeşlik içermesidir” (Yazıcı, 2006, s. 190). Bir eserin otobiyografik olarak nitelendirilmesindeki temel ölçütü Sakallı: “yazarın kendi hayat hikâyesine kurmaca bir eserde yer vermesi yahut hayat hikâyesinden izler sunması” (2016, s. 421) olarak belirler. Hikâye, roman gibi türlerin yaşamın gerçekliğine yaslandığı düşünülür. Bu sebeple edebi eserde “her zaman otobiyografiden gelen bir bilgi, felsefe ve hikâye vardır. Bu yanı sıra anlatılan her hikâye ‘anlatısal bir ben’dir” (Narlı, 2009, s. 908). Gerçeğin kurmacaya dönüşme sürecinde bir kişinin kendi ben’ine dokunması ve bunu başkasına anlatmasının hiç de kolay olmadığını söyleyen Gökalp Alpaslan’a göre birinin kendi hayatını tam olarak yazabilmesi hemen hemen imkânsızdır. Yaşadıkları, zaman içerisinde hatırlayamadıkları, yanlış hatırladıkları ya da hatırladıklarının bulanıklaşması gibi içiçe geçmiş bir sarmal şeklini alabilmektedir (2016: 22). Bu durum, kişinin kendi yaşam öyküsünü yazmaya neden ihtiyaç duyduğu sorusunu akla getirir. Bunun sebebi Özyer’e göre “kendisini haklı çıkartma isteği olabileceği gibi, kişinin yaşamında önemli bir değişime yol açmış, düşünsel, dinsel ya da duygusal bir çatışma da olabilir. Hatta tarih ve kamuoyu karşısında hesaplaşmak ya da gelecek kuşaklara bir çeşit ders vermek de” (1993, s. 73-74) amaçlanabilir.

Otobiyografi, ne sebeple yazılırsa yazılsın, yazarın yazmaya başladığı andan itibaren geçmişe giderek hatırladıklarını yazıya dökmesi böylece geçmişini kalıcı hale getirme çabasının ürünüdür. Hayatını yazan kimse, yaşadıklarını tarafsız bir biçimde anlatabileceğini ve bunu kamuoyu ile paylaşması gerektiğini düşünen bir kişidir (Aksoy, 2018, s.14). Otobiyografiler “yazarın yaşadığı devri yansıttığı için, bir tür tarih, kültür ve gelenekler belgeseli, bir çağ ve toplum panoraması özelliği” (Özyer, 1993, s. 75) gösterirler. Otobiyografide var olan devri yansıtma özelliği nesiller arasında bilgi aktarımı yapan bir anlatının oluşmasına zemin hazırlar. Otobiyografik anlatıda yazarın yaşamış olduğu olayları kronolojik olarak anlatmasından ziyade, unutamadığı, bilinçaltında yer edinen anları bir seçime tabi tutarak eserine yansıtması söz konusudur. Yazarın “hafızasındaki hangi anların çekip çıkarılacağı, bunların nasıl sıralanacağı, nasıl bir bağlam içinde sunulacağı yazma edimini ilgilendiren noktalardır ama bunlar yazarın kendisiyle hesaplaşması açısından da önemlidir” (Aksoy, 2018, s. 14). Yaşadığı olayları yeniden kurgulama, yazarın içsel dünyasını keşfetme çabasını yansıtırken hem kendisiyle hem de okuyucuyla nitelikli bir iletişim kurmasına olanak sağlar.

Yazarın edebi eseri kurgularken kendi hayatından yola çıkması otobiyografik yöntemi kullanmasına zemin hazırlar. Otobiyografik yöntemde “anlatıcı doğal olarak 1. tekil kişidir. Bir diğer deyişle ‘anlatan’ (anlatıcı) ile ‘anlatılan’ (hikâye edilen) aynı kişidir. Tekniğin esası bu temele dayanmaktadır. Hal böyle olunca, anlatı sisteminde yer alan her şey, bu anlatıcının bakış açısından okuyucuya yansır” (Tekin, 2012, s. 271). Anlatan ve anlatılanın aynı kişi olarak kurgulandığı metinlerde “anlatıcı, yazarın gerçek kişiliğinin taşıyıcısı değilse bu anlatılar otobiyografik metin sayılmazlar. Otobiyografik metinler

bizzat yazarın kendisini ve ‘yaşantı’sına dair aktarımlarını içerir” (Aslan, 2008, s. 238). Otobiyografik anlatıda yaşanmış olayların yeniden kurgulanması yazarın kendi iç dünyasını daha iyi tanınmasına, insan olmanın karmaşıklığını ve derinliğini aktarmasına aracılık eder. Yeniden kurgulama süreci yazarın geçmişteki olayları ve deneyimleri yeni bir bilinçle yorumlamasına imkân tanır.

2. Mebrure Alevok’un Hikâyelerinde Otobiyografik Anlatım

Otobiyografik anlatım tarzı, yazarların eserlerini kaleme alırken kendi yaşamlarından, iç dünyalarından beslendikleri bir yöntemdir. Bu anlatım, yazarın üslubuna ve kendini yansıtmaya biçimine göre farklılık gösterebilir. Bazı yazarlar farklı anlatım tekniklerinden yararlanarak daha kapalı bir şekilde kendini anlatmayı tercih ederken bazıları da hayatlarını doğrudan açık bir şekilde eserlerine yansıtır.

Mebrure Alevok, gazete ve dergilerde yazmış olduğu hikâyelerinde otobiyografik anlatımın örneklerini sunmuş ve hikâyelerde kimi zaman açık bir şekilde kendi gerçekliğini anlatırken kimi zaman da metaforik bir anlatımla biyografik gerçekliğini kapalı tutmaya çalışmıştır. Mebrure Alevok’un hikâyelerinde anlatıcı ile anlatılan kişiler, olaylar ve mekânlar arasında kuvvetli bir birliktelik söz konusudur. Bu sebeple hikâyelerdeki otobiyografik anlatım, yazarın çocukluk yıllarının hikâyelere yansımaları, çalışma hayatının hikâyelere yansımaları, aile bireylerinin hikâyeler yansımaları, aşkları ve evlilikleri ve mekânların hikâyelere yansımaları alt başlıkları altında değerlendirilecektir.

2.1 Çocukluk Yıllarının Hikâyelere Yansımaları

Mebrure Alevok’un babası Ömer Sami Bey, kültürlü bir subaydır. Görev sebebiyle Birinci Dünya Savaşı’ndan önce ailesiyle Almanya’ya gönderilir. Almanya’da geçen günleri: “Savaştan bir yıl önce, öz anamla-babamla, dört göz arasında, Essen’in sayfiye semti sayılan, gökyüzünü mavi görebilen Bredeney’de Krupp Fabrikası’nın, babama hazırlattığı atlı arabalı şahane villada geçirmiş olduğum mutlu çocukluk ömrüm...” (Alevok, 1970, s. 20) diye nitelendirir. Ailecek yaşadıkları bu günler hafızasında mutlu çocukluk yılları olarak yer edinir.

Yazarın babası Ömer Sami Bey ile annesi Nahide Hanım, Mebrure Alevok sekiz yaşında iken ayrılır ve o, altı yıl annesini görmeden üvey annesinin ailesi ile birlikte Şişli’deki evde yaşamak zorunda kalır. Onun için acı dolu günler başlamıştır. Üvey annesinin annesi “kartal bakışlı” ona zulm etmekten adeta zevk alır. Annesi onu görmek için Şişli’deki evlerine geldiğinde onu görüştürmemek için kilitli kapıların arkasında tutulan Mebrure’nin: “Yüzüm ıslak ıslak... Bir yandan gözlerimi silmeğe, hıçkırıklarımı boğmaya uğraşarak duymak, duymak, hiç değilse anamın sesini duymak istiyorum” (Alevok, 1970, s. 25) diyen sesini, Güneşe Âşık Yarasa’da babası öldükten sonra üvey babası ile yaşadığı evde öz babasının resmine bile bakmaktan korkan küçük Muhsin’in yalvarışında duyarız: “Anneciğim bana asıl babamın resmini bir kere daha gösterebilirsen... Ne olur anneciğim, gösterebilirsen...” (Hurşit, 1929b, 1077). Mebrure Alevok da tıpkı Muhsin gibi, üvey annesinin ailesi ile yaşadığı evde, öz annesinin resmine bile hasret bırakılmıştır, bu durum hakkında anılarında şunları anlatır:

“Şişli'deki evin salonunda, taban halısının altında tam oda kapısından girilen en çok basılan, ayaklar altında çığneden yerde, kayışla dövülen ahretlik kız, bir fotoğraf bulmuştu. Koşa koşa bana gelip göstermişti: “Bak, bu ne? Bu kim? Büyü müdür nedir?” diyerek. Bu resim, annemin profilden çekilme, uzun kirpikleri kaşlara kadar dönmüş; ensesinde gevşek, iri bir topuz, balinalı, tül den, dik yakalı çok çok güzel başı idi... Bulutlar, rüyalar içinde gibi bir baş. Gözyaşlarımı tutamadan, kızın elinden bunu kapmış göğsüme, cebime sokmaya çabalarken kartal pençesi yetmişmiş, ben fotoğrafı kurtarayım, kaçırayım derken suratlarımıza birer tokat aşk etmiş, sonra da halının altından çıkan anamın başını gözümün önünde, küçük küçük parçalara bölmüştü” (Alevok, 1970, s. 31).

Güneşe Âşık Yarasa'da yazarın biyografik gerçekliğinin, ben anlatıcı vasıtasıyla anlatıya yansıtıldığı görülür.

Alevok, hikâyelerinde anneyi ve annelik duygusunun asaletini samimi bir üslupla dile getirir, sebebini ise: “...çünkü çocukluğumda sekiz yaşından itibaren annemden mecur kaldım. Altı sene annemi bana göstermediler...” (Hoyi, 1941, s. 5) diyerek açıklar. Yazarın çocukluk yıllarında annesine duyduğu özlem, *Güneşe Âşık Yarasa*'da annesinin vefat haberini hastaneden eve dönünce alan küçük Muhsin'in hissettikleri örtüşür:

“Merdivenleri yüzükoyun tırmanıp annemin yatak odasına atıldığımı biliyorum. Tırmıklı, kanlı, yaşlı yüzümü onun o küçükken yatışını seyrettiğim ince karyola tentenelerine sürerek kimbilir kaç saat ağladım! Herşey tıpkı onun zamanındaki gibiydi. Renk renk, mini mini çuha parçalarından yaptığı işlemeli mütevazı duvar halıcığına varıncaya kadar herşey yerinde idi. Yalnız o, dünyada beni okşayabilecek, gözyaşlarımı silip dindirebilecek o biricik şefkat kucağı yoktu. Hem de bir daha olmamak üzere yok olmuştu” (Hurşit, 1930b, s. 1141).

Ben-anlatıcının hisleriyle yazarın hisleri yakınlık içindedir ve bu yönüyle hikâyeye otobiyografik karakterlidir.

Mevrure Alevok'un annesinden ayrı, babası, üvey annesi ve onun ailesi ile yaşadığı yıllar çocuk ruhunda onulmaz yaralar açar. Öyle ki çocukluk yıllarının konu edildiği *Gözyaşından Kahkahaya* adlı hikâyede ben-anlatıcı yazarın kendisidir ve yazar kendisini “gözyaşı”na arkadaşını ise “kahkaha”ya benzetererek otobiyografik anlatıma başvurur:

“Ben ızdırap çekmek için yaratılmış, çapraşık düşünceli, duyguları anlaşılabilir bir zavallı idim. Gülmek bana daha o zamanlar bile yakışmazdı... Güldüğüm vakit, sanki kabahat yapmış gibi sanki herkes benimle alay edecekmiş gibi etrafıma bakınırdım... Dudaklarımda beliren cansız gülümsemede hemen çirkin bir bükülüşle sönerdi. Sen, tüy kadar hafif, sarı uçucu saçların, parlak maviş gözlerin, gülmek için yaratılmış o minimini ağzın, sıhhat dolu güzel renginle “kahkaha” ben de simsiyah saçlarım, gene simsiyah koyu koyu gözlerim, gülümsemekten bile ürken uçları düşük zavallı dudaklarım, solgun cansız rengimle, daha o zamanlar bile “gözyaşı” idim” (Hurşit, 1929a, s. 8).

Anlatıcının yazarla kurduğu birliktelik, gerçek yazarı metnin anlatıcısından ayrı düşünmeyi zorlaştırır.

Mebrure Alevok Bezmiâlem Valide Sultanisi'nde yatılı okurken okuldan alınır. Birinci Dünya Savaşı'nın üçüncü yılında binbaşı olan ve üvey annesi ile Almanya'da yaşayan babasının isteği üzerine Almanya'ya gönderilir. Böylece eğitim hayatı yarım kalır. *Gözyaşından Kahkahaya* adlı hikâyede, kahramanın arkadaşına yazdığı mektupta “Ben de mektebi bitirmeden çıkmak zorunda kaldım. Niçin biliyor musun Necla? Babam gitmişti” (Hurşit, 1929a, s. 8) diyerek eğitim hayatının yarıda kesildiğinden söz etmesi yazarın yaşadıklarıyla benzerlik gösterir.

2.2. Çalışma Hayatının Hikâyelere Yansıması

Alevok, yaşı on dördü bulduğunda üvey annesinin ailesi ile yaşadığı evde çektiği eziyete dayanamaz ve evden kaçarak annesini bulur. Annesinin baba evinin satıldığını öğrenince zorlukla bulduğu teyzesinin evinde, annesinin hastanede hastabakıcı olarak çalıştığını öğrenir ve onun yanına sığır. Ancak babası kızının kendisine dönmesi için annesinin işten çıkarılmasını sağlar ve bu olay onun yaşam mücadelesini başlatır. Annesiyle sığındığı teyze evinde kimseye muhtaç olmadan yaşamak için çalışmaya karar verir ve İsmail Faik Bey'in sahibi olduğu Hizmet-i Umumiye iş bulur (Alevok, 1970). Çalışma hayatına attığı ilk adım *Gözyaşından Kahkahaya* adlı hikâyede anlatılır. Hikâyede on yedi yaşında bir genç kızın arkadaşına yazdığı mektupta çalışma hayatına nasıl başladığı ben-anlatıcının dilinden şöyle anlatılır: “[...] on yedi yaşında omuzlarıma çöken bu ıstırap yükü, beraberinde sürükleyip getirdiği maişet dertleri, didinme gailerleri ile gözlerimin son nurunu da söndürdü... O gün “Ne yapıyorsun şimdi? sualine “Çalışıyorum!” dediğim zaman gözlerin merakla, soluk lacivert kostümümü, alçak ökçeli iskarpinlerimi süzdü” (Hurşit, 1929a, s. 8). Hikâyede ben-anlatıcının yaşadıkları, yazarın biyografik gerçekliğiyle örtüşmektedir.

Hizmet-i Umumiye çalıştığı odada dergilere yazı hazırlayan muharrirleri görüp onlara özenerek “Yazarlık ne güzel şey!” diyen Alevok, bazen de *Hizmet-i Umumiye* ya da *Şehbal* dergilerinden birine şiirini getiren genç şairleri görüp “Şairlik ne güzel şey... Acaba acaba... Bir gün ben de? Ama arkasını düşünmeye bile cesaret edemezdim” (Alevok, 1970, s. 67) der. Yazar ve şairlere imrenerek bakan Mebrure Alevok, yazar olma isteğini “Anne, ben muharrir olacağım! Kitabevlerinin camekânlarında, benim adımla taşıyan kitaplar dizilecek... Sen onlara bakıp, koltuklarını kabartacaksın” (Alevok, 1970, s. 69) sözleriyle dile getirir. Alevok, yazar olma yolunda ilk adımı çevirilerle atar. *Gümüşi Odanın Esrarı* adlı öyküyü *Akşam* gazetesine yollar ve çevirisinin yayınlandığını görünce çok mutlu olur. Bu dönemde bir taraftan Elektrik Şirketinde çevirmen olarak çalışırken bir taraftan da edebî çeviriler yapmaya devam eder. Dönemin popüler yazarlarından Rider Haggard'ın *Elle* adlı romanını çevirir ve Yeni Ses gazetesine gönderir. Roman gazetede tefrika edilir ancak çeviri ücreti ödenmez. Mebrure Alevok bunun üzerine telif hikâyeler yazmaya başlar (Üyepazarcı, 2019, s. 619). Alevok, Hizmet-i Umumiye çalışmaya başladığında bir gün meşhur bir yazar olma isteğini dile getirir. *Eşyaların Dili Olsaydı* adlı hikâyede de ben-anlatıcı herkes tarafından tanınan, meşhur bir yazar olma hayali kurar. Mebrure Alevok'un ilk gençlik yıllarındaki hayalleriyle, hikâyenin kahramanının hayalleri örtüşür:

“Kazancı kıt, adı tanınmamış, ehemmiyetsiz, değersiz bir muharririm. Aylıkla çalıştığım şu gazetenin birçok köşesinde kaleiminden çıkma satırlar, Fransızca, İngilizce dergilerden tercüme ettiğim bir sürü yazılar vardır [...] Bazen gazetemdeki şanlı şöhretli yazılara imrenirim. Benim de muayyen bir köşem, bir sütunum olsa, altına upuzun üç adımı birden yazsam... Okuyucu gazeteyi eline aldı mı beni hemen arasa, aradığı yerde de azametle yerleşmiş, rahat rahat oturuyor bulsa fena mı olur? derim” (Alevok, 1948, s. 4).

Hikâyede anlatıcı ile yazarın sesi arasındaki benzerlik, metnin otobiyografik bir anlatı olarak okunmasını sağlar.

İlk gençlik yıllarında Babıalı yokuşundaki kitapçılarda iş arayıp bulamayınca bir gün kendi kitaplarının camekânları süsleme umuduyla teselli bulur: “Beni ‘satıcı kız olarak kabul etmediniz ama bir gün camekânlarınızda kurulup oturacağım! Yok, yanlış anlaşılmasın, yani kendim oturup, boyumu posumu gösterecek değilim... Üzerlerinde adımı taşıyan kitaplarım, eserlerim, sizin dükkânlarınızı birer birer fethedecek... Görürsünüz siz! Hele bir yazar olayım da görürsünüz...’ diye söyleniyordum içimden” (Alevok, 1970, s. 81). Mevrure Alevok’un hayalleri çok geçmeden gerçekleşir ve genç yaşta ilk telif romanı gazetede tefrika edildikten sonra tanınan bir yazar olur. *Bir Edibenin En Güzel Aşkırı*’nda Münevver Handan’ın ünlü bir yazar olarak tanıtılması (Hurşit, 1928c, s. 983), *Murat Köprüsü*’nde ben-anlatıcının yazar olması (Meb., 1931c, s. 8) ve *Şüphe*’nin kahramanının Nar Bülbülü romanıyla kendini her sınıf halka tanıtan ve sevdiren bir yazar olarak tanıtılması (Sami, 1932a, s. 26), Mevrure Alevok’un kendisinin yazar olması sebebiyle hikâyeye kişilerinin mesleğini yazar olarak belirlediğini düşündürür. Bu anlamda anlatıcı ile anlatılan, hikâyeye kişileri, arasındaki benzerlik dikkati çeker.

Hizmet-i Umumiyedeki işinden, babasının İsmail Faik Bey’e gönderdiği bir mektup üzerine ayrılır. Daha sonra İstanbul’un varlıklı ailelerinden birinin kızlarına Almanca ve Fransızca dersler vermeye başlar (Üyepazarcı, 2019, s. 618). *Gözyaşından Kahkahaya* adlı hikâyede anlatıcı bulduğu işi: “Ben ‘Beylerbeyi’ nin bu büyük, zengin köşküne, evin 15, 11, 13 yaşlarındaki üç küçük hanımına Fransızca okutmak, gece gündüz terbiyeleri ile meşgul olmak için geldim” (Hurşit, 1929a, s. 8) sözleriyle anlatır. O, varlıklı ailenin yaşadığı köşkte, kızlara hem arkadaşlık yapar hem ders verir hem de bu köşkte onlarla birlikte yaşar. Sadece haftada bir gün izinli olarak eve çıkmasına müsaade edilir. İş bulduğu için sevinir ancak bu bir haftalık ayrılık ona çok zor gelir. Beş yıl annesinden ayrı kalmaya dayanmıştır ancak annesine kavuştuktan sonra tekrar uzak düşmek onu düşündürür (Alevok, 1970, s. 81). *Gözyaşından Kahkahaya*’da zengin köşkte iş bulan ben-anlatıcı izin gününü ve evine duyduğu özlemi şöyle ifade eder:

“Necla, kader bana yaşamak, düşünmek, kendi istediğim gibi duymak söylemek hakkını yalnız on beş günde bir veriyor. Bu benim rüyalarımı dolduran, gözlerimi hayaliyle sevinçten yaşartan izin günüm... Ayda iki defacık olsun ben de ninemin karşısında istediğim, sevdiğim yemekleri, beğendiğim, özendiği biçimleri, alay edecekler mi acaba? Diye korku ve sarsı geçirmeden söyleyebiliyorum” (Hurşit, 1929a, s. 8).

Anlatıda, Mebrure Alevok’la özdeşleşen anlatıcı vasıtasıyla biyografik gerçeklik dile getirilir.

2.3 Aile Bireylerinin Hikâyelere Yansıması

Mebrure Alevok, Ömer Lütfi Bey ile Nahide Hanım’ın tek çocuğudur. Küçük yaşta anne ve babasının ayrılmasıyla parçalanmış bir ailede önce anne hasretiyle daha sonra ise baba özlemiyle yaşar. Hikâyelerinde aile fertlerinden yalnızca anne ve babasına yer verir. Subay olan babası Ömer Sami Bey’i şöyle tanıtır:

“Mümtaz Topçu Binbaşısı üniforması, tepesi lacivert çuha, üstünde sırma şeritli kıvrıkcık kuzu derisi kalpağı, karakaşları, kara gözleri, küçük pek biçimli kulakları, göz alıcı dişleriyle ince ortadan uzun boyu, yandan sarkan kılıcı, kılıcı tutan sırmalı kordonlarla, aman ne güzel... Ne güzel bir adamdı benim babam!.. Üstelik ne kadar da bilgili, ne kadar da zeki idi. Eşine zor rastlanan bir erkekti” (Alevok, 1970, s. 34-35).

Ömer Sami Bey, Harbiye’nin son sınıfında iken Nahide Hanım’la evlenir ve kızı Mebrure dünyaya gelir. Kızına düşkün bir babadır ve mutlu bir aile hayatı vardır. Yazarın “...o zamanlar, yani savaştan önceki bu yıllarda daha Hürrem Sultan’ın büyüüne çarpılmadığı için kızını sever, okşar, kucaklarında hoplatırken güzeldi” (Alevok, 1970, s. 35) dediği babası, hikâyelerinde geri planda yer alır. Hikâyelerde baba figürü ya ölmüş ya da ailesini terk edip gitmiştir. Sadece *Sevginin Yakutu*’nda babasıyla olan ilişkisine dair : “Annemi hiç bilmediğim için daha mektepte iken bile hafta başları eve geldiğimde babam beni ev hanımlığına özendirmeye çalışırdı” (Hurşit, 1930d, s. 15) sözlerini sarf eder. Bu dönem onun hayatında, babasının, annesinden ayrıldıktan sonra henüz ikinci evliliğini yapmadan önceki zaman diliminde yaşadıklarına karşılık gelir.

Güneşe Aşık Yarasa’da küçük yaşta yetim kalan Muhsin’in babasıyla ilgili hafızasında yer edinen tek anı, annesinin yabancı bir adamın getirdiği bohçadan çıkan, yakası sırma şeritli cekete, kıvrıkcık tüylü kalpağa, kılıca, kadife kutu içinde yazılı kâğıda sarılı nişana bakarak ağladığını hatırlamasıdır (Hurşit, 1929b, s. 1077). Muhsin’in babası da tıpkı yazarın babası gibi subaydır ve ölümüyle kahraman babasız kalır. *Kaderin Yalanı*’nda Ömer’in harpten dönmemesi üzerine anlatıcının “babasızlıktan “baba” demeyi bile öğrenemeyen aç yavruyu sorup aramayanlar acımak nedir bildiler mi ki?” (Hurşit, 1930c, s. 1231) demesi, babanın asker olması ve kendisinden bir haber alınamaması neticesinde çocuğun babasız kalması, *Çıldırın Kadını*’da babasının vefatı üzerine dul kalan annesiyle yaşayan hasta çocuğun yaşadıkları (Hurşit, 1928b, s. 981-983), *Küçük Kanburun Sırrı*’nda, Hasan’ın babasının hapse düşmesinin ardından yaşadıkları (Hurşit, 1928a, s. 23-26), *Gözyaşından Kahkahaya*’da babasının gitmesiyle çocuğun okuldan alınıp çalışma hayatına başlaması (Hurşit, 1929a, s. 8) anlatıcının kurmacanın dışına çıkarak gerçek hayatla ilişki kurduğunu gösterir ve bu yönüyle anlatı otobiyografik unsurlar barındırır.

Mebrure Alevok, babasının annesini bir iftira sonucunda boşadığını ve bu olay üzerine annesinin beddua ettiği için babasının kendisinden başka evlada sahip olamadığını anlatır: “Allah iftiraya uğrayıp eline boş kâğıdı tutuşturulan annemin: ‘Ömer, Ömer, Rabbim sana başka evlat yüzü göstermesin’ duasını kabul etmişti” (Alevok, 1970, s. 40).

Şüphede karısına gelen bir mektuptan şüphelenerek çılgına dönen bir adamın, neredeyse karısının ölümüne sebep olacakken gerçekleri anlayıp karısından af dilemesi (Sami, 1932a, s. 26-29), anlatının gerçek hayatta yazarın anne ve babasının yaşadığı dramatik olayla paralellik gösterdiğini düşündürür. Alevok'un tek çocuk olması ve eserlerinde tek çocuk karakterlere yer vermesi yazarın hayatını eserlere ne ölçüde yansıttığını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Anne Nahide Hanım, Mevrure Alevok'un eserlerinde özlem duyulan kişidir. Küçük yaşta annesinden ayrı düşmesi, hikâyelerde anne hasreti çeken çocuklar ve çocuk sevgisini her şeyden üstün tutan annelerin yer edinmesini sağlar. Yazar, on dört yaşında babasının evinden kaçır ve annesini bulur. Artık annesiyle yaşayacak, baba evine gitmeyecektir. Annesine kavuştuğunda duygularını “[...] ben ağlayarak titreyerek onun boynuna atıldığım sıkı sıkı boynuna sarıldığım, sade sade ana kokusunu, o bulunmaz, eşine rastlanmaz, bütün dertlerin, yaraların baş merhemi ana kokusunu duydum” (Alevok, 1970, s. 36) sözleriyle dile getirir. *Çıldırın Kadın*'da hasta çocuğun ölmeden önce annesini görmek için sarf ettiği “...anneciğimi bir dakikacık olsun gösterin bana!... Eğer içeri girmeye cesaret edemiyorsa söyleyin ona hiç olmazsa balkondan geçip pencereimin yanına gelsin... Mademki onu öpemiyorum bari son bir nazarla ona veda edeyim” (Hurşit, 1928b, s. 983) sözleri ve çocuğun ölümünden sonra annenin çıldırması, anne çocuk bağıllığının yazarın hayatıyla örtüşen otobiyoğrafik öğelerden biri olarak karşımıza çıkmasına neden olur.

Mevrure Alevok'un evlat olarak annesine olan bağıllığı, anne olarak biricik evladına olan düşkünlüğünde de tezahür eder. “Analığın nasıl anlıyorsunuz?” sorusuna verdiği cevap bu bağıllığın göstergesidir: “Kendimi uğruna feda etmek... Onun istediklerini, her şeyi daha doğrusu onun iyiliğini, ona yarayacak herşeyi kendisinden üstün tutmak... Bana anormal diyenler var. Lakin desinler. O benim her şeyimdir. Arkadaşımdır...” (Kandemir, 1949, s. 7). Çocuklara olan sevgisi *Cadı* adlı hikâyede bir dilenci kadının çocuk sevgisini dile getirdiği satırlarda yankı bulur: “[...] Nihal, dünyada çocuklardan, senden daha güzel hiçbirşey yok. [...] Kendi kendime bir çocuk kollarının bana doğru uzandığını görürsem, küçük ağzından bir buse alırsam muhakkak sevinçten ölürüm diye düşünüyorum... Ah, nasıl anne olunduğunu öğretseler! Bir çocuğa malik olmak için çıldırırdım” (Hurşit, 1927a, s. 6). Bu ifadeler Alevok'un anne olma iştiağının anlatıya dönüşmesidir.

2.4 Aşkları ve Evlilikleri

Alevok eserlerinde yarım kalan aşklarını, hayal kırıklıklarını, hatalarını, pişmanlıklarını aşka ve evliliğe dair duygu ve düşüncelerini, beklentilerini dile getirir ve böylece kendisini kurmacanın konusu yapar.

Mevrure Alevok Fransız kitabevi Libreri Mondialde çalışmaya başlar ancak çarşafılı Müslüman bir Türk kızının Fransız kitabevinde çalışması alışıldık bir durum değildir. Onun, her geçen gün serpilip, güzelleşmesi dikkatleri üzerine çekmesine neden olur. Önce genç yakışıklı bir Fransız askeri daha sonra da kendisinden yaklaşık yirmi beş yaş büyük olan Georges Pessereau onunla ilgilenmeye başlar. Bu ilgi yazarın da hoşuna gider ve

“sevmeye başladığım için, gönlüme ilk aşkın, üstelik gereksiz bir aşkın kıvılcımı düştüğü için Libreri Mondialimden ayrılmalıyım” (Alevok, 1970, s. 206) diyerek işinden ayrılır. Alevok bu aşktan niçin vazgeçtiğini arkadaşıyla aralarında geçen bir konuşma esnasında açıklayacaktır: “[...] Benim Türk Müslüman kızı olduğumu unutuyorsun galiba. -Şu ara Fransız subaylarının, kaç Türk kızını alıp, Fransa’ya götürdüklerini duymadın mı? -Laf onlar laf! Özbeöz Türk kızları öyle şey yapmaz. Hele Kurtuluş Savaşımızın şu en kanlı günlerinde...” (Alevok, 1970, s. 198). Bu aşk onun için imkânsızdır ve bir Fransızla izdivacının mümkün olmayacağını bildiği için kaçmıştır. *Lale Perisi*’nde yazarın ilk gençlik yıllarına ait bu anısını hikâyeleştirdiğini söyleyebiliriz. *Lale Perisi*, imkânsız aşk imgesi etrafında kurgulanır. Hikâyede bir arada yaşayamayacağını bile bile lale perisinin kelebeğe âşık olması ve bu aşkın her ikisini ölüme götürmesi konu edilir:

“Lale Perisinin büyük bir derdi vardı. O şifasız bir sevgiye kaptırmıştı gönlünü. Peri Sultan bu kelebeği seviyordu. İki gün evvel lalesine düşen, kanadı yaralı kelebeği! Hâlbuki çiçekten doğan bu mini mini periler, çiçekten başka hiçbirşeye ellerini bile süremezlerdi. O kanatları çeşit çeşit renklerle süslü, oynak kelekleri uzaktan, hasret dolu hayran gözlerle seyretmekten başka bir şey yapamazlardı. Çiçek perileri için bir kelebeğe, hatta el bile sürmek, bir daha doğmamak üzere ölmek demekti.” (Hurşit, 1931a, s. 27).

Anlatıcı metaforlar aracılığıyla otobiyografik bir anlatı inşa eder.

Mebrure Alevok Elektrik Şirketi’nde çevirmen olarak çalışırken Hakkı adında bir genç kendisine âşık olur, önce anneannesini istemeye gönderir sonra da yazarın karşısına çıkıp evlilik teklif eder. Alevok’un da beğendiği bu genç apandistinın patlaması sonucu vefat eder ve Hakkı ile kurduğu hayalleri yarım kalır. Hakkı’dan sonra amcası vasıtasıyla Mühendis Necip Bey ile tanışır. Necip Bey, kendisiyle evlenmek niyetindedir ancak Necip Bey’in ailesi zengin bir aile kızı istedikleri için ilişkileri başlamadan biter (Alevok,1970, s. 243-251). Kısa bir süre sonra Elektrik Şirketi’nde çalışan iyi eğitilmiş, birden fazla yabancı dil bilen, ayağı sakat, içine kapanık, kırk yaşında bir adam olan Süleyman Hurşit’le evlenir. Evlendiğinde Alevok on yedi yaşındadır. Süleyman Hurşit ile yaptığı bu evlilik bir aşk evliliği değil tamamen Süleyman Hurşit’in ısrarı ve intihar edeceğini söylemesi üzerine yapılan bir evliliktir. Evlendikten hemen sonra ne büyük bir hata yaptığını anlar çünkü normal bir evlilik ilişkileri yoktur. Manyetizmaya meraklı olan Süleyman Hurşit Bey, Mısır’dan getirttiği mumya ile garip bir ilişkisi olan, vücudunda sigara izmariti söndüren, tuhaf bir adamdır. Mebrure Alevok onunla yedi yıl bu evliliği sürdürmek zorunda kalır (Üyepazarcı, 2019, s. 618). Evliliğinde mutluluğu bulamayan yazarın, *Bir Edibenin En Güzel Aşkını*’nda anlatıcı ile özdeşleşerek hayatını sorgulaması, yazarın biyografisiyle ilişki kurduğunu düşündürür.

“Hâlbuki herkes, kitaplarında hayatı füsunkâr tanıtan, aşkı mukaddes ve mübeccel bir his olarak anlatan bu kadını ne mesud biliyor... Aşk! Dudakları hazin bir tebessümle inceldi, büküldü. Aşk! Sanki o bunu biliyor mu? Romanlarında tasvir ettiği o ulvi, o büyük, o esrarengiz aşkı hiç hissetti mi? Kâinata âşık olan, daima sevgiyi terennüm eden o, acaba bir defacık olsun istediği gibi sevildi mi?” (Hurşit, 1928c, s. 983)

Karımı Ben Öldürdüm'de sahne sanatkârı olarak tanıtılan anlatıcının, evliliğinde yaşadığı hayal kırıklığı (Hurşit, 1930a, s. 6), gerçek yazarın yaşadığı hayal kırıklığı ile benzerlikler taşır ve anlatı biyografik gerçeklikle örtüşür. *Sevginin Yakutu*'nda anlatıcı, yazarın kendisidir. Genç kızlık hayallerini gerçekleştirecek orta yaşlı zengin bir adamla, âşık olduğu genç bir mühendis arasında seçim yapmak durumunda kalan ben-anlatıcının “gönül öyle müstebit bir şey ki ona laf dinletilmiyor” (Hurşit, 1930c, s. 77) diyerek hayallerinden vazgeçip aşkı tercih etmesi, anlatıcının aşk hakkındaki düşünceleriyle yazarın düşüncesinin örtüştüğünü gösterir. Ayrıca *Saadet* (Meb., 1931d, s. 28-29) ve *Şüph*e (Meb., 1932a, s. 26-29,77) adlı hikâyelerde, zenginlikle aşk arasında kalan hikâye kahramanlarının aşkı tercih etmesi, adı geçen hikâyelerde yazarın sesinin duyulmasını sağlar ve otobiyografik anlatımı örnekendirir.

Evliliğinde yaşadığı sıkıntılardan edebiyata sığınarak uzaklaşan yazar, Fransızcadan çeviriler yapar, telif hikâyeler ve romanlar yazmaya başlar, artık tanınmış bir isimdir. Edebiyatçıların ve sanatçıların bulunduğu Güzel Sanatlar Birliği'ne üye olur ve buradaki toplantılara katılır. Burada ünlü ressam Namık İsmail'le tanışır, âşık olur ve kısa süren birliktelikleri ressamın eski sevgilisinin onun gerçek yüzünü açığa çıkarmasıyla son bulur (Üyepazarıcı, 2019, s. 620). Namık İsmail Bey ile tanıştığında ondan etkilenen yazar, ünlü aktör İsmail Galip Bey'e: “Onun hakkında başka ne biliyorsunuz? Ne olur söyleyin?” (Alevok, 1970, s. 361) diyerek Namık İsmail Bey'i tanımak ister. Benzer şekilde Bir Mektup adlı hikâyede anlatıcının bir şairden hoşlanması üzerine onun hakkında bilgi toplamasını istediği kişiye: “Siz ki bu şairi tanıyorsunuz... Kuzum bana onun hakkında malumat toplayamaz mısınız? Bilerseniz ne kadar, ama ne kadar 'enterese' oluyorum” (Meb., 1931b, s. 7) demesi, ben-anlatıcının bizzat yazarın kendisi olduğunu düşündürür. Namık İsmail Bey'le ilişkilerinin ilerlemesi neticesinde “[...] ben sana yakutları evlendiğimiz gün için alacağım. Gerdanlığını o gün boynuna takacağım” (Alevok, 1970, s. 374) diyen aşığın sesi, *Sevginin Yakutu*'nda: “Kocam Polonez'de, biricliğinin kulaklarına aşkımızın yakutu, kirazdan küpeler takacak” (Hurşit, 1930c, s. 77) sözlerini sarfeden ben-anlatıcıda duyulur ve yazarın hayatından bazı ayrıntıların anlatıya yerleştirildiğini gözler önüne serer.

Kocası Süleyman Hurşit'ten ayrıldıktan sonra ikinci evliliğini Sami Koray ile yapan yazarın bu evlilikten oğlu Yaman Koray dünyaya gelir. Birbirlerini severek evlenen çift başlangıçta mutludur, Sami Bey karısını el üstünde tutmaktadır ancak zamanla bu mutluluk yerini ihanete teslim eder. Sami Bey başka kadınlarla ilişki kurmaya başlar, başlangıçta kendi yaşadıklarını çocuğuna yaşatmamak için ayrılmayı kesinlikle düşünmeyen yazar, Sami Bey'in kendisine yaşattıkları karşısında daha fazla dayanamayıp çapkın kocasından ayrılır ve yaşamını oğluyla sürdürür (Üyepazarıcı, 2019, s. 620). Yazarın ikinci evliliğinde yaşadığı ihanet, *Eşyaların Dili Olsaydı* adlı hikâyede anlatıcı konumundaki eşya aracılığıyla kurgusal bir çerçevede ele alınır:

“Beni satın almış olan yeni gelinin kara gözleri ise kendi fikriyle süslenip yaratılmış bir erkeğe tapıyor, bu ak yüzün arkasında pusu kurmuş bekleyen kara ifriti, hakiki çehreyi görmesini bilemiyordu... Nitekim korkularımın çıkması gene uzun sürmedi. Ana kızın doğum evinde geçirdikleri bir hafta boyunca, ak yüzlü kapkara içli erkek, evin yeni

hizmetçisine hem de benim üstümde saldırdı, onu benim üstüme yatırdı...” (Alevok, 1948, s. 4).

Anlatının yazarın hayatından izler taşıması sebebiyle otobiyografik karakterli olduğu söylenebilir.

2.5 Mekânların Hikâyelere Yansımaları

Mebrure Alevok’un yaşadığı mekânlara eserlerinde yer vermesi eserlerin otobiyografik anlatı olarak okunmasını sağlar. Yazar, küçük yaşlarda Bezmiâlem Kız Rüştüyesinde ve Fransızların kurduğu La Paix Akıl Hastanesi yanındaki sörlerin yönettiği Fransız okulunda okur. *Delî* adlı hikâyede ben-anlatıcı çocukken mekteplerinin yanındaki tımarhaneden şu şekilde bahseder:

“Mektep hayatımın bıraktığı hatıralar arasında öyle garip, upuzun bir dehliz vardır ki şimdi bile düşündüğüm zaman tüylerim ürperir. Bu dehlizin demir parmaklıklı pencerelerinden kasvet verici, ağaçsız iki avlu ile iyi bakıldığına rağmen ilkbaharda bile hazin manzarasını muhafaza eden büyük bir bahçe görünürdü. Bahçe ile avlular yanımızdaki tımarhaneye ait olduğu için çocukların dehlize girmeleri mektep nizamınca katıyetle memnu idi. Bunun pek tabii bir neticesi olarak orasını görmek için çıldırırdık” (Hurşit, 1927b, s. 11).

Alevok, annesiyle yaşamaya başlayınca Ortaköy’de bir ev tutarlar. Çatı katında iki odadan ibaret olan bu evi yazar şöyle anlatır:

Odanın biri, tavanın yarısı aşağı doğru inik olan, o tarafına pek ayakta durulamayan, yani damın tam alçalan yerine gelen odacığın biri, üstelik bir penceresinden denizi, öbüründen de camii görünüyordu. O insan boyundan daha alçak, basık tavanlı yere annem şiltemizi serecekti. Yatıp kalkarken, başımızı tavana vurmamak için dikkat etmek de o kadar zor değildi ya! Hem ayakta uyumayacaktık ya! (Alevok, 1970, s. 73).

Gözyaşından Kahkahaya adlı hikâyede ben-anlatıcının yalnız izin günlerinde gidebildiği eviyle ilgili olarak “gökyüzünü bile ancak cumbadan sarkıp da görebildiğim küçük, basık tavanlı evim! Bilsen ben onun hasretiyle on beş gün nasıl yanıyorum...” (Hurşit, 1929a, s. 7) demesi, Dügümlenen Hülya’da ben-anlatıcının odasını: “kara yüzlü evimizin çatı arasındaki küçük odasına çıkıyor, pencereleri ardına kadar açıp ara sıra uzaklarda çelik gibi parlayan Marmara’ya sanki bana biraz serinlik gönderebilirmiş gibi hasretle bakarak çalışıyordum” (Sami, 1932b, s. 24) diyerek anlatması biyografik gerçekliğe yer verildiğini gösterir.

Ortaköy’de çatı katındaki odadan sonra yazar, annesiyle Kasımpaşa’da bir ev tutar. Evin eşyası, pencerenin önüne koyulan, üzerine ot minderleri yerleştirilen bir tahta kerevet, üç iskemle, bir masa ve bitpazarından alınma küçük bir dolaptan ibarettir (Alevok, 1970, s. 173). *Eşyaların Dili Olsaydı* hikâyesinde, ben-anlatıcı da tıpkı yazar gibi Kasımpaşa’da annesiyle birlikte yaşar ve evlerindeki eşyalar benzerlik gösterir: “...Kasımpaşa’daki halimizi, kuru tahtada kalışımızı düşündüm... Hani üç liraya aldığımız tahta masaya bizi bisküvi kutusu üstüne oturttuğumuz tepsi içinde yemekten kurtardığı için nasıl

sevinmiştik... (Alevok, 1948, s. 4). Yazarın gerçek hayatta yaşadığı, hafızasında yer edinen mekânlar, hikâyelerin kurmaca dünyasında karşımıza çıkar.

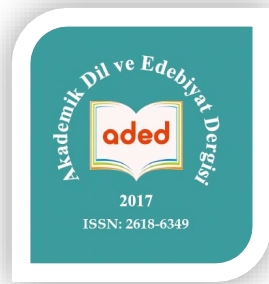
Sonuç

Bu çalışmada Cumhuriyet Devri kadın yazarları arasında yer alan Mevrure Alevok'un daha önce bir kitapta toplanmamış, farklı gazete ve dergilerde yayımlanmış on yedi hikâyesi üzerinde durularak, hikâyelerdeki otobiyoğrafik anlatım, yazarın hayatından hareketle tespit edilmeye çalışılmıştır. Mevrure Alevok, hikâyelerinde yaşam mücadelesi ve bireysel ilişkilerini merkeze alarak kendi gerçekliğini kurmacaya dönüştüren bir yazardır. Yazarın değerlendirmeye alınan on yedi hikâyesinde, anlatıcı ile anlatılan kişiler, olaylar ve mekânlar arasında kuvvetli bir birlikteliğin söz konusu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Hikâyelerdeki otobiyoğrafik anlatımdan söz ederken öncelikle olaylar göz önünde bulundurularak çocukluk yıllarının ve çalışma hayatının hikâyelere ne ölçüde yansıdığı üzerinde durulmuş, *Gözyaşından Kahkahaya*, *Güneşe Âşık Yarasa*, *Bir Edibenin En Güzel Aşkı*, *Murat Köprüsü* ve *Şüpheli* gibi hikâyelerde ben anlatıcı vasıtasıyla yazarın kendi biyoğrafik gerçekliğini açık bir şekilde dile getirdiği saptanmıştır. Daha sonra hikâye kişileri ile gerçek hayattaki kişiler arasındaki benzerlik sebebiyle yazarın aile fertlerinin, aşkları ve evliliklerinin hikâyelere nasıl yansıdığı irdelenmiş ve *Sevginin Yakutu*, *Çıldırın Kadın*, *Gözyaşından Kahkahaya*, *Küçük Kanburun Sırrı*, *Güneşe Âşık Yarasa*, *Saadet*, *Karımı Ben Öldürdüm*, *Bir Mektup* ve *Cadı* gibi hikâyelerdeki kişiler ile yazarın hayatındaki kişilerin birebir örtüştüğü ve yazarın kendi gerçekliğini okuyucuya açıkça sunduğu anlaşılmıştır. *Lale Perisi* ve *Eşyaların Dili Olsaydı* adlı hikâyelerde ise yazarın, metaforik anlatımla kendi gerçekliğini üstü kapalı bir şekilde anlatma yolunu tercih ettiği tespit edilmiştir. Daha sonra ise yazarın yaşadığı, paylaştığı ya da yaşam mücadelesini sürdürdüğü mekânların hikâyelerde nasıl işlendiği değerlendirilmiştir. *Deli*, *Gözyaşından Kahkahaya* ve *Eşyaların Dili Olsaydı* gibi hikâyelerdeki fiziksel ortamlar ile yazarın gerçek hayatta yaşadığı mekânların ortak olduğu ve yazarın bu ortak mekânları, mekânlarla olan duygusal bağını gizleme gereği duymadan açık bir şekilde anlattığı sonucuna ulaşılmıştır. Hikâyelerinde ağırlıklı olarak ben-anlatımı tercih eden yazar, hikâyelerin öznesi konumundadır. Akıcı bir Türkçe ile yapaylığa kapılmadan, dilin en güzel örneklerini vermeye çalışan Alevok, eserlerinde çocukluk ve gençlik yıllarına ait, duygu ve düşüncelerini, tecrübelerini, hayat mücadelesini birebir işler. Bu bakımdan onun hikâyeleri otobiyoğrafik anlatılardır.

Kaynaklar | References

- Aksoy, N. (2018). Kurgulanmış benlikler. İletişim Yayınları.
- Alevok, M. (17-22 Ocak 1948). Eşyaların dili olsaydı. Akşam, 4.
- Alevok, M. (1970). Geçmişte yolculuk. Hürriyet Yayınları.
- Aslan, C. (2008). Sait Faik Abasıyanık'ın öykülerinde otobiyografik anlatım. Milli Eğitim, 180 (Güz), 238-250.
- Es, H. F. (21 Şubat 1944). Mebrure Sami Koray. Yedigün, 572, 7,11
- Gökalp Alpaslan, G. (2016). Özyaşam öyküsünde yazarın yeniden doğuşu. Ürün Yayınları.
- Güler, Y. (2010). Mebrure Sami Koray'ın romancılığı ve romanları [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Hoyi, İ. (13 Birinciteşrin 1941). Kadın romancılarımızla mülakatlar Mebrure Sami Koray, yenilerden yalnız bir kadın romancıyı beğeniyor. Son Posta, 4045, 1,5.
- Hurşid, M. (Teşrinievvel 1928a). Küçük kanburun sırrı. Resimli Hikâye, 14, 23-26.
- Hurşid, M. (5 Teşrinisani 1928b). Çıldıran kadın. Milliyet, 981-983.
- Hurşit, M. (15 Mayıs 1927a). Cadı. Güneş, 10, 5, 6.
- Hurşit, M. (30 Haziran 1927b). Deli. Güneş, 12, 11-13.
- Hurşit, M. (7 Teşrinisani 1928c). Bir edibenin en güzel aşkı. Milliyet, 983.
- Hurşit, M. (21-22 Kanunievvel 1929a). Gözyaşından kahağaya. Vakit, 7, 8.
- Hurşit, M. (14 Teşrinievvel 1930a). Karımı ben öldürdüm. Vakit, 6.
- Hurşit, M. (Teşrinisani 1929b). Güneşe âşık yarasa. Resimli Muhit, 13, 1017-1021.
- Hurşit, M. (Kanunievvel 1929b). Güneşe âşık yarasa. Resimli Muhit, 14, 1073-1077.
- Hurşit, M. (Kanunısani 1930b). Güneşe âşık yarasa. Resimli Muhit, 15, 1139-1142.
- Hurşit, M. (Şubat 1930b). Güneşe âşık yarasa. Resimli Muhit, 16, 1234-1237.
- Hurşit, M. (Şubat 1930c). Kaderin yalanı. Resimli Muhit, 16, 1230-1232.
- Hurşit, M. (Kanunievvel 1930c). Sevginin yakutu. Resimli Muhit, 26, 14-16, 77.
- Hurşit, M. (Mayıs 1931a). Lale perisi. Resimli Muhit, 31, 26-28.
- Kandemir. (7, 11 Ağustos 1949). Mebrure Sami Alevok bütün hayatını anlatıyor I-II. Edebiyat Âlemi, 16, 17.
- Meb., (Ağustos 1931b). Bir mektup. Resimli Muhit, 34, 7-9.
- Meb., (Eylül 1931c). Murat köprüsü. Resimli Muhit, 35, 8-11, 76.

- Meb., (Teşrinisani 1931d). Saadet. Resimli Muhit, 37, 28-29.
- Mumcu Ay, Y. (2012). Mevrure Sami Alevok ve iki hikâyesi. Yeni Türk Edebiyatı Dergisi, 5, 103-123.
- Narlı, M. (2009). Otobiyografi ve roman/otobiyografik roman. Turkish Studies, 4(1), 901-909.
- Özyer, N. (1993). Edebi tür olarak otobiyografi ve iki örnek. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 1(10), 73-85.
- Sakallı, F. (2016). Burhan Günel'in romanlarında otobiyografik benlikler. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 43, 420-426.
- Sami, M. (Mart 1932a). Şüphe. Resimli Muhit, 41, 26-29, 77.
- Sami, M. (Nisan 1932b). Düğümlenen hülya. Resimli Muhit, 42, 22-25.
- Tekin, M. (2012). Roman sanatı romanın unsurları. Ötüken Yayınları.
- Uraz, M. (1940). Resimli kadın şair ve muharrirlerimiz. Nümune Matbaası.
- Üyepazarcı, E. (2019). Unutulanlar, hiç bilinmeyenler ve bilinmek istemeyenler. Oğlak Yayıncılık.
- Yalçın, M. (Ed.). (2001).Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi. Yapı Kredi Yayınları.
- Yazar, M. B. (1938). Edebiyatçılarımız ve Türk edebiyatı. Kanaat Kitabevi.
- Yazar, M. B. (1999). Edebiyatçılar âlemi, edebiyatımızın unutulmuş simaları. 21. Yüzyıl Yayınları.
- Yazıcı, N. (2006). Türk edebiyatında otobiyografi. Türkbilig, 11, 189-217.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Rabia Gökçen KAYABAŞI

<https://orcid.org/0000-0002-6147-7916>

Doç.Dr.

rgkayabasi@aksaray.edu.tr

Aksaray Üniversitesi

<https://ror.org/026db3d50>

Eğitim Fakültesi

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

Sûrnâmelerde Türk Halk Kültürünün İzleri: Vehbî Örneği

*Manifestation of Turkish Folk Culture in
Miniatures: The Example of Vehbî*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 27.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 26.03.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Kayabaşı, R.G. (2024). Sûrnâmelerde Türk Halk Kültürünün İzleri: Vehbî Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 430-448. <https://doi.org/10.34083/akaded.1443824>

Kayabaşı, R.G. (2024). Manifestation Of Turkish Folk Culture In Miniatures: The Example Of Vehbî. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 430-448. <https://doi.org/10.34083/akaded.1443824>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study Bu makale, 10. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi'nde sözlü olarak sunulan tam metni yayımlanmayan "Sûrnâmelerden Türk Kültürüne Bir Bakış: Vehbî Örneği." başlıklı tebliğin içeriği geliştirilerek ve kısmen değiştirilerek üretilmiş hâlidir.
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright&License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Rabia Gökçen KAYABAŞI | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

XVIII. yüzyılda yetişmiş önemli divan şairlerinden olan Vehbî, şöhretini Sultan III. Ahmet'in şehzadeleleri için düzenlenen sünnet düğününü anlattığı sûrnâme ile kazanmıştır. Genel olarak sûrnâmeler incelendiğinde de en geniş ve en şöhretli sûrnâme, Vehbî'nin "Sultan Ahmet Düğünü" sûrnâmesi olduğu görülür. Sûrnâmeler aynı zamanda Türk edebiyatının folklor unsurları bakımından zengin kaynaklarıdır. Sünnet, evlenme ve tahta çıkma nedeniyle yapılan şenlik ve eğlenceleri içeren sûrnâmeler, manzum ve mensur eserlerdir. Sûrnâmeler, yazıldıkları dönemdeki halkın geleneklerini, şenliklerini bütün yönleriyle hem yazılı hem minyatürler yoluyla aktarmaktadır. Minyatürler, Türklerin geleneksel kitap resimleme sanatı olarak bilinmektedir. Kültür ve sanatının önemli anlatılarından olan, Türklerde kökü Orta Asya'ya kadar uzanan bu minyatürler, Osmanlı'nın toplumsal ve kültürel yaşamında kıymetli bir belge niteliğindedir. Vehbî *Sûrnâmesi*'nde Levnî'nin yaptığı minyatürler de yer almaktadır. O dönemde yapılan ritüeller hem sûrnâmelere konu olmuş hem de minyatürlerde yerini bulmuştur. Bu çalışmanın evrenini Vehbî'nin sûrnâmesinin ana temasını oluşturan sünnet ve sünnet törenindeki ritüellerle beraber, Türk halk kültürüne ait kültürler ve unsurlar oluşturmaktadır. Çalışmada Vehbî'nin *Sûrnâmesi*'ne yansıyan, ağaç kültü, atalar kültü, hayvan kültü, kurban, geleneksel Türk tiyatrosu, cirit oyunu, halk hikâyesi anlatıcılığı gibi halk kültürünü oluşturan çeşitli unsurlar tespit edilip değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Edebiyatı, Sûrnâme, Geçiş Dönemleri, Kült, Minyatür

Abstract

Vehbî, one of the important divan poets who grew up in the XVIII. th century, gained his fame during the reign of Sultan III. Ahmet. He won the title with his sûrnâme about the circumcision wedding held for Ahmet's princes. When the sûrnâmes are examined in general, it is seen that the largest and most famous sûrnâme is Vehbî's "Sultan Ahmet Wedding" sûrnâme. Sûrnâmes are also rich sources of Turkish literature in terms of folklore elements. Sûrnâmes, which include the festivities and entertainments held for circumcision, marriage and enthronement, are works in verse and prose. Sûrnâmes convey all aspects of the traditions and festivities of the people of the period in which they were written, both in writing and through miniatures. Miniatures are known as the traditional book illustration art of the Turks. These miniatures, which are important expressions of culture and art and whose roots go back to Central Asia, are a valuable document of the social and cultural life of the Ottoman Empire. The miniatures made by Levnî are also included in Vehbî *Sûrnâme*. The rituals performed in that period were the subject of both surnames and found their place in miniatures. The universe of this study consists of circumcision and the rituals of the circumcision ceremony, which constitute the main theme of Vehbî's *Sûrnâme*, as well as cults and elements of Turkish folk culture. In the study, various elements that constitute folk culture, such as tree cult, ancestors cult, animal cult, sacrifice, traditional Turkish theater, javelin game, folk storytelling, reflected in Vehbî's *Sûrnâme*, will be identified and evaluated.

Keywords: Turkish folk literature, Sûrname, Transitional Periods, Cult, Miniature

Giriş

Eski Türk hayatında şeylan(şölen) olarak geçen şenlik geleneğinin, Türk kültür tarihi açısından önemli bir yeri vardır ve ayrıcalıklı bir alana sahiptir. Türklerdeki bu gelenek Osmanlı döneminde de devam etmiş, Osmanlı Devleti bu şenliklerin ve saray düğünlerinin baş düzenleyicisi konumunda olmuştur. Şenliklerin düzenlenme amacı yönetenler ile yönetilenler arasındaki bağı güçlendirmek olarak görürse de aslında devlet düğünler ve şenlikler yoluyla gücünü ve zenginliğini ortaya koymuştur.

Sûr (düğün, şenlik) düzenleme ve Sûrnâme (düğün, şenlik kitabı) yazma Osmanlılara özgü bir gelenektir. Kaynaklarda ilk şenliğin, 1285 tarihinde I. Osman'ın düğünü için yapıldığı görülmektedir. Sûrnâme yazma ve resimleme geleneği ise 1582'de III. Murat'ın oğlu için düzenlediği sünnet düğünü ile geleneksel hâle gelmiştir. "Sûrnâmeler, padişahların erkek çocuklarının (şehzadelerin) sünnet düğünlerini, kızlarının veya kız kardeşlerinin evlenme düğünleri vesilesiyle yapılan sur-ı hümayunları anlatan edebî eserlerdir" (Arslan, 1999, s. 5). Sûrnâme'de sadrazamın, vezirlerin düğün dolayısıyla verdikleri armağanlar, ziyafetler, kurulan otağlar, halka açık eğlenceler, kandiller, havai fişek gösterileri, esnaf alayları, gezdirilen gümüş ya da şeker gibi maddelerden yapılan nahıllar, güreş, at yarışı, cambaz, hokkabaz, kol oyunları gibi gösteriler ayrıntılarıyla anlatılır (Türkmenoğlu, vd., 2018, s. 567).

XVIII. yüzyıl, Osmanlı Devleti için hem bir kırılma hem de bir geçiş dönemidir. Lale Devri olarak adlandırılan bu dönemi en iyi anlatan, aktaran ve belgeleyen kaynaklardan biri de *Sûrnâme-i Vehbî'dir*. Bu çalışmanın da içeriğini oluşturan eser; 1720 yılı, III. Ahmet dönemine aittir. Seyyid Vehbî'nin düz yazı biçiminde hazırladığı eser, Nakkaş Levnî tarafından resmedilmiştir. *Sûrnâme*, III. Ahmet'in şehzadelerinin 15 gün-15 gece süren ve Osmanlı'nın son görkemli şöleni olan sünnet düğününü şiirsel bir dille aktarmaktadır. Osmanlı el yazması ressamı olmasının yanında bu kitabı resimlemesi sebebiyle eser, Levnî'nin başeseri olarak aktarılmaktadır. *Sûrnâme*, İstanbul'un toplumsal yapısını, Osmanlı'nın eğlence anlayışını, toplumun kültürel ritüellerini barındırıp belgeleyen önemli eserlerden bir tanesidir (İrleyici Tekbaş, 2008, s. i). Kendi başına bir edebî tür olan bu eserler, yazıldıkları zamanı bütün yönleriyle yansıtmalarından dolayı kültür tarihi araştırmaları için zengin kaynaklar oldukları görülmektedir (Tulum, 2008, s. 11). Çalışmanın içeriğini III. Ahmet'in oğulları Şehzade Süleyman, Şehzade Mehmed, Şehzade Mustafa ve Şehzade Bayezid için gerçekleştirilen sünnet düğünü oluşturmaktadır. Okmeydanı'ndaki şenlik alanında gerçekleştirilen sünnet düğününe halkın da kitlesel olarak katılım sağladığı aktarılmaktadır. Bu törende; vefat etmiş paşaların ve devletin ileri gelenlerinin çocukları ile yoksul çocuklar olmak üzere 3902 çocuğun sünnetinin III. Ahmet tarafından yaptırıldığı belirtilmektedir (Kahraman, 2016, s. 9).

Vehbî, XVII. yüzyılın divan sahibi şairlerdendir. Asıl adı Hüseyin olan şair,soyunun peygamber sülalesine dayanması sebebiyle Seyyid Vehbî olarak anılmıştır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmezken doğum yeri İstanbul'dur. 1736 yılında İstanbul'da ölen Vehbî, III. Ahmet tarafından Reîs-i Şâirân (Şairler Başbuğu) sıfatı verilen Osmanzâde Tâib tarafından vekil seçilmiş ve kendisi de kaside şeklinde bir vekâletname kaleme almıştır.

Vehbî, şöhretini divanıyla değil, III. Ahmet'in şehzadeleri için düzenlenen sünnet düğününü anlattığı sûrnâme ile kazanmıştır (Tulum, 2008, s. 11). Bu sûrnâmede Levnî'nin minyatürleri de yer almaktadır.

Minyatür sözcüğü, Latince *miniare*'den (kırmızıyla boyama) gelen İtalyancada *miniatura*'dan Fransızcaya oradan Türkçeye minyatür olarak geçmiş bir kelimedir. Minyatür, el yazmalarında bulunan metinleri aydınlatmak ve görsellik katmak amacıyla yerleştirilen açıklayıcı resimlerdir (Demir, 2008, s. 11). Gazneliler ve Selçuklular'da ortak minyatür anlayışının temelleri Uygur Türklerine dayanmaktadır. Uygur Türklerinde var olan minyatürlerde, Maniheist rahiplerin dinî törenlerdeki betimlemeleri yer almaktadır. Uygur Türklerinden önce Türkler arasında görülmeyen minyatür, Uygur Türklerinin Maniheizm dinini kabul etmesiyle Türklerin sanat anlayışında kendisine yer bulmuştur. İslamiyet'in kabulünden sonra Türkler minyatürü daha da geliştirerek İslam dünyasında yayılmasını sağlamıştır (Demir, 2008, s. 17-18). Sekizinci yüzyılın ortalarında Turfan bölgesinde Uygur Türklerinin meydana getirdikleri minyatürler daha sonra Türk minyatür sanatının kaynaklarını oluşturmuştur. Selçuklular döneminde İran ile ilişkilere bağlı olarak minyatür sanatı İran etkisinde kalmıştır. Osmanlı Devleti döneminde minyatür terimi yerine "tasvir" veya "nakış" sözcükleri tercih edilmiş, İran ve Selçuklu etkisi XVIII. yüzyıla kadar devam etmiştir. Mustafa Çelebi, Selimiyeli Reşid, Süleyman Çelebi ve Levnî, XVIII. yüzyılın ünlü nakkaşlarıdır (Türkiye Kültür Portalı, 2024).

Nakkaş Levnî, XVIII. yüzyılda Sultan III. Ahmet'in nakkaşbaşısıdır. Asıl adı Abdülcélil Çelebi olan Levnî diğer nakkaşlardan farklı olarak tek sayfalar şeklinde minyatürler yapmıştır. Levnî'nin en şöhretli eserleri, III. Ahmet'in oğlu için yaptırdığı sünnet düğününü kaleme alan Vehbî *Sûrnâmesi*'nde yaptığı minyatürlerdir (Demir, 2008, s. 68).

Bu çalışmanın evrenini Vehbî'nin *Sûrnâme*'sinin ana temasını oluşturan sünnet ve sünnet törenindeki ritüellerle beraber, Türk halk kültürüne ait kültler ve unsurlar oluşturmaktadır. Vehbî, *Sûrnâme*'sinde bu sünnet törenini tüm detaylarıyla bir düğün şeklinde ve gelenekler etrafında aktarmaktadır. XVIII. yüzyılda yapılan ritüeller hem sûrnâmelere konu olmuş hem de minyatürlerde yerini bulmuştur. Çalışmanın amacı o dönemin inanışlarını, eserde karşılaşılan halk kültürü unsurlarını, gerçekleştirilen ritüelleri gelecek nesillere aktarmak ve toplumsal birlik ve beraberliği sağlayan düğünlerin işlevselliğini ortaya koymaktır. Çalışmada Vehbî'nin *Sûrnâme*'sinde yer alan Türk halk kültürüne ait unsurlar *Sûrnâme* genelinde ve kitapta yer alan minyatürler özelinde nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi, betimsel analiz yöntemi ile tespit edilmiş, içerik çözümleme yöntemi ile incelenmiştir.

1. Sünnet ve Sünnet Töreni

Sünnet, Türk-İslam kültüründe çocukla ilgili geleneksel ritüellerden bir tanesidir. Dinsel ve törensel anlamda Türk kültüründe en yaygın işlemlerden biridir. İslam dininde Hz. Muhammed'in yaptığı, uyguladığı, yapmayı öğütlediği işlemlerin geneline ve uyulmasına sünnet denilmektedir. Sünnet geleneğinin köklü ve yaygın olmasının sebeplerinden biri Hz. Muhammed'in sünnetli doğmuş olmasıdır (Eroğlu& Köktan, 2023, s. 3).

Sünnet, dinî anlamda Hz. Muhammed'in önerdiği, yaptırılması gerektiğine inanılan bir ritüeldir. Metinde yer alan aşağıdaki ifadeler önemlidir:

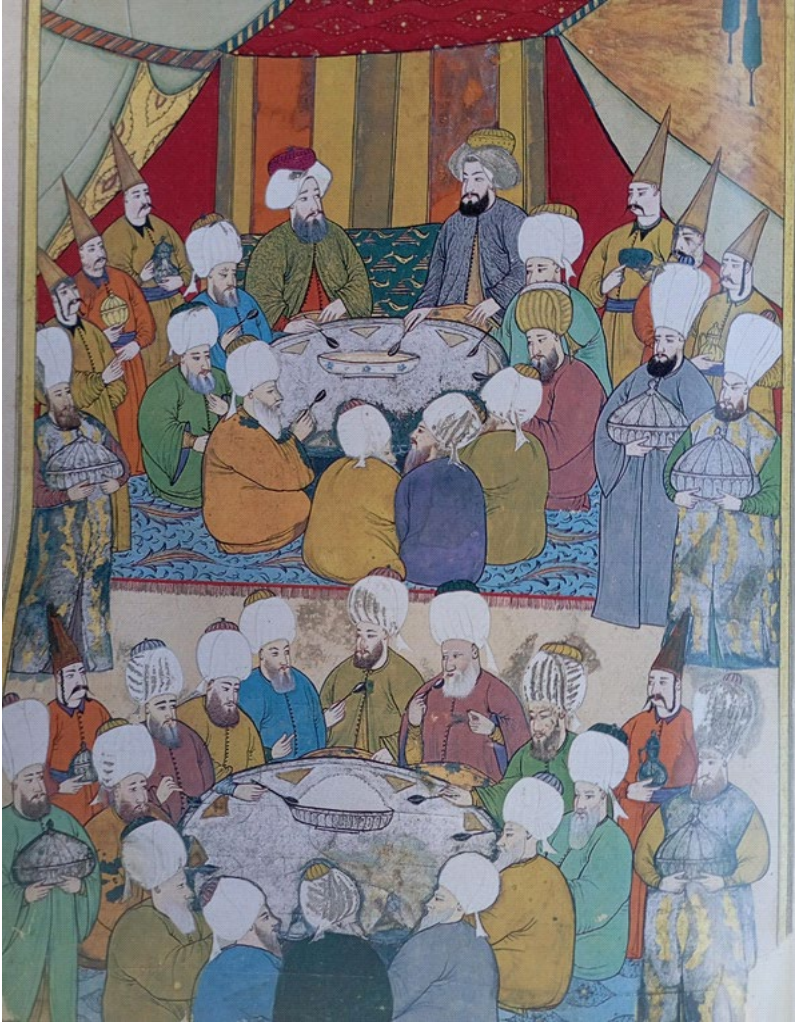
“İki yüz on dokuz sünnet çocuğu yeni elbiseden ağızlarına sünnet balı çalınıp kabaran kolları kanatlarıyla bal ballanarak sünnet çadırına doğru geçtiler ve Hazreti Muhammed'in güzel sünneti üzere sünnet edilerek Müslümanlığın ayırıcı özelliklerinden birinin gereği yerine getirmiş ve inanmış olmanın güzelliklerinden birini elde etmiş oldular.” (Vehbî, 2008, s. 303).

Sünnet, geçmişte ve günümüzde gerek Türk dünyası gerek Anadolu sahasında erkek çocuk ve ebeveynleri açısından özel bir anlam taşıyan, törenle bayram havası içinde katılımcıların eşlik ettiği bir etkinliktir (Öncül, 2019, s. 123). Bu etkinlik hayatın geçiş dönemleri olarak adlandırılan “doğum, evlenme ve ölüm” törenlerinden doğumun bir alt başlığı olarak ele alınmaktadır. Birey için bir toplumdan diğerine geçişin sembolü ya da sınavı olan geçiş dönemi törenleri içlerinde birçok kültürel unsuru ve inancı barındırır (Yeşil, 2014, s. 118). Nitekim, geçiş dönemlerinde gerçekleştirilen ritüeller, kutlamalar ve kutsamalar ile insanın tehlikelerden ve kötü ruhlardan koruduğuna inanılmaktadır (Örnek, 1971, s. 11). Vehbî bu durumu *Sûrnâme*'de şu sözler ile ifade etmektedir:

“Doğunun ve batının sahibi olan Tanrı'nın son derece kıymetli bağışları, ana babanın birbirini eş olarak seçmeleri yoluyla kurdukları birlikteliği temsil eden evlilik ağacının yemişleri olan bahtiyar şehzadelerin Hazreti İbrahim'in güzel sünnetiyle sünnet edilmelerine ve sağ ellerinin şehadet parmağı uçlarının sünnet kınasıyla kınalanmasına bundan daha iyi bir zaman bulunmaz ve daha uygun bir fırsat ele geçmez.” (Vehbî, 2008, s. 26).

Hayatın geçiş dönemlerinden evlilik gibi temel ritüellerde ve sünnet düğünlerinde kına yakma yaygın bir şekilde yaşatılmaya devam eden bir gelenektir. Hz. İbrahim'in, oğlu İsmail'i kurban ederken gökten kınalı bir koçun inmesi, Allah tarafından İsmail'in yerine bu koçun kurban edileceğinin bildirilmesi ile kına yakma âdeti ortaya çıkmıştır. Türk kültüründe geleneksel olarak kına, kesilecek kurban, askere gidecek olan gence ve evlenecek genç kıza yakılmaktadır.

Temelinde kurbanın Allah'a kurban edilmesi amacıyla süslenmesi, kınalanması, asker olacak gencin vatana kurban edilmesi, evlenecek olan genç kızın yeni yuvasına kurban edilmesi gibi anlamlar taşıdığı görülmektedir (Yardımcı, 2008, s. 81-82).



Minyatür 1 (Vehbî, 2008, s. 133)

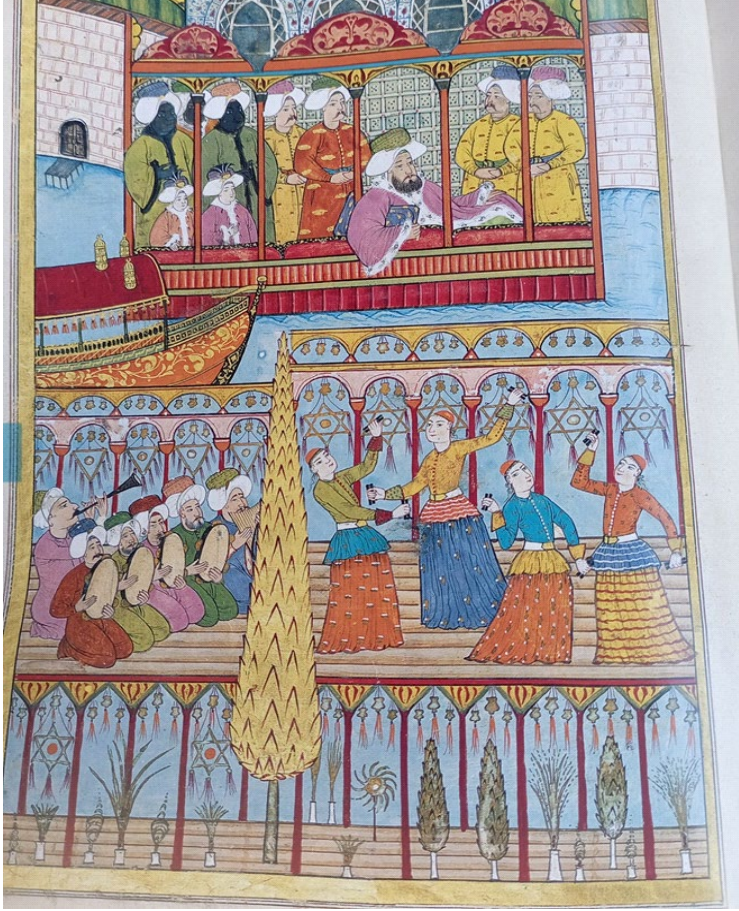
Sünnet düğünlerinde sünnet olan çocukların aileleri genellikle gelen misafirlere yemek ikram etmektedir. Sünnet esnasında ve sonrasında lokum, şeker, helva vb. acılarını daha aza indirecek tatlı yiyecekleri yedikleri metinde şöyle aktarılmaktadır:

“İkinci ve üçüncü çadırda, her bir sofrada tam on ikişer kap çeşitli yemek olmak üzere, yirmi üç sofralık yemekle sofralar hazırlandı; bostancı neferlerinin yarısına çadırlarda, öteki yarısına da çadır dışında kilimler yayılmak suretiyle tablalarla pilav ve zerde ikram olundu.” (Vehbî, 2008, s. 320), “Padişah’ın başışısıyla türlü türlü giysilerle övünç gömleği giymiş olan iki yüz yetmiş yedi sünnet çocuğu, anneleri ve kız kardeşleriyle birlikte geçtiler ve gece gündüz bir kol çengi ve diğer oyuncular çadırlarında şenlik etmekte olduklarından, sünnet şekerleriyle damaklarını tatlandırıdılar.” (Vehbî, 2008, s. 203).

Sünnet düğünlerinde sünnet olan çocuğa gelen misafirler hediye vermekte, para veya altın takmaktadırlar. *Sûrnâme*’de bu durum şöyle aktarılmaktadır:

“Şerefli sünnet işi sona erip Daraca gösterişli Sadrazam Hazretleri yine Arz Odası’na döndüklerinde, sultan musahiplerinden birinin sünnet tepsisini Arz Odası’na getirmesi üzerine, önce vezirler arasında başat, şanlı damat (Sadrazam) Hazretleri tepsiye beş yüz altın, diğer vezirler yüzer altın ve Şeyhülislam ile Rumeli ve Anadolu kazaskerleri de birer miktar altına bıraktılar.” (Vehbî, 2008, s. 411).

2. Ağaç Kültü



Minyatür 2 (Vehbî, 2008, s. 180)

Türk kültüründe en eski devirlerden günümüze kadar ağaç kutsal kabul edilmiş ve etrafında çeşitli yaygın inanışlar ortaya çıkmıştır. Türk sosyal hayatında da ağaç kültürü önem arz eden kültürlerden bir tanesi olmuştur. (Arslan, 2014, s. 61) Türk kültüründe hayat ağacı, yaşam ve canlılık veren ağaçlardandır. *Dede Korkut Kitabı*’ndaki “gölgeli kaba ağaç” nitelemesi hayat ağacını sembolize etmektedir. Hayatın başlaması ve son bulması, insanların kaderi, yaşanılanlar hayat ağacıyla ilişkilendirilmektedir. Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra hayat ağacı varlığını cennet ağacı olarak zikredilen servi ağacına bırakmıştır. Servi, Elif harfine benzetildiği için Allah’ın “Vahded” ismine karşılık

“hurşid/âfitab (güneş)” olarak anlamlandırılmış ve önemli sembollerden biri hâlinde sosyal hayat ve sanat eserlerinde yerini bulmuştur. Servi'nin, Elife benzeyen şekliyle vahdaniyeti, doğruluğu; yaz kış yapraklarını dökmemesiyle ölümsüzlüğü, göklere doğru uzanması, boyuyla Allah'a kavuşmayı; çıkardığı seslerle Allah'ı zikrettiğine inanılmaktadır (Çetin-Yayı, 2021: 487). Tanrı'nın ebediliğini, diriliğini temsil eden, tanrısal bir varlık olan hayat ağacı, İslam inancında cenneteki Tûbâ ve göğün en üstündeki son canlı olan Sidre ile aynı anlamdadır. (Ergun, 2004, s. 195). Düzgün boylarıyla göğe doğru yükselen serviler de ebedi hayatı sembolize etmektedirler. (Ergun, 2004, s. 235) Vehbî, *Sûrnâmesi*'nde hayat ağacı; uzunluğundan dolayı Sidre ve Tûbâ ağacı ile ilişkilendirilmekte, servi ve nahil ağacı formunda da minyatürlerde yerini almaktadır.



Minyatür 3 (Vehbî, 2008, s. 36)

“Boyları Sidre ağacı gibi upuzun Tuba ağacını andıran her nahılın birbirine dolanmış, her dem çiçekli dallarının rengârenk çiçeklerinin burunlarına beğeni kokuları saçması keyif genizlerine öyle bir sevin.

Itırı sürdürdü ki bir gül dalına baksa, bir de bu pürüzsüz fidanı seyretse; gülün her yaprağı bahçıvanın gözüne batan bir diken olur diye mırıldanarak, söz söyleme bülbüllerini çın çın öttürdüler. Gelin süsleyici kadınların ve Mâni'nin yaptıklarına benzer süsleme ve nakışlar yapan nakkaşların, gelin sandalyesinde oturan düğün nahılları gelinine verdikleri süs şehzadelerin ince ve ölçülü bakışlarına hoş göründüğünden iki kez yaya olarak gelip gittiler.” (Vehbî, 2008, s. 34).



Minyatür 4 (Vehbî, 2008, s. 420)

Sûrnâme'de yer alan minyatürlerden bazılarında, nahılların şenlik alanından geçişleri yer almaktadır. Hayat ağacının günlük yaşamdaki yansımalarından biri olan nahıl, kendilerine yüklenen bolluk, bereket, üreme, güç gösterisi, paylaşma gibi sosyal anlamları ile özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun saray düğün ve şenliklerinde vazgeçilmez üç boyutlu heykelsi bir kültür objesi olmuştur (Öngen Corsini, 2013, s. 56). Arapçada hurma ağacı, fidanı anlamına gelen nahıl düğünlerde gelin evinde hazırlanıp gelin odasına götürülen, sünnet düğünlerinde de hazırlanan, üstü altın, gümüş süsler, yapma çiçekler, şekerler ve meyvelerle süslenmiş bir şenlik, süs ağacıdır. Osmanlı'nın

yanında Anadolu'nun çeşitli yerlerinde de nahıl düğün ve sünnetlerde kullanılmaktadır. Nevşehir ve Ürgüp yöresinde düğünlerde nahıl, Edirne ve Kırklareli'de ahret çiçeği, Kars-Ardahan yöresinde şah bezeme veya şah kaldırma yapıldığı görülmektedir (Üçer, 2019, s. 88-94).



Minyatür 5 (Vehbî, 2008, s. 422)

3. Kurban

İslam dinini kabul eden Türkler ve diğer kavimler, eski dinlerinden kalan birçok inanç, gelenek ve ayinleri yeni dinlerine de almaya çalışmışlardır. (İnan, 2000, s. 204) Kurban da bu inançlardan biridir. İlkel dönemlerden modern zamana kadar insanın, var olduğu her yerde tanrı veya kutsal nesnelere kanlı ve kansız kurbanlar sundukları görülmektedir. Günümüzde bazı toplumlar ve dinler tarafından terk edilmiş gibi görünse de kurban evrensel, tarihî, dinî, sosyal bir kurum ve aynı zamanda bir ibadet biçimidir. (Sezen, 2004, s. 11-22). Kurban, tanrıya şükür mahiyetinde gerçekleştirilen bir ritüeldir. Türkler en eski inanç sistemlerinden bugüne kadar, ölmüş atalarını anmak amacıyla kurban ritüelini

yaygın bir şekilde icra etmişlerdir. İlk dönem Türk dininde Türklerin, ecdat mağaralarına gidip orada ölen atalara ve kutsal ruhlara dönük kurbanlar kestikleri aktarılmaktadır (Günay&Güngör, 2019, s. 61). Türklerde kurban kanlı ve kansız olarak ikiye ayrılmaktadır. Kanlı kurbanlarda çeşitli hayvanlar çeşitli ritüellerde kullanılırken, kansız kurbanda saç dağıtılması, şeker dağıtılması, ataların ruhlarına gitmesi adına çeşitli ritüeller yapılmaktadır (Peker, 2015, s. 197). *Sûrnâme*'de kurban hem padişahın hem de sadrazamın çadırının önünde kesilmektedir. Kesilen kurbanın sayısı da devlet yöneticilerinin makamı ile eş değerdedir:

“Defterdar Efendi, Sûr Emîni Efendi ve Mehterbaşı Ağa önce duayla Padişah'ın otağını kurdular ve on adet kurban kesip besmeleyle orta direğini diktiler. Bundan sonra, makamı yüksek Sadrazam'ın çadırında da yedi kurban kesildi; böylece bu otağlarla ihtişam alanını süslemiş oldular.” (Vehbî, 2008, s. 43).

4. Hayvan Kültü



Minyatür 6 (Vehbî, 2008, s. 136)

Türk kültüründe, mitolojisinde, yaşam biçiminde bazı hayvanlar belirli özellikleri ile daha ön planda yer almaktadır. Bu hayvanlardan ejderha; Türk mitolojisinde güç, kudret gibi iyi özelliklerin simgesi, çeşitli doğa olaylarını temsil eden olağanüstü bir yaratık veya şeytani bir varlık ve kötü bir motif olarak da yer almaktadır. (Beydili, 2005, s. 191) Ejderha ismi Farsçada bulunan “Ajdahak ve Ajdaha” kelimelerinden türeyerek Türkçeye girmiştir. Kaşgarlı Mahmut Divanü Lügati’t Türk’te “Yilbuke” adını vermektedir. Türk halk anlatılarında ejderha motifi ile sıkça karşılaşılır. Yusuf Has Hacib, Kutadgu Bilig’de gök çığırsını (zaman çarkı) bir evrenin (ejderha) evirdiğini söylemektedir. 12 Hayvanlı Türk Takvimi’nde ejderha bahtlı yıllardan biri sayılmakta, güç, kuvvet ve yiğitlik özellikleri ile görülmektedir. Türk mitolojisinde ejderha, Yelbegen (Celbegen), Badraç, Büke, Bükrek ve Çengel, Kök Luu (Göksel Ejder), Ebren isimleriyle yer almaktadır. (Duman, 2019, s. 482-488). Birçok metin ejderhayı yerel hayvan topluluğuna ait bir tür olarak göstermektedir (Roux, 2005, s. 39). *Dede Korkut Kitabı*’nda “Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boyu” beyan eden hikâyede ejderha “evren” adıyla anılmaktadır. *Sûrnâme*’de ise ejderha yedi başlı olarak karşımıza çıkmaktadır:

“Cebeciler tarafından da yedi başlı bir yapma ejderha getirildi. Küpe binmiş bir cadı kuklası o ejderhaya binip dizginini eline almış ve ejderhanın her başında bir ağız, fiskiyelerdeki ejder başı gibi su fışkırtır surette gösterilmişti.”, “Hepsinin elbiselerinde fişekler düzülmüş olduğundan, gülümsemelere yol açan biraz gezintiden sonra atlar yanar fitille tutuşturulduklarında sağa sola atılmaya ve hızla dolanıp inen yıldırım Burak’ının nalı gibi etrafa alev saçmaya başladılar.” (Vehbi, 2008, s. 256).

Sûrnâme’de bulunan bir başka hayvan ise attır. Türk kültüründe ve yaşayışında at; araç, yiyecek ve arkadaş ihtiyacını karşılamak gibi önemli bir rolü vardır. Atın ehlileştirilmesi ve atlı çoban kültürü tarihte ilk Türklerde görülmektedir. Türkler ata binen, atı kullanan ilk kavimdir. Türklerin atları, öldükten sonra yanlarına defnedilmekte ve atı tanrıya kurban olarak sundukları da görülmektedir. Türk destanlarında, masallarında, menkıbelerinde at önemli karakterlerden biridir. Kimi zaman ana karaktere yol gösteren, rehber olan, yardım eden, koruyan kimlikte karşımıza çıkmaktadır (Durmuş, 2021, s. 2). At ölümün ve sezginin sembolüdür, gökyüzünde de yeryüzünde de yeri vardır. Tanrılar insanlara yardım etmesi için atın varlığına ihtiyaç duymaktadır. Bu hayvan, esrarengiz bir âlemi temsil etmektedir. (Seyidoğlu, 1995, s. 93) Nitekim Türk mitolojisinde de dini törenlerde de atın önemli bir yeri vardır. Şaman ya da kamların gökyüzü ile yeryüzü arasındaki yolculuklarında en büyük yoldaşları attır. *Sûrnâme*’de at, Burak ismiyle nitelendirilmektedir. Hz. Muhammed’in Miraç’taki seyahatinde bindiği ışık hızından daha fazla sürate sahip olarak bilinen Burak, eserde “yıldırım Burak” olarak betimlenerek atın gücü ortaya konulmaktadır. Kaynaklarda, Muhammed’e bu atı Cebrail’in getirdiği bu atla Kudüs’e gittiği ve bununla Mirac’a yükseldiği aktarılmaktadır. (İSAM, 2020, s. 40) Minyatürlerde ve eserde yer verilen bir başka hayvanda fildir: “Yapma bir fil kaleyi hortumuna bağlanmış olan urganla sözüm ona çekiyor ve kale de filin ardınca yürüyerek çekilip gidiyordu.” (Vehbi, 2008, s. 256).

Ancak fil, ejderhaya da at gibi mitik bir anlam ya da Türk halk kültürü için önemli bir unsur olarak değil yük ve eşya taşımada kullanımı ile minyatürlere de yansyarak eserde yerini almıştır.

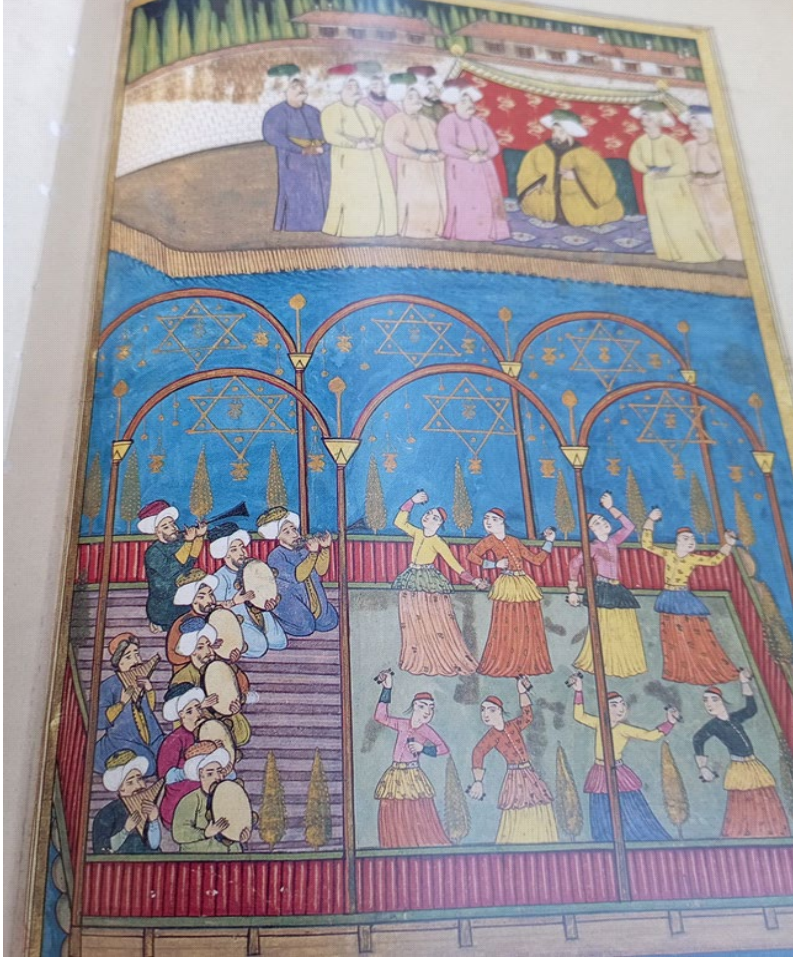
5. Altı Kollu Yıldız- Süleyman Mührü



Minyatür 7 (Vehbî, 2008, s. 270)

Türklerin inancına göre, altı kollu yıldız motifindeki alt ve üstte olan üçgenin göğü ve yeri, iyiyi ve kötüyü, kadını ve erkeği, ateşi ve suyu temsil ettiğine inanılmaktadır. Türk kültür ve sanatında altı kollu yıldızın İslamiyet öncesi dönemde de kullanıldığı görülmektedir. İslamiyet'in kabulü sonrasında Türkler, altı kollu yıldızda farklı anlamlar da yüklemişlerdir. İslamiyet'in kabulünden sonra altı kollu yıldızda, Mühr-i ya da Mühr-ü Süleyman adıyla yani Hz. Süleyman'ın mührü adı verilmektedir. Altı kollu yıldız, kuvvet ve kudret simgesi olarak kaftan, sancak ve bayrakta, muska, nazarlık ve tılsımlı gömlelerde kullanılmaktadır. Düşman kuvvetlerinden korunmak için askerî objelerde, bolluk ve bereket için tespihlerde, şifa taşlarında, ölümlerin kabir azabından korunmaları

ve kurtulmaları için mezar taşlarında kullanıldığı görülmektedir. Altı kollu yıldız, Selçuklular Dönemi'nden günümüze kadar yapılan birçok mimarî ve sanatsal eserlerde bulunmaktadır. Altı kollu yıldız, Diyarbakır surlarında, Konya Karatay Medresesi çinilerinde yer almaktadır (Sönmeztürk, vd., 2022, s. 52).



Minyatür 8 (Vehbî, 2008, s. 296)

6. Habib-i Neccar

Atalar kültü; ölmüş ataları tazim etmek, onlara kurban sunmak inanç ve pratiğidir; patriarkal aile tipinin hâkim olduğu toplumlarda görülür. Ölen ataların özellikle de babaların ruhlarının geride kalanlara iyilik ya da kötülüklerinin dokunabileceği inancı ve onlara karşı duyulan minnet hissi, atalar kültürünün temelini oluşturmaktadır (Günay&Güngör, 2019, s. 61). Bu minvalde; “Dostum! Yıkık gönüle, kavuşma umudun mimar olsun; Habib-i Neccar’ın manevi yardımı seni mamur etsin.” (Vehbî, 2008, s. 305) cümleleri ile Habib-i Neccar gibi önemli bir şahsiyete duyulan saygı Sûrnâme’de dile

getirilmiştir. Habib-i Neccar Hristiyanlığı yaymak üzere Roma döneminde Antakya’da yaşayan bir din şehididir. Çok tanrılı dinlerin ve putperestliğin yaygın olduğu dönemde Antakya’ya gelerek burada insanları tek tanrılı hak dine davet etmiştir. Kur’anı-ı Kerim’de Yasin Suresi’nde Habib-i Neccar’ın cihadi ve büyük macerası aktarılmaktadır. Habib-i Neccar “Sahib-i Yasin” ya da “Sahibi Antakya” adlarıyla anılmaktadır. Habib-i Neccar’ın türbesinin bulunduğu dağ “Habib-i Neccar Dağı” adıyla adlandırılmaktadır. Habib-i Neccar’ın bulunduğu türbe alanında ibadet ederken başının kesildiği ve başının yuvarlanarak türbenin bulunduğu alana düştüğü ve buranın türbe yapıldığı aktarılmaktadır (Türk, 2016, s. 166-168). Bölge halkının yoğun olarak ziyaret ettiği yerlerden biri olan türbe (cami), 2023 Kahramanmaraş depremlerinde ağır hasar almıştır.

7. Eğlence

Halk bilgisi ürünlerinin işlevleri konusunda yapılan araştırmalardan yararlanarak bir model oluşturan, işlevsel halk bilimi kuramının önemli temsilcilerinden antropolog William Bascom, *The Journal of American Folklore* dergisinde 1954 yılında “Four Functions of Folklore” (Folklorun Dört İşlevi) adlı bir makale yayımlar. Bascom makalesinde halk biliminin; folklorun sosyal bağlamı, folklorun kültürel bağlamı olarak adlandırılabilir kültür ile folklorun ilişkisi, folklorun işlevleri olmak üzere üç temel sorunu üzerinde durmakta ve folklorun işlevlerini dört grup hâlinde işlemektedir (Bascom, 1954, s. 343- 347, Oğuz&Gürçayır, 2005, s. 125-151). En basit şekliyle de şu şekilde açıklamaktadır: 1. Eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevi, 2. Değerlere, toplumsal kurum ve törenleri yaşatanlara destek verme, kültüre geçerlilik kazandırma, 3. Eğitim ve kültürün yeni nesillere aktarılma-öğretim işlevi, 4. Toplumsal ve kişisel baskılardan kurtarma-denetleme işlevi (Ekici, 2010, s. 124-125; Çobanoğlu, 2008, s. 235-236). Bascom’un öne sürdüğü bu dört işlevin ilk maddesi olan “eğlenme, eğlendirme ve hoşça vakit geçirme işlevi” surnâmelerde tüm ayrıntılarıyla aktarılmaktadır. *Vehbî Sûrnâmesi*’nde de geleneksel meydan oyunlarından cirit, Türk gölge oyunlarından karagöz oyunu ve halk hikâyesi anlatma gibi eğlence unsurları üzerinde durulmaktadır.

Cirit; yağlı güreş, kılıç, okçuluk, deve güreşi gibi değerli ve eski geleneksel sporlarımızdan bir tanesidir. Cirit at üzerinde, ağır ve kalın bir sopa kullanılarak oynanan Türklerin yüzyıllardan beri oynadıkları, en büyük tören ve meydan oyunudur. Orta Asya’da yaşayan Türkler, savaş olmadığı dönemlerde askerleri zinde ve güçlü tutmak için cirit oyununu ortaya çıkarmış ve askerleri fiziksel ve ruhsal açıdan eğitmişlerdir (Koçan, 2007, s. 31). *Sûrnâme*’de ise cirit şu ifadelerde yerini bulmaktadır:

“Sadrazam İbrahim Paşa’nın askerleri yaya olarak cirit oynadılar; ayrıca topçu neferlerinden otuz kadar gülünç hareketler yapan kimse, üzerlerinde Acem kıyafetlerine benzer giyimler, başlarında Kalenderlerin giydikleri takkeleri andırır başlıklar bulunduğu hâlde, ellerindeki kâğıttan topuzlarla birbirine Rüstemce hamle ederek ikişer ikişer geçtiler ve bir yapma devekuşunu, ustalıklı kolunu kanadını hareket ettirir gösterip, canlıymışçasına gezdirdiler.” (Vehbî, 2008, s. 66).

Türk gölge oyununun kökeni ile ilgili çeşitli efsane ve rivayetler vardır. Cami inşaatı ile ilgili çeşitli efsanelerde Karagöz'ün Türkiye'de ilk kez ortaya çıkışı konusunda mekân olarak Bursa civarı, zaman olarak Orhan Gazi veya Yıldırım Bayezid dönemi, yani XIV. yüzyıl gösterilmektedir. (Sakaoğlu, 2003, s. 36-39) Karagöz oyunları Türk temaşa sanatının önde gelen türlerinden bir tanesidir. Bir gölge oyunu olan Karagöz'ün karakterleri Karagöz ve Hacivat'tır. Türk zekâ ve mizahını; şive taklitleri, Arapça ve Farsça kelimelerin telaffuzlarına yakın kelimeler söyleyerek cinas ve tevriye sanatlarını fazlasıyla kullanarak yakalamaktadır. Karagöz, mesleği demirci olan, klasik tahsil görmemiş, neşeli, şakacı, nüktedan, açık kalpli, bazen kaba bir insan tipidir. Hacivat, medrese kültüründe yetişmiş, sofu, Osmanlı kibar zümre görgüsüne sahip bir kişidir (Güzel&Torun, 2015, s. 274). Vehbî *Sûrnâme*'de Karagöz oyunlarının varlığını şu ifadeler ile aktarmaktadır:

“Böylece sünnet çadırına vardıklarında, bir kol çengi ve hayalbazların (yani karagöz oyunu oynatanların) çadırlarında gece ve gündüz şenlik etmesi ferman buyrulduğundan, hayretle açılmış gözlerinin kemerine gaflet perdesi asılmış ve sünnet şekeri ardından acı tatlısı tattırılmış olur.” (Vehbî, 2008, s. 111).

Halk hikâyesi anlatma geleneğinin günümüze kadar gelmesinde en önemli görevi âşıklar ve meddahlar üstlenmişlerdir. Sözlü kültür ortamında aktarılan halk hikâyeleri, göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup, aşk kahramanlık vb. konuları işlemekte, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılmaktadır. (Alptekin, 2002, s. 18) Meddahların XVIII. yüzyıldaki varlığı Vehbî'nin, eserinde şu sözler ile görülmektedir.

“Ardından Sadrazam'ın cömert eli yine akça saçarak Gümüş Suyu gibi hareketlerini söndürdü. Bu sırada içlerinden biri şehnâme hân olup açık ve anlaşılır bir dille Hefthân Destanı'nı okuyup aktarmaya başladı. Rüstem ve Sâm hikâyelerini aktardığı sırada elindeki sopayı savurarak keskin kılıç yalmanı savuruyormuş gibi göründükçe yarı canlı tiryakilerin kimi o hikâye kahramanlarının dehşet verici hayalî narasından şuurunu kaybetti, kimi sopanın hareketinin gölgesini savrulan kılıç, destan okuyan şehnâme hânın yumruğunu ise Kahraman'ın gürzü sanıp “hay hay” diye bağırarak kaçtı.” (Vehbî, 2008, s. 189).

Sonuç

Sûrnâmelerin ait oldukları toplumların sosyal hayatlarında yer alan ritüelleri açık bir şekilde ortaya koyduğu görülmektedir. Aktarılan ritüeller ise minyatürler ile görselleştirilmektedir. Bu çalışmaya konu teşkil eden Vehbî'nin *Sûrnâme*'sinde bulunan Levni'nin minyatürlerinin, III. Ahmet'in çocuklarının sünnet töreninde yapılan ritüelleri aktardığı görülmektedir. Vehbî'nin eserinde bahsettiği, Levni'nin de naksettiği minyatürlerde yer alan pek çok halk kültürü unsuru tespit edilmiştir. Bunlardan yemek verme, bahşış bırakma gibi halk kültürü unsurları dikkat çekicidir. Bir diğer unsurda ağaçtır. Türklerde sonsuzluğu temsil eden hayat ağacı önemli bir yere sahiptir. İslamiyet'in kabulünden sonra hayat ağacı anlamını korurken form olarak genellikle servi ağacına evrilmiştir. Tasavvufta, edebi sanatlarda servi ağacına yüklenen çeşitli semboller

ve anlamlar ile Vehbî'nin eserinde de karşılaşılmaktadır. Bu durum Levnî'nin minyatürlerinde hem servi hem de nahıl ağacı formunda kendini göstermektedir. Eserde kurban kesme ritüeli ile de karşılaşılmaktadır. Türklerde kurban ilkel zamanlardan günümüze kadar yaygın bir şekilde görülürken kanlı ve kansız kurban olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Vehbî'nin eserinde kazaları, belaları defetmek adına sünnet başlamadan önce kurban kesme ritüelinin icra edildiği aktarılmaktadır. Sünnet merasimi etrafında yer alan bu göstergelerden hayat ağacı ve kurban sembolü ile de soyun devamı ve ölümsüzlük arasındaki ilişki ortaya konulmaktadır. Bunların yanında hayvan minyatürlerine de yer verilmiştir. Türk halk anlatılarında ejderha ve at sıklıkla kullanılan hayvan sembolleridir. Bu semboller hem eserde hem de minyatürlerde kendini göstermektedir. Selçuklu mimarisinde ve sanat ürünlerinde sıklıkla rastlanan Süleyman mührü veya altı kollu yıldız, Osmanlı toplum ve devlet yönetiminde de karşılık bulmuştur. *Sûrnâme*'de, Levnî'nin yaygın bir şekilde Süleyman mührünü minyatürlere işlediği görülmektedir. Sünnet eğlencesinde cirit oynama, Karagöz oynatma, halk hikâyesi anlatma geleneği gibi etkinlikler ile karşılaşılması, o dönemde hem hayatın geçiş dönemlerinin coşku ile yaşandığına dikkat çekmekte, hem de ortak bilinci oluşturan halk kültürünün her dönemde ve her yerde varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Unutulmaya yüz tutmuş bu etkinliklerin ramazanda, düğünlerde, bayramlarda, kahvehanelerde zaman zaman icrasının devam ettirilmesi geleneğin geleceğe taşınmasında oldukça önemlidir. Türk milleti ne kadar yer değiştirirse değiştirsin kültürel bellek surnâmeler ve minyatürlerle canlı tutulmakta, toplumsal hayata dair izler, dönemin inanışları, ritüeller geçmiş ile anı buluşturan bu tarz eserlerle gelecek nesillere aktarılmaktadır. Nitekim, genel olarak minyatürlerin ve surnâmelerin titizlikle taranması, bu eserlerde bulunan halk kültürüne ait ritüel ve inanışları içeren unsurların tespit edilmesi kültür tarihi araştırmaları açısından önem arz etmektedir.

Kaynaklar | References

- Alptekin, A.B. (2002). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Akçağ Yayınları.
- Arslan, M. (1999). *Türk edebiyatında manzum sûrnâmeler (osmanlı saray düğünleri ve şenlikleri)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Arslan, S. (2014). Türklerde ağaç kültü ve “hayat ağacı”. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1(1), 58-71.
- Bascom, W. R. (1954). Four functions of folklore. *Journal of American Folklore*, 67, 333-349.
- Beydili, C. (2005). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Yurt Kitap-Yayın.
- Çetin, Y. & Yayık, B. (2021). Tasavvuf Düşüncesinde Servi Ağacı ve Türk İslam Sanatındaki Yansımaları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 100, 485-514.
- Çobanoğlu, Ö. (2008). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Akçağ Yayınları.
- Demir, C. (2008). Osmanlı minyatür sanatında nakkaş Levnî'nin surname-i vehbî minyatürlerinin ilköğretim 7. sınıf öğrencilerine sanat eğitiminde etkisi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi.
- Duman, H. (2019). Türk mitolojisinde ejderha. *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5 (11), 482-493.
- Durmuş, İ. (2021). Türk kültür çevresinde at. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 1-12.
- Ekici, M. (2010). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Geleneksel Yayıncılık.
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Eroğlu, E. & Kökten, Y. (2023). Kosova Türk halk kültüründe sünnet. *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal*, 16, 1-7.
- Günay, Ü. & Güngör, H. (2019). *Başlangıçtan günümüze türklerin dinî tarihi*. Bilge Kültür-Sanat.
- Güzel, A. & Torun, A. (2015). *Türk halk edebiyatı el kitabı*. Akçağ Yayınları.
- İrlyayıcı Tekbaş, S. (2008). Sûrname-i Vehbî minyatürlerindeki eğlence sahnelerinin resim eğitimi açısından incelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi.
- İnan, A. (2000), *Tarihte ve bugün Şamanizm*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İSAM (2020). *Temel İslam ansiklopedisi* Cilt 6. İsam Yayınları.

- Kahraman, S. A. (haz.). (2016). *1720 şehzâdelerin sünnet düğünü sûr-ı hümayûn Hâfız Mehmed Efendi*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Koçan, N. (2007). Geleneksel sporlarımızdan ciritin rekreasyon amacı ile günümüze uyarlanması. *Spor Yönetimi ve Bilgi Teknolojileri Dergisi*, 2 (1), 31-39.
- Oğuz, M. Ö. & Gürçayır, S. (2005). *Halk biliminde kuramlar ve yaklaşımlar 2*. Geleneksel Yayınları.
- Öncül, K. (2019). Kültürleşme açısından Türk kültüründe sünnet. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7 (20), 123-129.
- Öngen Corsını, D. E. (2013). Osmanlı saray şenliklerinden günümüze bir kültür ürünü: nahl. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 10, 49-57.
- Peker, S. (2015). *Mezar ve türbelere kült merkezli bir bakış (Aksaray örneği)*. Kömen Yayınları.
- Roux, J.P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bitkiler ve hayvanlar*. Kabalcı Yayınevi.
- Sakaoğlu, S. (2003). *Türk gölge oyunu karagöz*. Akçağ Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1995). Mitolojik dönemde at. E. Gürsoy-Naskali (Ed.) *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*. TJK.
- Sezen, Y. (2004). *Antropolojiden psikanalize kurban ve din*. İz Yayıncılık.
- Sönmeztürk, G. & İşbilir, S. & Göçer, M. (2022). Selçuklu yıldız motifinin Mersin Olgulaşma Enstitüsü'nde sanatsal tasarımlara yansımaları. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 6 (1), 48-60.
- Türk, H. (2016). Antakya'da dinlerarası hoşgörü ve Habibi Neccar örneği. *Folklor/Edebiyat*, 22 (87), 155-172.
- Türkiye Kültür Portalı. (2024, 10 Ocak). Türkiye Kültür Portalı web sayfası. <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/minyaturesanati>
- Türkmenoğlu, D.& Kılıç, B. & Birsell, Ç. (2018). Animasyon aracılığıyla kültürel öğelerin yeniden canlandırılması bağlamında Sûrnâme-i Vehbî elyazması. *Journal of International Social Research*, 11 (66), 566-574.
- Üçer, M. (2019). *Türk kültür ve sanatında hayat ağacı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Vehbî (2008). *Sûrnâme: Sultan Ahmet'in düğün kitabı* (Akt. Prof. Dr. Mertol Tulum). Kabalcı Yayınevi.
- Yardımcı, M. (2008). Geleneksel kültürümüzde ve âşıkların dilinde kına. *Folklor/Edebiyat*, 14 (54), 81-95.
- Yeşil, Y. (2014). Türk Dünyası'nda geçiş dönemi ritüelleri üzerine tespitler, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3(9), 117-136.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Salim KÜÇÜK

<https://orcid.org/0000-0003-3582-2576>

Prof. Dr.

sa_kucuk@odu.edu.tr

Ordu Üniversitesi

<https://ror.org/04r0hn449>

Fen-Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Kadı Burhaneddin Divanı'nda Farklı Şekillerde Kullanılan İkileme ve Tekrar Grupları

*Hendiadyoin and Repetition Groups Which Are Used
In Different Ways In The Divan of
Kadı Burhaneddin*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received:* 15.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted:* 22.04.2024

Yayın Tarihi | *Date Published:* 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Küçük, S. (2024). Kadı Burhaneddin Divanı'nda Farklı Şekillerde Kullanılan İkileme ve Tekrar Grupları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 449-465. <https://doi.org/10.34083/akaded.1437802>

Küçük, S. (2024). Hendiadyoin and Repetition Groups Which Are Used In Different Ways In The Divan of Kadı Burhaneddin. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 449-465.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1437802>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Salim KÜÇÜK | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Söz varlığı, ait olduğu dilin tarihini önemli ölçüde aydınlatır. Tarihi derinlik içerisinde yıllara bağlı olarak ait olduğu dilin ses, şekil, kelime ve anlam bilgisinde ortaya çıkan değişiklikleri göstermenin yanı sıra sözdiziminde ve kelime gruplarında ortaya çıkan değişiklikleri yansıtır. Ayrıca hangi dilleri etkilediğini ve hangilerinden de etkilendiğini gösterir.

Türkçenin söz varlığının temel taşlarından biri de ikilemelerdir. Geçmişten günümüze farklı terimlerle karşılanan ikilemeler yönünden Türkçe oldukça zengin bir dildir. Bunun göstergelerinden biri de Türkiye Türkçesi sahasında hazırlanmış *Türkçe İkilemeler Sözlüğü*'dür. Ülkemizde ikilemeler üzerine yapılan çalışmalar genellikle yapısalci çalışmalara konu edilmiş olup yazılı ifadeyi zenginleştiren, güzelleştiren, şaire hareket kabiliyeti sağlayan ve edebî bir unsur olan ikilemeler yaratıcılık yönünden yeterince ele alınmamış, incelenmemiş ve değerlendirilmemiştir.

Eski Anadolu Türkçesi sahası şairlerinden Kadı Burhaneddin'in 14. yüzyılda yazmış olduğu Divan'ında yer alan bütün ikileme ve tekrar gruplarını değil de bu alanda yapılan diğer çalışmalardan farklı olarak değişik yapıdaki ikileme ve tekrar gruplarını incelemeyi amaçlayan bu çalışmada mesele yapı, söz varlığı, cümle, kelime grupları, kip ve ek-fil yönünden ele alınmış, şairin şiirlerinden hareketle somutlaştırılarak farklı bir bakış açısı ile bir bütünlük içerisinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadı Burhaneddin Divanı, İkileme, Tekrar Grubu, Eski Anadolu Türkçesi

Abstract

Vocabulary, sheds light on the history of the language to which it belongs significantly. Depending on the years in historical depth, it reflects the changes in the syntax and word groups, besides showing the changes in the sounds, shapes, words and semantics of the language which it belongs to. Moreover; it shows which languages it influences and which it is also influenced by.

One of the cornerstones of Turkish vocabulary is also hendiadyoins. Turkish is a very rich language in respect to hendiadyoins which have been interpreted with different terms from past to present. Dictionary of Turkish Hendiadyoins prepared in the field of Turkey Turkish is one of the indicators of this. Studies on reduplications in our country have generally been the subject of structuralist studies, and reduplications, which enrich and beautify the written expression, provide the poet with mobility and are a literary element, have not been adequately addressed, examined and evaluated in terms of creativity.

This study examines the hendiadyoin and repetition patterns in the Divan of Kadı Burhaneddin, a 14th century poet written in Old Anatolian Turkish. However, unlike other studies, this study focuses not on all repetition patterns, but on repetition patterns with more unique and different structures. These patterns are analyzed in detail in terms of the structure of the poem, vocabulary, sentences, phrases, word groups, modal, verb of predicate and themes. In this way, it is attempted to develop a new and holistic perspective on how these elements are used in the poet's poems.

Keywords: *The Divan of Kadı Burhaneddin, Hendiadyoin, Repetition Group, Old Anatolian Turkish*

Giriş

İkilemeler, Türkçenin ilk yazılı kaynakları Orhun Yazıtlarından itibaren Türkçenin her döneminde kullanılagelmiştir. Eski Uygur Türkçesinde kullanılan ikilemelerin sayısı Göktürkler dönemine göre daha fazladır. Dönemle ilgili olarak kapsamlı bir araştırma yapan ve ikilemeleri anlam, köken ve kuruluşlarına göre inceleyen Şen (2002, s. III) çalışmasında toplam 3.217 ikileme tespit etmiştir.

Eski Türkçenin devamı niteliğindeki Karahanlı Türkçesinde de görülen ikilemeler Orta Türkçe döneminde Harezmi, Kıpçak, Çağatay Türkçesinde de kullanılmış ve devamında Anadolu'da Oğuz Türkçesinin yazı dilini oluşturan Eski Anadolu Türkçesinden sonra onu takip eden Osmanlı Türkçesi, Türkiye Türkçesi ve çağdaş Türk lehçelerinde de kullanılmaya devam etmiştir (Aksan, 2015, s. 71). Erdem (2005, s. 197) Eski Anadolu Türkçesinde Uygur, Karahanlı ve Harezmi dönemlerine nazaran daha az ikileme kullanıldığı kanaatindedir.

Nesir ve nazımda karşımıza çıkan ve eş, yakın, zıt anlamlı iki kelimenin veya ses yönünden benzeşen iki veya daha fazla sözcüğün çeşitli biçim ve anlam ilişkileri ile art arda gelmesi yoluyla veya sayılarla, edatlarla, bir kelimesi anlamlı diğer kelimesi anlamsız ya da Farsça ek (be, â, ender) veya kelimelerle ve 'm' ilaveli tekrarlarla oluşmuş ikilemeler, anlatım gücünü artırmak, anlamı pekiştirmek, kavram yönünden zenginleştirmek amacıyla yazılı eserlerde kullanılmıştır (Hatipoğlu, 1981, s. 9; Karahan, 2023, s. 79-83; Delice, 2018, s. 34-39; Böler, 2019, s. 9; Karaman, 2022, s. 14).

Türkçede dinî ve kültürel unsurlara bağlı olarak zaman içerisinde ses, hece ve kuruluş yönünden birtakım değişimlere uğrayan ikilemeler söz varlığı yönünden önemli olup aynı zamanda ait oldukları dönemin kültürel unsurlarını da yansıtırlar. Ancak Türkçede ikilemelerin adlandırılmasında bir terim birliğinden söz etmek mümkün olmadığı gibi sınıflandırmalarda araştırmacılar arasında bir görüş birliği de yoktur (Tunca, 2011, s. 2, 3).

Aksan (2015, s. 206) ve Böler'e (2019, s. 91) göre ad, sıfat, belirteç, ulaç, ortaç ve eylem türünde en az iki kelimenin yan yana gelmesiyle oluşan ikilemeler temelde bir kelime grubu olup çoğunlukla kalıplaşmış yapılardır. Bu manada ünlemler de Türkçede ikileme oluşturabilir ve kelime grubuna dönüşebilirler. Türkçede edat ve bağlaç türündeki kelimeler diğer kelime türlerine göre ikileme oluşturmada daha az kullanılmıştır. İkilemelerde grubu oluşturan kelimeler arasında bir öncelik ve sonralık ilişkisi var olmakla birlikte (Özmen 2013, s. 75), esas, yardımcı veya baş unsur gibi bir değerlendirme şimdiye kadar yapılmamıştır (Böler, 2019, s. 91; Hirik, 2020).

Eski Türkçe döneminde Göktürk ve Uygur Türkçesine ait eserlerde ikilemelerde bağlaçlara rastlanmamakla birlikte Karahanlı Türkçesinde özellikle *Kutadgu Bilig*'de *hem* ve *ya* sözcüklerinin (*keliş hem barış*; geliş-gidiş, *kiçig ya uluğ*; büyük-küçük vb.) bağlaç olarak ikilemelerde kullanıldığı görülür (Ölmez, 1998, s. 238, 240). Harezmi Türkçesinde Arapça *u* (*zar u zar* 'bağıra bağıra') ve *ve* (*zar ve zar* 'bağıra bağıra')

bağlaçları ile ikilemelere başvurulmuştur (Erdem, 2005, s. 211). Anadolu sahasında Eski Anadolu Türkçesinde de bağlaçlarla oluşturulmuş ikilemelere rastlamak mümkündür (Karaman, 2022).

Kelimenin etkisini artırmak ve anlatımı güçlendirmek için şiirde kelime veya kelime öbeklerinin arka arkaya tekrarlanması amacıyla başvuru olan tekrîr, anlamla ilgili söz sanatlarından olup divan şairleri tarafından zaman zaman başvuru olan yöntemlerden biridir (Dilçin, 1983, s. 452). Hatipoğlu (1984, s. 25) “Anlamı güçlendirmek, pekiştirmek, kavramı genişletmek, zenginleştirmek amacıyla her yerde, her türlü tekrara ya da yineleme sanatına (Osm. Tekrir; Fr. Repetition) başvurulur.” demekte ve Namık Kemal’in aşağıdaki şiirinde yer vermiş olduğu şahıs zamiri + soru eki + şahıs eki yapısında oluşturulan yinelemenin de bir çeşit ikileme sayılabileceğini belirtmektedir:

Gül değil arkasında kanlı kefen

Sen misin, sen misin garip vatan

Kanaatimizce verilen şiir örneğinde iki kelime yan yana gelerek yeni bir kavram oluşturmadığı için bunu tekrar olarak adlandırmak daha uygun olacaktır. Çünkü “İkilemenin Avrupa dillerindeki karşılığı olan *hendiyoin*, iki yoluyla birin oluşması anlamına gelir. Yani iki kelime birleşerek bir anlamı ifade eder hâle gelirler, bir olurlar. Ancak ikileme olarak kabul edilen kelimelerin çoğu bu tanımdan uzaktır.” (Erdem, 2005, s. 190)

Delice’ye göre (2018, s. 39) “Yineleme adını verdiğimiz söz dizilerini kelime öbeği gibi değerlendiremeyiz; çünkü, tekrar edilen her kelime tek başına cümlelerin bir unsuru olabilmektedir. Yani, tekrar edilen kelime değil; cümle unsurudur. Böyle olunca da birleşenler arasında anlamsal bütünlük oluşmamaktadır.”

Şiirde “Yinelenen sözler, edebî bir güzellik gayesi taşımaz, anlama kuvvet katmaz da eserin etkisini azaltırsa tekrîr değil tekrar olur ki bu tasvip edilen bir özellik değildir. Tahirül’Mevlevî’nin deyişiyle ‘tekrar sözün fesâhatini bozduğu halde tekrîr, bilâkis manaya kuvvet ve söze kıymet verir’ (Karataş, 2004, s. 465). Buna göre tekrîr’in şiire mana ve ses yönünden bir katkıda bulunması gerekir (Selçuk vd. 2015, s. 139). Kadı Burhaneddin bu manada şiirlerinde hem ikilemeye hem de tekrara başvuran şairlerdendir.

Kadı Burhaneddin Divanı, 1393-1394 tarihlerinde istinsah edilmiş olup Londra’da British Library’de Or. 4126 numara ile kayıtlıdır. Eser, Muharrem Ergin (1980) tarafından çeviri yazı ile Türkçeye aktarılmıştır. Eserin vezni sağlam olmakla birlikte şair imâle ve zihafı bol bol kullanmış, kafiye konusunda oldukça serbest davranmış göz kafiyesine bağlılığın yanı sıra bazen aynı kelimeyi aynı şiirde tekrar tekrar kafiye olarak kullanmış, hatta kelimenin harekesini bazen kafiye için bile değiştirmiştir (Ergin, 1980, s. V).

Çeviri yazısı Ergin (1980, s. VI) tarafından yapılan 608 sayfadan ve toplamda 1.457 şiiirden oluşmuş *Divan*'da 1320-1339 sayfaları arası numaralandırılmış kısımda toplam 20 rubai; 1340-1457 sayfaları arası numaralandırılmış kısımda toplam 118 tuyuğa yer verilmiştir. Köktekin (2022, s. 32) Muharrem Ergin'den farklı olarak *Divan*'da yer alan gazellerin sayısını 1.500, tuyuğların sayısını ise 119 olarak ifade etmektedir.

Eski Anadolu Türkçesi dönemi ile ilgili olarak Tunca (2011) tarafından yapılan yüksek lisans tezinde XIII-XV. yüzyılları arasında yazılmış *Ahmed-i Dâ'i Divanı*, *Bahrül-Hakâyık*, *Behcetü'l-hadâyık fi mevîzetül hakâyık*, *Çarh-nâme*, *Dede Korkut Oğuznâmeleri*, *Dâstân-ı Vasf-ı Hâl*, *Dâstân-ı Sultan Mahmud*, *Ferâ'iz Kitabı*, *Güzîde Kitabı*, *Garib-nâme*, *Gülistan Tercümesi*, *Âşık Paşa'nın Hikâyesi*, *Hurşid ü Ferahşâd*, *Hâr-nâme*, *Hüsrev ü Şirin*, *Kadı Burhaneddin Divanı*, *Kitâbu Evsâf-ı Mesâcidi's-Şerife*, *Kitab-ı Günyâ*, *Kenzül-Küberâ ve Mehekkül Ulemâ*, *Kıssa-i Yusuf*, *Marzubân-nâme Tercümesi*, *Müntahab-ı Şifâ*, *Risâletü'n-Nushiyye*, *Süheyl ü Nevbahâr*, *Mecmû'atü'n-Nezâ'ir*, *Takvim-i Tatar Ma'acem*, *Yunus Emre Divanı* ve *Yûsuf u Zeliha* olmak üzere toplam 28 eser incelenmiştir. Başlı başına *Kadı Burhaneddin Divanı*'nda kelime grupları üzerine ise Barçın (2016) divanın ilk 60 sayfasında yer alan 150 gazel üzerinde bir yüksek lisans tezi çalışması yapmıştır.

İkilemeler üzerine yapılmış makale, bildiri, yüksek lisans, doktora tezi vb. çalışmalara bakıldığında yapılan çalışmaların daha çok kuruluş, oluşum, anlam, yapı, çekim, diziliş, köken ve tür yönlerinden incelendiği görülmekle birlikte (Yıldız & Altıkulaçoğlu 2023, s. 61) tematik ve yaratıcı türdeki çalışmalara yer verilmediği, konunun dilbilimciler tarafından yeterince ilgi görmediği ve değerlendirilmediği görülmektedir.

Kadı Burhaneddin Divanı'nda (TDK, 1944) farklı türdeki ikileme ve tekrarları yapı, söz varlığı, cümle, kelime grubu, kip ve ek fiil yönünden incelemeyi ve özelliklerini belirlemeyi amaçlayan bu çalışmada gazel, rubai ve tuyuğ türündeki şiirler üzerinde durulmuş, ilgili ikileme ve tekrar grupları iki tıpkı basımdan kontrol edilmiştir (TDK, 1944, Özdil, 2019). Çalışmada, beyitlerin yanındaki birinci rakam varak sayısını, ikinci rakam şiirin sayısını, eğik çizgiden sonraki rakam ise beyit sayısını göstermekte olup çalışmada Ergin'in (1980) eserindeki numaralandırmalara sadık kalınmıştır.

1. Yapısına Göre

1.1. Basit Yansıma Sözcüklerle Kurulanlar

Türkçeyi yaratıcı bir şekilde kullanan ve bunu şiirlerine aksettiren Kadı Burhaneddin, çağdaşlarından farklı olarak hayvan seslerinden bu alanda yaratıcı bir şekilde faydalanmıştır. Divanında farklı olarak köpeğin çıkarmış olduğu sesi *af af* (272v 612/6), üveyik kuşunun (Far. fâhte) çıkarmış olduğu sesi *gü gü* (92v 204/2, 270v 609/3) ve bülbülün çıkarmış olduğu sesi *gulgul gulgul* (589v 1358/1) yansıma sözcükleri ile karşılayarak ikileme yapısında kullanmıştır.

Yansıma sesler her dilde var olmakla birlikte o dili konuşanlar tarafından farklı şekillerde algılanmış ve dil içi dünya görüşünün bir yansıması olarak farklı yazımlarla gösterilmiş ve seslendirilmiştir. Örneğin köpeğin havlaması Arapçada *af af*, Türkçede ise *hav hav* şeklindedir (Bayraktar, 2006, s. 121). Kelime XV. yüzyılda yazıya geçirilen *Dede Korkut*'ta *vaf vaf* (*Qaranku aqşam olanda vaf vaf üren* - DKK - D46-9; Tabcu, 2014, s. 55) şeklindedir. Şairin *af af* kullanmasında yaşadığı dönem, kültürel yapı ve veznin etkisi düşünülebilir.

İki veya daha fazla kelime ile yeni bir kavram oluşturmaya yönelik eş, yakın ve zıt kelimelerle veya aynı ses ve hecelerle oluşturulan ikilemelerde şairin üveyik (ügeyik) kuşunun çıkarmış olduğu *gü gü gü* ve güvercin (gögerçin) sesinin taklit edilmeye çalışıldığı *bu bu bu* kullanımlarını hem ikileme hem de yineleme olarak kabul etmek mümkündür. Çünkü Eski Uygur Türkçesinde iki (*irinçkençüçi yarlıkançuçi* 'merhamet, şefkat'), üç (*yok cıgay inka* 'yoksul, yersiz, yurtsuz'), dört (*ul- möngreyigla- sıgta-* 'inlemek, böğürmek, ağlamak, sızlamak') altı (*ezügsüz igidsüz köni kirtü arıg süzük* 'yalansız, dolansız, doğru, temiz') (Can, 2010, s. 64, 67, 68, 70), Harezmi Türkçesinde dört (*ün sıgıt inçık yığı* 'ses, feryat, ağlama, inleme'; Erdem, 2005, s. 205) ve Eski Anadolu Türkçesinde yaygın olmamakla birlikte *dört* (sen virürsin *akça pül altun gümüş*, Köktekin, 2023, s. 121) kelimededen oluşan ikilemelerin kullanıldığı bilinmektedir.

seni ben sevmişem şâhâ vü ölince seviserem,
kağan aslan bu bîşede niçesi korha **afafdan** (272v 612/6)

yüzün ańsam ügeyik dir ki **gü gü**
lebin dirsem surâhî dir ki kulkul (92v 204/2)

vasfını dirdüm çemende hüsnüñüñ
anuñ içün didi **gü gü** fâhte (137v 305/4)

kılurdum zârî gülşende ögerdüm yârumı ol gün
ügeyik didi **gü gü gü** gögerçin didi **bu bu bu** (322v 726/5)

gülşende dinle ne dir bülbül bülbül
irte gice idicek **gulgul gulgul** (589v 1358/1)

1.2. Aldıkları Eklere Göre

1.2.1. Arapça El Takısı ile Kurulanlar

Dirilik, hayat (Ahterî 1978, s. 318); yaşama, yaşayış (www.lugatim.com), ekme, gıda, tarz-ı hayat, zevk u safâ (Toven, 2015, s. 46) manalarına gelen Arapça kökenli *'ayş* (عيش) kelimesi harf-i ta'rif ile *el'ayş* şeklinde art arda üç kere tekrarlanmıştır. Muallim Nâcî (2009, s. 44) kelimenin edebiyattaki kullanımını "yiyip içip zevk u safa etme" ve "yaşama" olarak anlamlandırmıştır.

göñül al göñül al cânum gidicek
girü gel cânum **el'ayş el-'ayş el-'ayş** (375v 856/2)

2. Söz Varlığına Göre

2.1. Bağlaçlarla Kurulanlar

Divan'da iki bağlacın yan yana gelmesi ile oluşturulmuş bir ikileme tespit edilememiştir. *Geh kanaram geh kanaram* yapısı ise *Gariḫnâme*'deki *Geh gelür imāna geh küfr-iledür* (GN.I-1351) (Tapcu 2014, s. 206) yapısından farklı olarak tekrar'dır. Aynı durum *ya* bağlaçlı yapı için de geçerlidir.

gamzeñ oḫıyle lebüñüñ meyine
geh kanaram geh kanaram uşda ben (36v 79/4)

cânumâ çoḫdur yitmişem şol cânuma yitem diyü
sen dahı iy cân bu yola **ya cana gel ya cana gel** (443v 1016/5)

Ben sen ü sen ben ikilemesi ise iki şahıs zamirini bağlaması yönünden farklı bir kullanımdır. *Yunus Emre Divanı* (YED: 360/9 [364] (Tunca, 2011, s. 41) ve *Gariḫnâme*'de (GN.II- 4626) (Tapcu 2014, s. 184) benzer olarak ikileme *sen ü ben* şeklindedir.

niçe bir sen sen olup dünyâda ben ben olalum
şimdi gel ortaya uş **ben sen** (olalum) **ü sen ben** olalum (382v 871/1)

cân cân u ten ten ikilemesi Yunus Emre divanı (YED:200/1 [212] (Tunca, 2011, s. 80) ve *Gariḫnâme*'de (GN.II- 4626) (Tapcu, 2014, s. 184) benzer olarak *cân u ten* ve farklı olarak *Gariḫnâme*'de *ten u cân* (GN.I- 4 s.9) (Tapcu, 2014, s. 186) şeklinde kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte ise birinci mısradaki *ü* ve ikinci mısradaki *u* bağlaç konumunda olup birinci mısradaki *ü* bağlacı iki cümleyi (baña tenüñ cân durur + cânuña cân ten durur) birbirine bağlamıştır.

cân durur baña tenüñ ü ten durur cânuña cân
vaktidur gel berü ki **cân cân** (olalum) **u ten ten** olalum (382v 871/2)

Kadı Burhaneddin Divanı'nda *u* bağlacı yalnız ikili yapıları değil üçlü ve dörtlü yapıları da birbirine bağlamıştır.

bu ne hüsn ü bu ne ḫatt u bu ne kadd u (bu) **ne bâlâdur**
cemâlün ravza mı yârâb veyâ firdevs-i a'lâdur? (16v 30/1)

2.2. Ünlemlerle Kurulanlar

2.2.1. Aynı Ünlemin Tekrarı ile Kurulanlar

Kadı Burhaneddin, divanında *âh âh* ünlemini duygularını ifade etmek için kullanmıştır. 14. yüzyıla ait *Garipnâme*'de bu yapı *âh u âh* (GN.II-3790) (Tapcu, 2014, s. 339) şeklinde bağlaçlı olarak kullanılmıştır.

âh-ı muhkem dilerem vâhî degül
girmez ise ol elüme **âh âh** (129v 288/2; 185v 410/1)

Divan'da yer alan *ya ilâhî ya ilâhî ya ilâh(i)* (129v 288/1) yapısı da farklı kullanımlardan biridir.

ya ilâhî ya ilâhî ya ilâh(i)
senden artuḡ,yoḡ,bu cânuma penâh (129v 288/1)

2.2.2. Farklı İki Ünlemle Kurulanlar

Divan'da farklı iki ünlemin bir arada kullanılması ile oluşturulmuş *hey hay* ve *ey vây* gibi iki farklı yapıya yer verilmiştir. *Lutfi Divanı*'nda *hey hay* yapısı “[LD 184/02] boy çektingü ü âfâk içide koḡtı kıyâmet / *hey hey* ni belâ serv-i hırâmân yetilip sin” (s. 292) ve *hey hay* yapısı ise “[LD 353/05] bizni raḡîbler öltüredür yoḡ sangâ ḡaber/ay vây niçe tartalı itler mahḡâlını” şeklinde kullanılmıştır (Temel, 2016, s. 292).

Benzer olarak *Divan*'da kullanılan *ey vây* ikilemesi farklı bir sahada ancak Kadı Burhaneddin'in yaşadığı döneme yakın bir dönemde, 15. yüzyıl Çağatay şairlerinden Gedâî'de “*Éy vây* ki bu tınmaḡur u kanlı yaşımдын / Fâş oldu ulus ḡaşıda asrâr-ı nihânım (155:4)” şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Kahya, 2015, s. 4). Kadı Burhaneddin, *hey hay* ve *ey vây* ünlemlerini daha çok duygularını ifade etmek için kullanmıştır (Deny, 2023, s. 630).

ıḡkun ayaḡın tolu çekelüm yine **hey hay**
yürekde niçe ḡerh idelüm gamzeñi **ey vây** (357v 810/1; 493v 1132/1)

su aḡdı ḡehâ başdan gönlümde ḡaber vardur
cânumda firâkuñdan **hey hay** ki neler vardur (371v 844/1)

2.3. Soru Zarfları ile Kurulanlar

Kelimelerle yaratıcı bir şekilde oynayan ve onlara yeni anlamlar yükleyen Kadı Burhaneddin şiirinde eskicil bir yapı taşıyan *kanı* (hani) soru sözcüğünü farklı olarak birinci satırda tevriyeli ikinci satırda ise ikileme yapısında kullanmıştır.

la'lün döker dilden kanı kanı görimezem
bir dem **kanı kanı** diyü ol kanı ben sorımazam (574v 1304/1)

2.4. Soru Sıfatları ile Kurulanlar

Divan'da farklı olarak ayrıca *ne* soru sıfatı ile oluşturulmuş ikili yapılara da yer verilmiştir. *ne billetdür / ne billetdür* yapısında yer alan *billet* (بِلَّة) kelimesi sözlükte “yaşlık, çiğ dedikleri rutubet ki sabah vakitlerinde vaki olur” şeklinde açıklanmıştır (Ahterî, 1978, s. 71).

nigârına ‘aceb hüsnün **ne milletdür ne milletdür**
bu cânuma sinün ‘ışkun **ne ‘illetdür ne ‘illetdür** (59v 133/1)
beliyyetdür bu cânuma kaba ohları gözünden
elün ur gözüme gör ki **ne billetdür ne billetdür** (59v 133/5)

15. yüzyıl şairlerinden *Gedayi* de divanında *nétti né boldı* (41:5), *né boldı netti* (22:7), *neylesün nétsün* (77:7) ve *ne tadbîr eylesün nétsün* (186:5) gibi soru sözcüklerini ikileme yapısında kullanmıştır (Kahya, 2015, s. 5).

2.5. Dinî Terimlerle Kurulanlar

Kıpçak Türkçesinde Seyf-i Sarâyî, *Gülîstan Tercümesi* adlı eserinde “Ayttı *Allâh Allâh* bu ni söz bolur şîr / Eyâ ‘akıllı tengiz sözü güher-bâr 58 (29b) Karamanlıoğlu, 1989) beytinde dinî bir terim olan *Allah* sözcüğünü *Allâh Allâh* ikilemesinde şaşma manasında kullanmıştır. Kadı Burhaneddin de, *ta’âla’l-lâh* ve *selâmullah* gibi dinî nitelikteki terimleri de dönemindeki diğer şairlerden farklı olarak ikileme yapısında kullanmıştır.

“Allah ne yücedir” manasına gelen ünlem soylu *taâlallah/teâlallah* (تعالى الله) kelimesi bunlardan biridir. “Kelime dilimizde beğenilen, takdir edilen bir şey karşısında ‘mâşallah, ne güzel’ mânâsında övgü sözü olarak kullanılır.” (www.lugatim.com: Kubbealtı Lügati)

ta’âla’l-lâh ta’âla’l-lâh bu ne lutf-ı ilâhidür
bu gönül mülki ilinde ne tâc u taht-ı şâhidür (290v 653/1, 519v 1184/1)

fenâ oldı bu hûnîn dil ki kandur varlığı anuñ
ki la’lî dürcini gördi **ta’âla’l-lâh ta’âla’l-lâh** (519v 1184/2)

Selâm kelimesinden türetilmiş *selâmullah* kelimesi ise ‘Allah’ın selâmı’ manasına kullanılmıştır.

saña iy dilber-i cânî **selâmullah selâmullah**
iy la’lün cânumuñ kânı **selâmullah selâmullah** (373v 850/1)

aşudur gözlerüm kanı bize va’delerün kanı
özündür hûblaruñ kanı **selâmullah selâmullah** (373v 850/2)

3. Cümle Yapısındakiler

Kadı Burhaneddin eserinde gazel nazım şeklindeki şiirlerinde sıkça cümle yapısındaki tekrarlara yer vermiştir.

gel **gel görelüm gel görelüm** gül görelüm biz
bir nağme getir ortaya bülbül görelüm biz (50v 112/1)

humâr hasta(yam) gözün-içün **humâr hastayam** uş
saçuñ girihleriyle şikeste besteyem uş (203v 456/1)
göñül al göñül al cânım gidicek
girü gel cânım el’ayş el-‘ayş el-‘ayş (375v 856/2)

sen bu erenler cem’ine **dîvâne gel dîvâne gel**
kendü hisâbuñ añlayup defter kılup **dîvâne gel** (443v 1016/1)

ben cânımı yarahlayup ‘ışkı aña bindürmişem
var ise atuñ çapacağ **meydâna gel meydâna gel** (443v 1016/2)

bir görmege varlığ diyü kıldı münâdî muhteseb
bâzârâ göñlüñ var ise **dükâna gel dükâna gel** (443v 1016/3)

ben ‘akl ile cân u dili zülfüñ için oynamışam
dînüñ var ise gör beni **îmânâ gel îmânâ gel** (443v 1016/4)

gel iy dilber gel iy dilber ki ben gitmişem özümden
içümde yanan odları tapuñ añlaya sözümden (436v 998/1)

râh getir râh getir râh ferâhlar arturur
her kadehi ki içerüz gözi kadehler arturur (472v 1081/1)

Daha çok aynı cümlelerin iki kere tekrarlanmasına dayalı örneklerin yanı sıra az da olsa Divan’da üçlü tekrarlara da rastlamak mümkündür.

gice rûşendür ki nisbet zülfüñe
kara yohdur kara yohdur kara yoh (235v 528/3)

4. Kelime Grubu Yapısındakiler

4.1. Sıfat Tamlaması Yapısında Olanlar

Divan’da *on* sayısı ile sıfat tamlaması yapısında bir tekrara başvurulmuştur.

sivişür her yıl eyler **on gün on gün**
bini ma’şukadın yaña sivişdür (467v 1070/3)

4.2. Edat Grubu Yapısında Olanlar

Kadı Burhaneddin Divanı'nda edat grubu yapısındaki tekrarlarda genellikle *ile* ve *için* edatları kullanılmıştır.

nidelüm bilimezüz biz **göñül ile göñül ile**
cihâni hârab idersin **göñül ile göñül ile** (337v 762/1-2)

dilerem hâlvet irem tapuña vü kılâm fidâ
bir nefes **cânum için cânum için cânum için** (174v 383/5)

cânumuzdur leblerüñ **anuñ için anuñ için**
dökerüz ayağına bu eşk-i cân-perverd-i dil (346v 783/5)

leylim için leylim için ben bini mecnûn ideyim
gözlerümüñ kan yaşını yolına ceyhûn ideyim (258v 583/1)

bay ile yohşul ile irişdüm besî velî
hüsnüñle eyle ki kişi bayla görmedim (191v 427/2)

ne gülşene yüzüñüñ cennetini beñzedeyim
ki **sünbül ile benefşe gül ile** alması çoñ (223v 502/3)

4.3. Ünlem Grubu Yapısında Olanlar

Divan'da yer alan ünlem gruplarında Eski Anadolu Türkçesi döneminde yazılan bazı eserlerden ve Türkiye Türkçesinden farklı olarak ünlem sözcükleri genellikle ünlem grubunun sonundadır. Bunlar *âh*, *vah* ve *hây* ünlemleridir. Şair söz konusu ünlemleri duygularını belirtmek için kullanmıştır (Deny, 2013, s. 630).

Kadı Burhaneddin, ünlemler yönünden oldukça zengin olan Eski Anadolu Türkçesinde işlek ve daha çok isim yapısında kullanılan *âh* ünlemini dönemin eserlerinden *Süheyl ü Nevbahar*'da (359.15) yer alan *î dirîga vü âh, dirîgâ vü âh* (Tiken, 2004, s. 115) ve *Garipnâme*'de (GN.II-5398) (Tapcu, 2014, s. 340) yer alan *hâyayf u dirîgâ* yapılarından ve *Yûnus Emre Dîvânî*'nden (Küçük, 2022, s. 180-181) farklı olarak kelime grubunun sonunda kullanmıştır.

Süheyl ü Nevbahar'da *şunun bigi gark olmışam vah n'idem* (SN, 13.11) (Tiken, 2004, s. 130) şeklinde yer alan ve Türkçeye Farsçadan geçen *vah* ünlemini şair, dönemin diğer eserlerinden farklı olarak ünlem grubunun sonunda kullanmıştır.

Türkiye Türkçesindeki *ey* ve *hey* ünlemleri ile ilişkilendirebileceğimiz *hây* ünlemi ise *Süheyl ü Nevbahar*'da ikileme yapısında *hây hây* (SN, 46.15, 332.3) (Tiken, 2004, s. 119) şeklindedir.

hezârân iderem âh hezârân iderem vah

kişi sanmagıl anı ki âhı ola vâhî (352v 798/5)

al tutacuh hây bal tutacuh hây

düşmenümün sözine **uysal tutacuh hây** (492v 1129)

Yukarıdaki beyitte farklı olarak *hezârân âh iderem / hezârân vâh iderem* kullanımı söz konusu olup tekrar grubu yapısı içerisinde *âh id-* ve *vâh id-* birleşik fiillerine yer verilmiştir.

5. Kip Ekleri ile Kurulanlar**5.1. Emir Kipi ile Kurulanlar****5.1.1 Birinci Teklik Şahıs Eki ile Kurulanlar**

tutayım tutmayam gönül cihetin

döye mi tîr ile kemâna gönül (272v 613/5)

5.1.2. İkinci Teklik Şahıs Eki ile Kurulanlar

Şair, *Garipname* ve *Dede Korkut Hikâyeleri*'nden farklı olarak gazellerinde fiil soylu sözcüklerle kurulmuş ikilemelerde emir çekimlerini de kullanmıştır (Tapcu, 2014, s. 341-342, 343-344). İkinci teklik şahıs eki ile çekimlenenler *gelmek* ve *sunmak* fiilleridir. Benzer kullanıma *Dede Korkut*'ta *bağ bağ mere delü kavat menüm birliğüm bilmez* (DKK – D156-11) şeklinde bir kere yer verilmiştir (Tapcu, 2014, s. 343). *Garipname*'de de farklı olarak emir kipli *diñle vü añla* (GN.IV-9400) ikilemesi yer almaktadır (Tapcu, 2014, s. 243).

gel gel ki gönülümde kalmadı karâr

tîz gel ki yüregüme od düşdi yanar

(118v 264/1, 383v 875/1, 491v 1127/1-2)

sun sun ayağı sâkîñi vü sen çengüñe al 'ûd

gey ise kopa işbu nefes sâ't-i mev'ûd (262v 593/1)

5.1.3. Çokluk Birinci Şahıs Eki ile Kurulanlar

nidelüm neyleyelüm dünyâda bu hûb ile biz

yanalum yahılalum hâliyâ mahbûb ile biz (313v 707/1)

turalum turmayalum iki cihândan senden

yâr u ağıyâr yolına yatalum u yatmayalum (381v 869/5)

5.2. İstek Kipi ile Kurulanlar

Dönemin önemli eserlerinden *Garipname*'de yer alan bağlaçlı ikilemelerden (Tapcu, 2014, s. 243) ve *Dede Korkut*'ta yer alan *düşem ölem*, DKK – D68-2,3; *gide çavlıana*

(DKK – D155-8) (Tapcu, 2014, s. 245) gibi sınırlı yapılardan farklı olarak *Divan*'da istek kipi ile oluşturulan ikilemeler sayıca daha fazladır ve bunlar genellikle 1. teklik ve 1. çokluk şahıs göre çekimlenmişlerdir. *tutayım tutmayam* (272v 613/5) ve *turalum turmayalum* (381v 869/5) yapıları olumlu ve olumsuz çekimin bir arada kullanımı yönünden farklıdır.

5.2.1. Teklik Birinci Şahıs Eki ile Kurulanlar

sen idüğüni bilüp kıluram saña secde
bu secdemi saña sini **sanam sanam** diyesin (349v 793/5)

elüme alam başumı girişem girişmesine
balını yağuma **karam karışam** karışmasına (355v 805/1)

5.2.2. Çokluk Birinci Şahıs Eki ile Kurulanlar

bir gün dilerem ki katam cânımı yârum cânına
hoş **karılavuz yatavuz** 'ışk odına kata kara (378v 861/2)

6. Ek-fiil ile Kurulanlar

Dönemin önemli eserlerinden *Garipname*'den farklı olarak *Divan*'da ek-fiilli yapılar bağlama grubu yapısında olmadıkları gibi üçleme de değillerdir (Tapcu 2014, s. 241).

6.1. Ek Fiilin Geniş Zaman Çekimi ile Kurulanlar

6.1.1. Birinci Teklik Şahıs Eki ile Kurulanlar

Şair, eserinde birinci teklik şahıs ile çekimlenen ek-fiilli kullanımlarda ikili tekrarların yanında üçlü tekrarlara da başvurmuştur.

nigârûñ gîsûsıyîçün **perîşânam perîşânam**
anuñ la'l-i lebiyîçün hemîşe şekker efşânam (479v 1098/1)

senüñem senüñem senüñem benüm ol
benüm ol cânım el-'ayş el-'ayş el-'ayş (376v 856/6)

6.1.2. İkinci Teklik Şahıs Eki ile Kurulanlar

Divan'da aynı kelimenin tekrarlanması ile oluşturan çekimlerin yanı sıra cümle yapısındaki kullanımlara da yer verilmiştir.

nâzlucasın nâzenînsin bilmezem cânânesin
cânımızsın cânımızsın bilürem cânâ nesin (385v 880/1)

kandasın cân kandasın cân kandasın (can)
ben sini esirgerem ki zindesin (72v 162/1)

senden özge gönülüm tahtında şâh oturmaya
çün bu ilüñ **hanısın sen hanısın sen hanısın** (sen) (454v 1041/5)

6.1.3. Üçüncü Teklik Şahıs Eki ile Kurulanlar

Garipname'de yer almayan ancak *Dede Korkut*'ta görülen *sâğdur esendür* (D43-12) (Tapcu, 2014, s. 242) şeklindeki tek kullanım ikilemeye benzemekle beraber farklı olarak Kadı Burhaneddin 3. teklik şahıs ekli çekimlerde genellikle soyut ahlaki ve dinî kavramlara yer vermiştir. Bunlar *cibillet* (yaradılış, huy, hilkat, fitrat, nihad), *kefâret* (bir günahı affettirmek için verilen sadaka veya tutulan oruç ya da bunların yerine verilen diyet), *kerâmet* (lütuf, kerem, ihsan), *kıyâmet* (öteki dünyada bütün ölümlerin kalkıp dirilmesi), *melâmet* (ayıplama, yerme, çıkışma, azarlama), *mezellet* (bayağılık, basitlik, alçaklık, adi), *nedâmet* (pişmanlık duyma, pişman olma), *selâmet* (kusur ve eksiklikten hastalık ve sakatlıktan uzak olma, salimlik) (Parlatır, 2014) ve *temâmet* (tamam olma, tam olma, tamlık) (<http://lugatim.com/>) gibi Arapça kökenli kelimelerdir.

bini 'ayb eylemeñüz ger olursam 'ışk ile şeydâ
cünün çünkü bu 'akluma **cibilletdür cibilletdür** (59v 133/2)

ayağunda virürsem cân bañadur rütbet-i a'lâ
tapuñdan ayru dirilmek **mezelledür mezelledür** (59v 133/3)

hamâ'il andını içdüm nigâra sâ'idün için
öpeyim sâkî sâkını **kefaretdür kefaretdür** (71v 158/2)

ohuna uğrayan gönül **selâmetdür selâmetdür**
tapuñdan ayru geçen dem **nedâmetdür nedâmetdür** (458v 1050/1)

yürek başlu gözi yaşlu od ile su arasında
cihânda seni sevenler **melâmetdür melâmetdür** (458v 1050/2)

salınup bâğa girürseñ hâzândan kurıyan ağac
beşâret getüre çiçek **kıyâmetdür kıyâmetdür** (458v 1050/3)

ümüdüm saçuña uzun velî 'ışüm lebüñden tar
hayâtum tatlu 'ömr uzun **kerâmetdür kerâmetdür** (458v 1050/4)

gümân itme ki ten tenhâ yanaram 'ışkuñ odına
ki tenhâyî cihan cümle **temâmetdür temâmetdür** (459v 1050/5)

İkili kullanımların yanı sıra *Divan*'da üçlü kullanımlara da yer verilmiştir.

nigârâ râst aydalum mı servüñ
kıyâmetdür kıyâmetdür kıyâmet (205v 461/3)

Sonuç

Türkçenin imkânlarından yararlanarak ana dilinin kendince sınırlarını genişletmeye çalışan ve özellikle söz sanatlarında ustalaşan Kadı Burhaneddin denilebilir ki yaşadığı dönemde çağdaşı olan şairlerden farklı olarak köpeğin yanı sıra özellikle üveyik, güvercin ve bülbül gibi kuşların seslerine dayalı yansıma sözcüklerden ikilemeler türetmiş; bağlaç, ünlem, soru sözcükleri ve dinî terimleri farklı bir yapıda kullanmıştır. Şair, şiirlerinde ikileme ve tekrarlara başvururken yeri geldiğinde Arapça eklerden de faydalanmıştır.

Gazel, rubai ve tuyuğ nazım şeklindeki şiirlerinde ikileme ve tekrar gruplarına yer verirken cümle ve kelime gruplarına da başvurmuştur. Şiirlerinde tevriye ve söz sanatlarına çokça yer veren şair, ikileme ve tekrar grupları yönünden oldukça yaratıcıdır.

Eser Kısaltmaları

DKK : Dede Korkut Kitabı

GN : Garipnâme,

LD : Lutfi Divanı

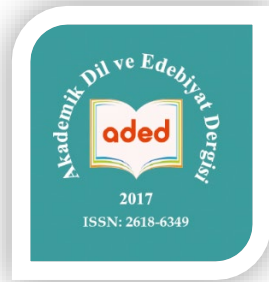
SN : Süheyl ü Nevbahar

YED : Yûnus Emre Divanı

Kaynaklar | References

- Ahterî M. Ş. K. (1978). *Ahterî-i kebir*. Meral Yayınevi.
- Aksan, D. (2015). *Türkçenin sözvarlığı*. Bilgi Yayınevi.
- Akyalçın, N. (2007). *Türkçe ikilemeler sözlüğü*. Anı Yayıncılık.
- Barçın, S. (2016). *Kadı Burhaneddin Divanı'nda kelime grupları*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bayraktar, N. (2006). *Dil bilimi*. Nobel Yayınları.
- Böler, T. (2019). *Türkiye Türkçesi söz dizimi*. Kesit Yayınları.
- Can, M. (2010). *Eski Uygur Türkçesinde ikilemeler*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çoraklı, Ş. (1991). *Türkçe ve Almandaki ikilemeler*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Delice, H. İ. (2018). *Türkçe sözdizimi*. Asitan Kitap.
- Deny, J. (2023). *Türk dil bilgisi*. Kabalcı.
- Dilçin, C. (1984). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Erdem, M. D. (2005). Harezmi Türkçesi döneminde ikilemeler ve yinelemeler üzerine. *Bilig*, (33), 189-225.
- Ergin, M. (1980). *Kadı Burhaneddin divanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Hatipoğlu, V. (1981). *Türk dilinde ikileme*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Hirik, S. (2020). *Söz dizimi kuramları bağlamında Türkçede baş unsur*. Gazi Kitabevi.
- Kahya, H. (2015). Hendiadyoins in Chagatai Based on Gedayi's Divan (Gedayi divanına göre Çağataycada ikilemeler). *Akademik Bakış Dergisi*, (52), 1-9.
- Karahan, L. (2023). *Türkçede söz dizimi*. Akçağ.
- Karaman, A. (2022). *Eski Türkçede ikilemeler*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karamanlıoğlu, A. F. (1989). *Seyf-i Sarâyî Gülistan tercümesi (Kitâb Gülistân bi't-Türki)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karataş, T. (2004). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. Akçağ.
- Köktekin, K. (2023). *Yûsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşah*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Köktekin, K. (2022). *Eski Anadolu Türkçesi*. Fenomen Yayınları.
- Küçük, S. (2022). Ünlem sözcükleri. *Yûnus Emre Divânı'nda söz varlığı incelemeleri*. Fenomen.
- Muallim Nâci (2009). *Lügat-i Nâci*. haz. Ahmet Kartal. Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Ölmez, Z. K. (1998). Kutadgu Bilig'de ikilemeler (2). Laut, J. P. & Ölmez, M. *Bahşı Ögdisi. Klaus Röhrborn Armağanı*. 235-260.
- Özgül, H. (haz.) (2019). *Kadı Burhaneddin divanı yeni tıpkıbasım*. Bitlis Eren Üniversitesi Yayınları.
- Özmen, M. (2013). *Türkçenin sözdizimi*. Karahan Kitabevi.
- Parlatır, İ. (2014). *Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Yargı Yayınevi.
- Selçuk, B., Kesik, B., Şenödeyici, Ö., Koşık, H. S., Kola, F. (2015). *Söz ve sihir arasında edebî sanatlar*. Kesit.
- Şen, S. (2002). *Eski Uygur Türkçesinde ikilemeler*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tabcu, H. (2014). *Garıpname ile Dede Korkut hikayelerinin ikilemeler açısından mukayesesi*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TDK (1944). *Kadı Burhaneddin divanı I tıpkıbasım*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Temel, E. (2016). Lutfi divanında tekrar grupları. *Türkiyat Mecmuası*. 26 (1), 283-299.
- Tiken, K. (2004). *Eski Türkiye Türkçesinde edatlar, bağlaçlar, ünlemler ve zarf fiiller*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Toven, M. B. (2015). *Yeni Türkçe lügat*. haz. Abdulkadir Hayber. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tunca, H. (2011). *Eski Anadolu Türkçesinde ikilemeler*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, H., & Altıkulaçoğlu, A. (2023). İslami dönem Uygur harfli Türkçe metinlerde ikilemeler üzerine notlar. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 10/2, 49-80.
- <http://lugatim.com/> (Kubbealtı Lugati)



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Selin BAYRAK

<https://orcid.org/0000-0001-8747-4695>

Dr. | sebayrak@ogu.edu.tr

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Türkçe Öğretimi Uygulama ve

Araştırma Merkezi

Arzu ARICAN

<https://orcid.org/0000-0002-6144-6298>

Dr. | arican_arzu@hotmail.com

Araştırmacı

Yenisey Yazıtlarında Geçen “er at”lar Üzerine

On “er at” In Yenisei Inscriptions

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 17.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 26.04.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Bayrak, S. ve Arıcan, A. (2024). Yenisey Yazıtlarında Geçen “er at”lar Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 466-483. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438878>

Bayrak, S. & Arıcan, A. (2024). On “er at” In Yenisei Inscriptions. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 466-483. <https://doi.org/10.34083/akaded.1438878>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Katkı Oranı Beyanı <i>Author Contributions</i>	Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir <i>Author's contribution rates to the study are equal.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Selin BAYRAK, Arzu ARICAN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Yenisey Yazıtları, 18. yüzyıldan itibaren araştırmacıların dikkatini çeken ve bugün sayısı hemen hemen 250’ye ulaşan mezar yazıtlarından oluşmaktadır. Bu yazıtlarda çeşitli kahramanlıklar göstererek halkı ve milleti için mücadele eden kişilerin kahramanlıkları, düşmana karşı mücadeleleri, savaşta öldürdükleri kişi sayıları ve sevdiklerinden ayrı kalmanın üzüntüsü gibi bilgiler yer almaktadır. Yenisey Yazıtlarında yer alan bu bilgiler Türk dili, kültürü, tarihi, yaşam biçimi gibi birçok konuda bilgiler vermektedir. Bu bilgiler arasında kahramanlıkları ile ön plana çıkan kişilere verilen adlar dikkat çekmektedir. *er at* şeklinde ifade edilen bu adlar çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada Yenisey Yazıtlarında sıklıkla kullanılan ve “erkeklik adları” olarak nitelendirilen *er atlar* “tek sözcükten oluşan” ve “söz grubu şeklinde oluşan” olmak üzere iki başlıkta alfabetik sıra gözetilerek incelenmiştir. Araştırmada, söz konusu başlıklar altında incelenen ve “erkeklik adları”nı oluşturan sözcüklerin veya söz gruplarının yapıları, kökenleri ve anlamları hakkında çeşitli kaynaklardan faydalanılarak değerlendirmelerde bulunulmuştur. Ayrıca daha sonraki dönemlerde kişi ad ve ünvanlarının kullanılıp kullanılmadığı Uygur ve Karahanlı dönemine ait eserlerden örneklerle gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Eski Türkçe, Yenisey Yazıtları, ad verme, erkeklik adı, er at

Abstract

Yenisei inscriptions consist of epitaphs that have attracted the attention of researchers since the 18th century and the number of which has reached almost 250 today. These inscriptions contain information such as the heroism of those who fought for their people and nation by displaying various heroism, their fight against the enemy, the number of people they killed in the war, and the sadness of being separated from their loved ones. This information contained in the Yenisei Inscriptions provides information on many subjects such as Turkish language, culture, history and lifestyle. Among this information, the names given to people who stand out with their heroism attract attention. These names, expressed as er at, constitute the subject of the study. In the study, these names, which are frequently used in the Yenisei Inscriptions and described as "manhood names", were examined in alphabetical order under two topics: "consisting of a single word" and "consisting of a group of words". In the research, evaluations were made using various sources about the structures, origins and meanings of the words or word groups that were examined under the mentioned topics and constituted the "manhood names". In addition, whether personal names and titles were used in later periods is shown with examples from works from the Uyghur and Karakhanid periods.

Keywords: Old Turkic, Yenisei Inscriptions, naming, manhood names, er at

Giriş

Dilbilimi içerisinde “ad bilimi” ayrı inceleme bir alanı oluşturmaktadır. Ad biliminin içerisinde “kişi adları” ve “yer adları” önemli iki alt dalı meydana getirmektedir. Kişi adları, toplumların dünya görüşüne, kültürüne, gelenek göreneklerine, dinî inançlarına göre değişkenlikler göstermektedir. Hunlardan itibaren Türkler, çeşitli dönemlerde çeşitli kişi adları kullanmışlardır. Bu çeşitliliğin sebeplerinden bazıları, yeni kültürlerle tanışmaları, yeni komşu devletlerle sınır birliği yapmaları, yeni dinlerle tanışmalarıdır. Örneğin, Hunlar, Orta Asya’dayken Çin ve diğer komşu kavimlerin adlarından etkilenmişler, Türk (Hun) adlarıyla beraber Çince erkek-kadın adları da kullanmışlardır. Kök Türkler döneminde genellikle Türkçe ad ve sıfatlar kullanılmış olsa da yüksek düzeyde kişiler Çince ad ve ünvanlar da kullanmışlardır. Uygur döneminde Budizmle ilgili adlar kullanılmaya başlanmış ve komşu topluluk Çin ve Tibetlerden de faydalanılmıştır. İslamiyet’in kabulü ile de Arapça ve Farsçanın etkisi kişi adlarında da kendini göstermiştir (Gülensoy, 2012, s. 2). Bununla birlikte Uygur döneminde Çince kökenli adların yanı sıra Soğd, Sanskrit ve Arap kökenli isimler de kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında Uygurların kabul ettikleri dinlerin, kişi adlarının oluşumunda da etkili olduğu görülmektedir.

Kişi adları, köken, anlam ve konuluş amacı gibi çeşitli özellikler barındırmaktadır. Tarihî kişi adları da toplumların kişi adı verme âdetlerini gözler önüne sererek toplumların “millî hafıza”larını oluşturmaktadır. İnsanoğlu, dünyaya geldikten hemen sonra ya da belirli bir süre geçtikten sonra bir ada sahip olmaktadır. Bu ad, geçici ya da daimî olabilmektedir. (Gülensoy & Küçüker, 2015, s. xi).

Türk kültüründe ad verme geleneği köklü bir geçmişe sahiptir. İlk yazılı metinlerden itibaren bireylerin içinde yaşadıkları sosyo-kültürel hayat, coğrafya çerçevesinde bireylerin fiziksel görünüşlerine ve gösterdikleri yiğitliklere göre çeşitli adlar verilmiştir. Ad verme doğumla birlikte olabileceği gibi insan ömrünün farklı evrelerinde de devam etme olanağına sahiptir. Örneğin doğum, yetişkinlik, olgunluk gibi farklı dönemlerinde çeşitli adlar kullanıldığı görülmektedir. *oglan at, er at* gibi kavramlar kişilerin hayatında meydana gelen değişiklikler neticesinde yeni isimler verildiğinin göstergesidir. Oğuz Kağan Destanı, Dede Korkut Hikâyeleri gibi eserlerde bu uygulamaların örneklerini görmek mümkündür. Tekin (2010, s. 89), Eski Türklerde erkek çocuğun genç yaşta bir yiğitlik göstererek “erlik, yetişkinlik adı” alması geleneği olduğunu, Yenisey Yazıtlarında da bu “yetişkinlik adı”nın *er atım* şeklinde ifade edildiğini söylemektedir. Sümer (1999, s. 31-32), eski Türklerin çocuklarına doğdukları zaman bir ad verdiklerini ancak erkek çocukların ergenlik çağına geldiklerinde *er at* aldıklarını belirtmektedir. *Er atın* kolayca alınıp kullanılabilen bir söz öbeği olmadığını, böyle olsaydı bu kavramdan sıklıkla bahsedilmeyeceğini ifade eden Sümer, görüşünü Dede Korkut Destanlarındaki “ol zamanda bir oğlan baş kesme kan dökmese ad komazlardı” cümlesiyle desteklemektedir. Kormuşin (2017, s. 246) Yenisey Yazıtlarında genelde *er atım* ifadesinin

“savaşçı er adım, erkeklik adım, yetişkin adım” anlamlarını içerdiğini ve ölen kişinin çocukluk ve gençlik adına karşılık yetişkinlik adının kullanıldığını belirtmiştir.

Yine Mihriban Aydın (2024: 31) son çalışmasında, Hemçik-Çırgakı Yazıtının 2. Satırında, kişinin er atı olmadığı için yazıt taşını dostlarının diktirdiğine dair ilginç bir cümleden söz etmektedir: *Er atım yok üçün yėti aşnukı eşim taş uru tikti* “Erkeklik adım olmadığı için yedi eski dostum taş(a) yazdırıp dikti(ler).”

Useev (2007, s. 159) Yenisey Yazıtları kişi adlarının en önemli özelliğinin, o dönemin sosyo-kültürel yapısına, düşünce sistemine uygun olarak yazıtların işlevi (merhumun hayatını, onun ne kadar güçlü akıllı olduğunu gelecek kuşağa aktarma) gereğince, ünvanlardan ve kişinin belli bir özelliğini gösteren sıfatlardan oluşan, çoğu iki veya ikiden fazla sözcükten meydana gelen lakap adlardan oluşması olduğunu söylemektedir. Useev (2007, s. 163) *er at* kavramının “belli bir kahramanlık veya başarı sonucunda kahramanlığın ehemmiyetini gösteren yeni bir ad veya ünvan” ve “bir erkeğin çocukluk adı yerine geçen ve onun büyüdüğünü gösteren bir ad” anlamlarını barındırdığını ifade etmektedir. Memmedli (1996, s. 107) ise Yenisey Yazıtlarının bir kısmının adına yazıtın meydana getirildiği kişinin ağzından yazıldığını, bununla beraber söz konusu kişilerin kendileri, faaliyet ve durumları hakkında bilgi verirken kendi adlarını yazmayı da ihmal etmediklerini belirtmiştir. Ayrıca Memmedli, bir şahsın ilk önce aldığı ada *oğlan atım*, sonraki ada *er atım*, daha sonraki adına ise *ayağ atım* söz gruplarını kullandığını da ifade etmiştir.

Yukarıda belirtilen bilgiler ışığında incelenen Yenisey Yazıtlarında sadece *er at* söz öbeği şeklinde geçen *er at* erkeklik adları¹, *tek sözcükten oluşan erkeklik adları* ve *söz grubu şeklinde oluşan erkeklik adları* olmak üzere iki alt başlıkta incelenerek çeşitli değerlendirmelerde bulunulmuştur.

1.1. Tek Sözcükten Oluşan Erkeklik Adları

Yenisey Yazıtlarında kullanılan *er at*ların bir kısmı sadece tek bir sözcükten meydana gelmektedir. Tek sözcükten oluşan erkeklik adları *bugra*, *gut/kut?*, *urı*, *yelez/yalaz?*, *yula*’dır. Söz konusu erkeklik adlarına dair değerlendirmeler şunlardır:

Bugra

***bug<r>a er atı<m>* “Bugra erkeklik adım(dır).” (E 50. Tuva B, 4)”**

Türkler, tarih boyunca çetin coğrafyalarda türlü hayvanlarla iç içe yaşamış; hayvanların gücünden, etinden, sütünden bazen de dostluğundan yararlanmışlardır. Hayvanlar Türklerin yaşantısının bir parçası olduğu için güçlü, kudretli, dayanıklı hayvanların adlarını insan adı ya da ünvanı olarak da kullanmışlardır. Bu sözcüklerden biri olan *bugra* Yenisey Yazıtlarında *er at* için kullanılan sözcüklerdendir.

¹ Sözcükler değerlendirilirken Aydın’ın (2015) okuyuşu esas alınmıştır.

Clauson (1972, s. 317) sözcüğün erken zamanlarda Moğolcada *bu'ura/buğura* biçiminden ödünç alındığını söylemektedir. Wilkens (2021, s. 196) de sözlüğünde *bugra* sözcüğüne “erkek deve” anlamını vererek, bir kişi adı bölümü olarak kullanıldığını belirtmektedir. Wilkens ayrıca *Bugra Bars*, *Bugra Tarhan* erkek adlarını da örnek olarak eklemiştir. Şirin (2016: 310) *bugra* sözcüğünün anlamlarını “buğra, erkek deve; adına 10. Çaa-Hol yazıtı dikilen bey” olarak belirtmiştir. Aydın (2015, s. 165-166) sözcüğün, Malov tarafından *buga*; Klyastorniy tarafından *baçga* (*baş aga?*); Kormuşin tarafından *abıçga* şeklinde okunduğunu ifade etmiş ve yazıcının *r* harfini unuttuğu olabileceğini belirtmiştir. Gülensoy (2007, s. 177) *buğra* sözcüğünün Anadolu ağızlarında “erkek deve” anlamının yanı sıra “1. hindi, 2. arslan” gibi başka hayvanları ifade etmek için kullanıldığını söylemektedir.

Sözcük, Eski Uygur dönemi hukuk belgelerinden BuYön4/5'te *el bugra taşgaru barmakı yok* “El Buğra'nın dışarı gideceği yoktur.” (Keskin, 2022, s. 228) ve BT 26 17/7'de *bugra tarkan* (Kasai, 2008, s. 81) tanımlanmıştır. Karahanlı dönemi eserlerinden *Dîvânu Lugâti't-Türk* (DLT)'te “erkek deve” anlamında ve *Bugra Xân* kişi adında (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, 182), Kutadgu Bilig'de (Arat, 1959, s. 18) *tawgaç uluğ buğra han* kişi adında yer almaktadır.

Gut (kut?)

er atım gut (kut?) “Erkeklik adım Gut (Kut?).” (E 56. Malinovka, 2)”

Kut sözcüğü “saadet, mutluluk, iyi şans” anlamlarına gelmektedir (Clauson, 1972, s. 594; Gabain, 1988, s. 48). Wilkens (2021, s. 428-429) *kut* şeklinde ifade ettiği sözcüğe “hazret, haşmet; sağlık, hayır, kurtuluş, (krala ait) karizma, şeref, rütbe; parlaklık, ihtişam, görkem; kurtuluş amacı; rahmet, acıma; koruyucu ruh; ruh; şans, talih, mutluluk; bereket; şans işareti, şans getiren işaret; sevap, adak, dinî niyet; element, öge (Çin örneğine göre tarihlemeye de); değer, kalite” anlamlarını vermekle birlikte bir kişi adı bölümü olarak kullanıldığını da belirtmektedir. Wilkens, *Kut Arslan*, *Kut Beg Elçi*, *Kut Bulmuş*, *Kut Bulmuş Ogul Inanç*, *Kut İrkin*, *Kut Sağun*, *Kut Toņa K(a)ya*, *Kut Y(e)gen* örneklerinin erkek adı; *Kut Silig*, *Kut [...]* *T(e)ñrim* örneklerinin ise kadın adı olarak kullanıldığını söylemektedir. Şirin (2016: 734) *kut* sözcüğünü “kut, talih, Tanrı lütfü” olarak anlamlandırmaktadır. Aydın (2015, s. 172), söz başında *k->g-* ötümlüleşmesi örneklerinden sayılabilecek olan sözcüğün, bu yazıtta kişi adı olduğunu ifade etmektedir. Sözcük Wilkens'in verdiği örneklerin yanı sıra Eski Uygur Türkçesi hukuk belgelerinden BuYön62/2'de *Kut Beg* (Keskin, 2022, s. 256) örneğinde yer almaktadır.

Urı

siziñ er at ur<ı> “Sizin erkeklik adınız Urı'dır.” (E 26. Oçurı, 13)”

Clauson (1972, s. 197), *urı*'nin *ogul* sözcüğünün aksine sadece erkek çocuğu ifade etmek için kullanıldığını belirtmiştir. Wilkens (2021, s. 803) sözcüğe, “delikanlı, oğul, genç adam” anlamlarını vermiş, bir kişi adının bölümü olduğunu söylemiş, ayrıca kişi adı olarak kullanıldığını belirterek *Urı Kunçukı* örneğine yer vermiştir. Şirin (2016, s. 745) *urı*

sözcüğünü “1. erkek; 2. oğul, erkek çocuk” olarak anlamlandırmıştır. Kaşgarlı (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s.43), DLT’te *urı* sözcüğüne “erkek çocuklar” anlamını vermiştir.

Yenisey Yazıtlarında genellikle *er atım* söz öbeği yer alırken E 26 numaralı yazıtta *siziñ er at* sözcük öbeğinin kullanımı dikkat çekmektedir. Aydın (2015) tarafından *siziñ er at* biçiminde okunan ifade, Şirin (2009, s. 163) tarafından *(ä)siziñ (ä)r (a)t* biçiminde okunmuş ve *(ä)siz* “vah, eyvah” acınma ünlemi olarak değerlendirilmiştir. Şirin, diğer Yenisey Yazıtlarında tekil ve çoğul I. kişi iyelik ekiyle çekimlenen *(ä)siz* ünleminin E 26. Oçurı yazıtında teklik ikinci şahıs iyelik eki ile kullanıldığını belirtmiştir.

Yelez (yalaz?)

***er atım yelez (yalaz?)* “Erkeklik adım Yelez (Yalaz?).” (E 154. Alaş II)”**

Yelez/yalaz? sözcüğü üzerine kaynaklarda çeşitli değerlendirmeler bulunmaktadır. Buran (2002, s. 102) ağızlardan Türkiye Türkçesine geçen sözcükler arasında *alaz* sözcüğüne yer vermiş ve “alev, yalaz” karşılığında kullanıldığını belirtmiştir. Tietze (2002, s. 145) *alaz* için “alev, kızgın hava cereyanı” anlamlarını vermiştir. Derleme Sözlüğü’nde (1939, s. 1414) *alaz* maddesi *alav* ile ilişkilendirilmiş ve “alev” anlamı verilmiştir. Gülensoy (2007, s. 1044) *yalaz* sözcüğünü *yā-* “yanmak” fiili ile ilişkilendirmiş ve “alev, tutuşturucu, talaş, ince, kuru odun” anlamlarını vermiştir. Şinasi Tekin **ya-* “ateş almak, alevlenmek, yanmak” fiil köküne yer vermiştir (2019, s. 318-320). DLT’te *yal-* fiili “alevlenmek” anlamındadır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 377). Deny (1995, s. 109) de *yal-* fiilinden türeyen *yal-ın* “yalaz, alev, parıltı” sözcüğüne yer vermiştir.

Yula

***er atım yula* “Erkeklik adım Yula’dır.” (E 41. Hemçik-Çırgakı, 3)**

Yula sözcüğüne “kandil, meşale” anlamları verilmiştir (Clouston, 1972, s. 919a; Sümer, 1999, s. 102). Wilkens (2021, s. 918) “meşale, lamba, fener, ışık (bir tanrı kızının da adı)’ anlamlarının yanı sıra bir kişi adı bölümü olarak da kullanıldığını belirterek *Yula Altmış* erkek adı örneğine de yer vermiştir. DLT’te *yula* sözcüğü iki yerde geçmiş ve sözcüğe “kandil” anlamı verilmiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 358). Eski Türkçenin Grameri’nde de sözcüğe, “meşale” anlamı verilmiş ve *yulgak* “aydınlık, ışık” sözcüğü ile ilişkilendirilmiştir (Gabain, 1988, s. 52).

Donuk (1988, s. 65), ilk kez runik harfli Hemçik-Çırgakı yazıtından geçen *yula* (*cula*, *gyula*) ünvanının yaygın kullanıldığını ve Bulgarlardan Macarlara geçtiğini ifade etmiştir. Bazin (2011, s. 472), *yula* sözcüğünün ad-ünvan olduğunu belirtmiş ve Bulgarca *Dulo* (Jula) ile ilişkilendirmiştir.

1.2. Söz Grubu Şeklinde Oluşan Erkeklik Adları

Yenisey Yazıtlarında *er at*ların bir kısmı da çeşitli söz gruplarından meydana gelmektedir. Söz grubu şeklinde oluşan erkeklik adları *ak baş atık inal öge*, *beg sañun*, *kıska baş*, *kök tirig*, *külüg yeğen*, *kümüül öge*, *ögdem inal alp*, *öz tugdı*, *teñ tükemiş*, *yadak ukunç yama*, *yaruk tegin*, *yêrlig çor*’dur. Söz konusu erkeklik adlarına dair değerlendirmeler şunlardır:

Ak Baş Atık Inal Öge

er atım ak baş atık inal öge “Erkeklik adım Ak Baş Atık Inal Öge(’dir).” (E 49. Bay-Bulun II, 2)”

Bu ad ve ünvan grubu çeşitli niteleyici ve ünvanların bir arada kullanılmasıyla oluşmuştur. Aydın (2015, s. 164), ad ve ünvan grubunun ilk üç sözcüğünün çeşitli biçimlerde okunabileceğini ifade ederek *Ak Baş Atık* okunuşunu kabul etmiştir. Öbeği oluşturan sözcüklere ilişkin bilgiler şu şekildedir:

Türk kültüründe ad verme geleneğinde renkler sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin coğrafi şekilleri nitelemek, kahramanların atlarının rengini ifade etmek ya da coğrafi yönleri adlandırmak için renklerden faydalanılmıştır. Bu renklerden biri de *ak* “beyaz” sözcüğüdür. *Ak*, Türk kültüründe genellikle olumlu özellikleri, iyiliği, refahı, olumlu durumları temsil etmek amacıyla kullanılmıştır. Burada yer alan *ak* sözcüğü, *baş* sözcüğünün niteleyicisi olarak kullanılmış ve *er atım* bir parçası olmuştur. Sözcük Uygur hukuk belgelerinden Kar75/3’ te *akbaş* “Akbaş” (Keskin, 2022, s.349) kişi adı olarak kullanılmıştır.

Renk adlarının yanı sıra idari-askerî ünvan ve rütbelere de kişi adlarının oluşturulmasında ön plana çıkmaktadır. Eski Türkçede bazı sözcükler asıl anlamlarının yanı sıra hem kişi adı olarak hem de ünvan olarak kullanılmıştır. Kişi adları dönemin ve toplumun sosyo-kültürel yapısını yansıtmaktadır. Orhun ve Yenisey Yazıtları göz önünde bulundurulduğunda göçebe yaşamın ve savaşçı toplum yapısının ön planda olduğu bilinmektedir. Bu durum şahıs ad ve ünvanlarına da yansımıştır. Genellikle güç, cesaret, akıl, bilgelik ifade eden sözcüklerin yanı sıra fizikî özellikleri yansıtan sözcükler tercih edilmiştir. Yenisey Yazıtlarında geçen ve *er at* olarak kullanılan adların büyük çoğunluğunda ünvan ve rütbe adı yer almaktadır. *Inal* ve *Öge* de bu sözcükler arasındadır.

Inal sözcüğü Köktürk Yazıtlarından itibaren sıklıkla kullanılan ünvanlar arasındadır. Sözcüğün “inanılır, güvenilir” anlamlarında kullanıldığı ve *ina-* fiilinden geldiği düşünülmektedir (Clouston, 1972, s. 184; Sümer, 1999, s. 34; Erdal, 1991, s. 287). Eski Türkçenin Gramerinde (Gabain, 1988, s.53) sözcüğe, “bakan gibi yüksek bir mevki ünvanı” anlamı verilmiş ve *inan-* ‘inanmak’ fiili ile ilişkilendirilmiştir. Kaşgarlı, *inal* “annesini hatun (asil kadın), babası halktan olan delikanlıya verilen ad” tanımına yer vermiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 61). *Inal* hem şahıs adı hem de ünvanı olarak tarihî Türk dili alanlarında sıklıkla kullanılmıştır. Eski Uygur metinlerinde BT 26 152/23 kolofon kaydında *Sansız Inal* (Kasai, 2008, s. 270), hukuk belgelerinden Borç 11/1’de *Inal Bars* (Keskin, 2022, s. 175), KöSa 06/17’de *Inal Çog* (Keskin, 2022, s. 143); Karahanlı dönemi eserlerinden de DLT’te *Inal Öz* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 155) örneklerinde gerek ünvan gerek kişi adı olarak kullanılmıştır.

DLT’te, *öge* sözcüğü için “akıllı, yaşlı, işlerde denenmiş, halktan insanların ünvanı” anlamı verilmiş ve bu ünvanın *tiginden* bir derece aşağıda olduğu belirtilmiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 44). Ünvanın, İslamî dönemde Arapça *vezir* sözcüğü ile değişmesinden hareketle danışmana eşdeğer yüksek Türkçe ünvan olduğu ifade edilmiştir

(Clauson, 1972, s. 101; Donuk, 1988, s. 54-55). Gabain (1988, s. 51) sözcüğe “şöhret” anlamını vermiş ve *ög-* “övmek” fiili ile ilişkilendirmiştir. Wilkens (2021, s. 820), sözcüğün “bilge, bilge kişi, danışman, devlet memuru” gibi anlamlarına yer vermiş ve kişi adının bir bölümü olduğunu belirtmiştir. Sözcük “akıllı, bilge, danışman” gibi temel anlamlarının yanı sıra bilgili, yol gösterici kişilerin ünvanı olarak da kullanılmıştır. Aydın (2011, s. 18) sözcüğün yapısının karışık olduğunu ve hemen *ö-* ve *ög-* fiilleriyle açıklanamayacağını ifade etmiştir. Sözcük Eski Uygur yazıtlarından Suci’de *men kutlug бага таркан өге buyruki men* “Kutlug Baga Tarkan Öge’nin komutanıyım.” (Aydın, 2018, s. 86); hukuk belgelerinden BuYön30/4’te *Arslan Öge* (Keskin, 2022, s. 243) ve Karahanlı dönemi eserlerinden DLT’te *Öge tigit* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 152) örneklerinde ad ve ünvan olarak kullanılmıştır.

Şirin (2016, s. 719) *ak baş atık inal öge* söz öbeğini “adına 2. Bay Bulun yazıtı dikilen bey” olarak ifade etmektedir. Ayrıca Şirin, *ak* sözcüğünü “1. ak, beyaz; 2. kır at”; *ak baş* söz öbeğini “Tölislere şad atanan Moyun Çor’un küçük oğlu Bilge Tölis Ulug Bilge’ye bağlı bir boy” (2016, s. 719); *inal/inel* sözcüğünü “1. inanılır, güvenilir; 2. bir ünvan niteleyicisi” (2016, s. 728); *öge* sözcüğünü ise “bir ünvan” (2016, s. 737) olarak anlamlandırmaktadır.

Beg Sañun

beg sañun er atım “Bey Sangun erkeklik adım(dır).” (E 92. Demir-Sug 1)”

Beg ve *sañun* sözcükleri ayrı ayrı ünvan ve rütbe bildiren sözcükler olmakla birlikte bu örnekte bir söz öbeği haline gelerek *er at* için kullanılmıştır. Yazıt kahramanının “Generalim ve vilayet valisiyim” (Kormuşin, 2017, s. 181) ifadesinden yüksek bir idari göreve sahip olduğu anlaşılmaktadır. Söz öbeğini oluşturan sözcüklere ilişkin bilgiler şu şekildedir:

Beg sözcüğü tarihi Türk dili alanının bütün dönemlerinde farklı anlamlarda kullanılmıştır. Clauson (1972, s. 322-323), *beg* sözcüğünü Çince *Po* ile ilişkilendirerek yazıtlar döneminde “bir boyun lideri” anlamında kullanıldığını, Yenisey Yazıtlarında kişi ünvanı, Uygur metinlerinde ünvanın tamamlayıcısı olarak kullanıldığını belirtmiştir. Donuk (1988: 6)’a göre *beg* “ünvan (bey), koca, efendi, şehzade” gibi çeşitli anlamlarda kullanılmış ve Eski Türk devlet teşkilatında da boyların başında bulunan reislerin aldığı ünvanıdır. Sümer (1999, s. 32), *beg* sözcüğünün kitabelerde “asiller” manasında kullanıldığını ifade etmiştir. Kutadgu Bilig’de *bey* ile hükümdar kastedilmiş ve bey olacak kişinin “bilgili, akıllı, cesur, cömert, yumuşak huylu” gibi vasıflara sahip olması gerektiği belirtilmiştir (Arat, 1959, s. 149). DLT’te ise sözcüğe, “bey, emir” ve “kadının kocası” anlamları verilmiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 411).

Clauson (1972, s. 840) Çince *chiang chün* “ordu komutanı, general” anlamlarına gelen *sañun* ünvanının, Çin imparatoru tarafından bazı Türk ileri gelenlerine verildiğini veya onlar tarafından kullanıldığını bunun yanı sıra Çinli generaller için de kullanıldığını belirtmiştir. Sümer (1999, s. 36), Çince “general” anlamına gelen *sañun* ünvanının en çok Kıtaylar tarafından kullanıldığı; bunun yanı sıra Tokuz Oğuzlardan *Kumı Señün* ve Buhara halkının elçisi *Enig Señün*’ün bu ünvanı kullandığını belirtmiştir. Rybatzki (2006, s. 706),

Turan (2018, s. 159) gibi araştırmacılar da Çince kökenli *sanun* / *sejn* sözcüğünün daha çok Çinli ve diğerk yabancı generalleri ifade etmek için kullanılan yüksek bir rütbe olduğunu belirtmişlerdir. Wilkens (2021, s. 584), Çince *jiang jun* ile ilişkilendirdiği szcğe “bey, paşa” anlamını vererek bir kişi adı bölümü olarak da kullanıldığını belirttiği sözcüğünü, erkek adı olarak kullanıldığını *Sanun Beg*, [*Sa*]nun Bek Sar(ı)g, *Sanun İtauk*, *Sanun ge* rneklerini de eserinde ifade etmiştir. *Sanun* sözcüğü, İrk Bitig’de eserin yazıldığı *Sangun İtauk* (IB 67) adında ve Eski Uygur hukuk belgelerinden Arsa13/21’de *tanuk beg er sanun* “Tanık Beg Er Sanun” (Keskin, 2022, s. 126) tanık adı olarak yer almaktadır.

şirin (2016: 723) *beg sanun* söz öbeğini “adına Demir Sug yazıtı dikilen komutan” olarak açıklamakta ve *beg* sözcüğünü “bir boyun veya kavmin başkanı” olarak anlamlandırmaktadır.

Kısa Baş

***er atım kiska<a> baş ben* “Erkeklik adım Kısa Baş’tır.” (E 2. Uyuk-Arjan, 5)”**

Ad verme geleneğinde kişinin kahramanlıkları, taşıdığı askerî-siyasi nvan ve rütbelerin yanı sıra kişinin fizikî nitelikleri ya da kişisel özellikleri etkili olabilmektedir. *Kısa Baş* rneğinde de kahraman, fiziksel özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Ancak yazıt metninin sınırlı miktarda veri sunması nedeniyle *er atın* verilif sebebine ilişkin yorum yapmak güçtür. Sözcüklere ilişkin bilgiler ise şu şekildedir:

Clauson (1972, s. 667) ve Gabain (2007, s. 51) *kıska* niteleyicisini *kıska* < kıs- “kısmak” fiili ile ilişkilendirmiştir. Wilkens (2021: 374) *kıska* ~ *kıska* şeklinde verdiği sözcüğünü “kısa, sınırlı; kusur, noksanlık, darlık” anlamlarında kullanıldığını belirtmektedir. şirin (2016, s. 733) *kıska* sözcüğünü “1. kısa; 2. kısa zaman içinde, hemen, uzun sürmeden” olarak anlamlandırmıştır. Sözcük, DLT’te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 236) *yıga uzun kes temür kıska kes* “Tahtayı keserken kısa kes; demiri keserken uzun kes” atasözünde “kısa” anlamı ile yer almaktadır.

Clauson (1972, s. 375), *baş* sözcüğünün anatomik anlamının yanı sıra “nder” ve “başlangıç, ilk” anlamlarında kullanıldığını belirtmiştir. Wilkens (2021, s. 147-148), *baş~b(a)ř* şeklinde verdiği szcğe “kafa, baş (Skt. şiras’ın da eş değeri); başlangıç, ilk; kaynak; (merdivenin) en st ucu; sermaye; nder, yetki bakımından; en st düzeydeki kişi; biricik, sayı sıfatı; olağanüstü; birinci” anlamlarını vermiştir. Sözcük, aynı zamanda bir kişi ve yer adı bölümü olarak kullanılmakla birlikte Wilkens, sözcüğünü *Baş K[ar]a*, *Baş Karı Amıl Oğul İnanç Totok* erkek adlarında yer aldığını da belirtmektedir. şirin (2016, s. 722) *baş* sözcüğüne “1. baş, kafa; 2. bir kavim, boy, topluluk veya ordunun lideri; 3. tepe, zirve, doruk, ırmak başi; 4. zaman, sıra, yer, önem vb. bakımlardan önce gelen, başlangıç, ilk” anlamlarını vermektedir. DLT’te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 576) *baş* sözcüğü “baş, başta gelen, temel, esas, mihr” anlamlarında kullanılmıştır. Sözcük, “nder” anlamı ile rütbe sahibi kişilere verilen bir ad olarak ya da anatomik anlamıyla kahramanın fiziksel özelliğiyle ilişkili olarak *er atta* kullanılmış olmalıdır. Bu rneğın dışında Eski Uygur

hukuk belgelerinden Borç 26/5’te *tanuk baş [...] bitidim* “Tanık Baş [...] yazım” (Keskin, 2022, s. 186) örneğinde kişi adı olarak kullanılmıştır.

Kök Tirig

***er atım kök tirig* “Erkeklik adım Kök Tirig(’dir).” (E 51. Tuva D, 1)”**

Clauson (1972, s. 708-709) *kök* sözcüğüne çeşitli anlamlar vermiştir: 1. *kök* “kök, köken”, 2. *kök* “kayış”, 3. *kök* “dikiş”, 4. *kö:k* “gökyüzü”, “gök rengi, mavi, boz”, 5. *kö:k* (kö:k ayu:k). Ağca (2015, s. 204), Clauson’un verdiği anlamlardan hareketle Eski Türkçede farklı semantik değerlere sahip iki farklı *kök* sözcüğünün bulunduğunu belirtmiştir. Bunlardan ilki “gök, sema” ve “mavi” sözcükleri ile ilişkilendirebileceğimiz *kök*; ikincisi de “kök, dip, bağ, asıl, soy” anlamları ile ilişkili *kök* sözcüğüdür. Wilkens (2021, s. 400-401) yazılışları aynı olan *kök* sözcüklerine “mavi, gri, boz, soluk, yeşil; gök, gökyüzü, mavi bir şey”; “ince zar, ince tabaka, göz bebeklerinin perdelenmesi; dikiş”; “kök” ve “kişi adının bir bölümü” gibi çeşitli anlamlar vermekle birlikte *Kök Buka* ve *Kök Temür* söz öbeklerini de erkek adı olarak ifade etmiştir. Şirin (2016, s. 734) *kök tirig* söz öbeğini “adına 2. Tuva yazıtı dikilen bey” olarak anlamlandırmakta ve *kök* sözcüğünü “(I) mavi, yeşil, boz, gri, lacivert gökyüzünün her türlü rengi; (II) pekiştirme ve vurgulama edatı” olarak açıklamaktadır. DLT’te *kök* sözcüğüne “eyer bağı; insanın kökü, aslı, soyu”; (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 318) *kök* “yeşillik (ağaçlık alan); gök, gökyüzü, hava; koyu gri, gri, gök renginde olan her renk” (Ercilasun-Akkoyunlu 2020: 402) olmak üzere çeşitli semantik karşılıklar verilmiştir. Useev (2015, s. 30) *Kök Tirig* kişi adında yer alan *kök* sözcüğünün “renk, kutsallık” gibi anlamlar ifade etmesini şüpheli bularak “güçlü, büyük” anlamında kullanılmış olabileceğini belirtmektedir. Sözcük, Eski Uygur hukuk belgelerinden ArSa 04/11’de *Kök Buka* (Keskin, 2022, s.117) ve Çeş 22/3’te *Kök Temür* (Keskin, 2022, s. 290) örneklerinde tanıklanmıştır.

Tirig “canlı, yaşayan” sözcüğü *tir-* fiili ile ilişkilendirilmiştir (Clauson, 1972, s. 543; Erdal, 1991, s. 208). DLT’te *tirig* sözcüğü için “canlı, diri” anlamları verilmiş bunun yanı sıra *Tirig esen bolsa tañ üküş körür* “İnsan sağ salim yaşarsa çok hayret verici şeyler görür.” atasözünde “insan” anlamında kullanılmıştır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 29). Şirin (2009, s. 164) Türklerde ad verme geleneğinde yeni doğanın yaşamını sürdürebilmesi için *yaşa-*, *tur-*, *ter-* gibi fiillerden yararlandığını ve böylelikle tıp biliminin gelişmediği bir dönemde bebek ölümlerinin önlemek için *tirig* “canlı” sözcüğünün özel ad olarak kullanıldığını belirtmiştir.

Yazıt metninde, kahramanın sevdiklerinden ayrı düştüğü için duyduğu üzüntü ve savaçlığına ilişkin bilgiler bulunmakta ancak niçin bu adı aldığına ilişkin veri bulunmamaktadır. *Kök Tirig* erkeklik adı savaçlığıyla ön plana çıkan kahramanı yüceltmek için “güçlü kişi, ulu canlı” gibi anlamlarda kullanılmış bir *er at* olmalıdır.

Külüg Yègen

er atım külüg yègen “Erkeklik adım Külüg Yegen(?dir).” (E 59. Herbis-Baarı, 3)”

Külüg Yègen adı *külüg* “ünlü, meşhur” anlamına gelen niteleyici ve *yegen* akrabalık adının bir arada kullanılmasıyla oluşmuştur. Sözcüklere ilişkin bilgiler şu şekildedir:

Clauson (1972, s. 717) “meşhur, ünlü” anlamına gelen *kü:lüg* sözcüğünün *kü* isminden meydana geldiğini ifade etmektedir. Wilkens (2021, s.439), *külüg* sözcüğünün “tanınmış, meşhur, ünlü” anlamlarına geldiğini ve kişi adının bir bölümü olarak kullanıldığını söylemekle birlikte *Külüg Bars, Külüg Bars Öktü Tirek, Külüg Hagan, Külüg Inanç Şaçı Saşun, Külüg Inanç Totok İktü, Külüg Tarhan, Külüg Tegin Fuşın, Külüg Tıntanç, Külüg Toşa* örneklerini erkek adı olarak vermiştir. Şirin (2016, s. 735) *külüg yegen* söz öbeğini “adına Herbis Baarı yazıtı dikilen bey” olarak açıklamakta ve *külüg* sözcüğünü “1. ünlü; 2. ünvan niteleyicisi”; *yegen/yigen* sözcüğünü ise “1. yeğen; 2. Bir ünvan niteleyicisi” olarak anlamlandırmaktadır. DLT’te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 439) *kü* için “insanlar arasındaki şöhret” anlamı ve *külüg bilge* “şöhret sahibi, âkil ve bilge” örneği verilmiştir. Sümer (1999: 16) *külüg* sözcüğünü “ünlü” olarak anlamlandırmıştır. Aydın (2011, s. 18; 2015, s. 47), *külüg* sözcüğünün *kü* ‘ün, şan’ anlamındaki sözcüğe +*lUg* ekinin eklenmesiyle oluşmuş *külüg* ‘ünlü’ sözcüğü ile aynı sözcük olduğunu ve Moğolistan’daki büyük kağanlık yazıtlarında da tanıklanan bu ünvan niteleyicisinin “ünlü” anlamına geldiğini belirtmiştir. *Külüg* ünvanı Uygur kağanları tarafından da kullanılmıştır (Rybatzki, 2000, s. 258). Sözcük hukuk belgelerinden Evs01/1’de *Külüg* (Keskin, 2022, s. 150), Kösa04/10’da *Külüg Tıntanç* (Keskin, 2022, s. 141) ve BT 5 727’de *Külüg Toşa Tigin* (Zieme, 1975, s. 68) örneklerinde tanıklanmıştır.

Akrabalık adları genellikle kişilerin bir ailede, soyda ait oldukları konumlarını ifade etmek ya da aile üyelerine sevgi saygı göstermek amacıyla kişi adının bir parçası olarak kullanılmıştır. *Yegen* akrabalık adı olarak kullanılmasının yanı sıra kişi adının bir bölümü olarak da hem Yenisey Yazıtlarında hem de Eski Uygur dönemi eserlerinde kullanılmıştır (Clauson, 1972, s. 912-913; Wilkens, 2021, s. 884). *yègen* sözcüğünün Yenisey Yazıtlarında iki yerde (E 5, E 59) geçtiğini ifade eden Aydın (2011, s. 23; 2015, s. 23) bunlardan E 5 numaralı yazıttaki sözcüğün kişi adı; E 59’da ise ünvan niteleyicisi olabileceğini belirtmiştir. Sözcük kişi adı ve ünvanı olarak Eski Uygur metinlerden Rehin 01/2’de *Yegen Kaya* (Keskin, 2022, s. 202) ve BT 26 71a/12 kolofon kaydında *Kul Yegen* (Kasai, 2008, s. 158), BT 26 140/7’de ise *Y(e)gen Tözün* (Kasai, 2008, s. 259) örneklerinde tanıklanmıştır.

Kümül Öge

oglan atım çuwuç mal [êr]te atım kümül öge “Çocukluk adım Çuvuç Inal, erkeklik adım Kümül Öge(?dir).” (E 45. Köjeelig-Hovu, 1)”

Kormuşın (2017, s. 245) *kümül* sözcüğüne kavim adı anlamını vermiş ve yazıt kahramanın erkeklik adını nasıl aldığı şu şekilde ifade etmiştir: “Erkeklik adım Kümül (halkının) Öge’sidir. Beş yaşında babasız kaldım, on dokuz yaşında öksüz kaldım. Ancak ben kuvvetlendim ve otuz yaşında Öge oldum. Kırk yıl (boyunca) devleti elimde tuttum, halkı yönlendirdim, dış düşmanlar ile savaştım, (ordu) sevkettim.” Kahramanın ifadesinden,

mücadele ederek ve kahramanlık göstererek 30 yaşında öge ünvanını aldığı anlaşılmaktadır.

Şirin (2015, s. 255), Kejeelig Hovu (Ye 45) 1. Satırda yer alan *oglan atım çubuç mal erte atım kümül öge* ibaresinden hareketle, *oğlanlık* “çocukluk” ve *erlik* “yetişkinlik” adlarının farklı olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Yenisey Yazıtlarındaki bu ve benzeri kayıtlar aracılığıyla, Eski Türk çağı insanının yaşamı boyunca (doğum, yetişkinlik, olgunluk çağlarında) farklı ad/ünvan alabildiklerini de eklemiştir.

Ögdem Inal Alp

bo er atım ögdem mal a<l>p “Erkeklik adım Inal Alp(‘tır).” (E 38. Ak-Yüs I, 4)”

Ögdem Inal Alp erkeklik adı üç farklı ünvanın birlikte kullanılmasıyla oluşmuştur. Clauson (1972, s. 102) *öktem* sözcüğüne “gururlu, övünen” anlamlarını vermiş ve bu sözcüğün ilk kez Kutadgu Bilig’de yer aldığını belirtmiştir. Ancak sözlüğün yayımlanma tarihi göz önüne alındığında *ögdem* ve *öktem* sözcüklerinin aynı anlama sahip olması muhtemeldir. Wilkens (2021, s. 525), *ögdem* sözcüğünün “keyfi, istediği gibi; övüngen; gururlu” anlamlarına geldiğini ifade etmektedir.

Şirin (2016, s. 729) *inel alp* söz öbeğini “6. Hoyd Tamir yazıtını yazan veya yazdıran bey” olarak anlamlandırmakta ve *mal/inel* sözcüğünü “1. inanılır, güvenilir; 2. bir ünvan niteleyicisi”; *alp* sözcüğünü ise “1. zor, çetin; 2. cesur, yiğit, kahraman; 3. bir ünvan niteleyicisi; 4. alplık, yiğitlik, kahramanlık” olarak açıklamaktadır.

Ak Baş Atık Inal Öge maddesinde de belirtildiği gibi *Inal* sözcüğü Köktürk Yazıtlarından itibaren sıklıkla kullanılan ünvanlar arasındadır. Sözcüğün “inanılır, güvenilir” anlamlarında kullanıldığı ve *ma-* filinden geldiği düşünülmektedir (Clauson, 1972, s. 184; Sümer, 1999, s. 34; Erdal, 1991, s. 287). Eski Türkçenin Gramer’inde (Gabain, 1988, s.53) sözcüğe, “bakan gibi yüksek bir mevki ünvanı” anlamı verilmiş ve *inan-* ‘inanmak’ fiili ile ilişkilendirilmiştir. Kaşgarlı, *mal* “annesi hatun (asil kadın), babası halktan olan delikanlıya verilen ad” tanımına yer vermiştir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 61). *Inal* hem şahıs adı hem de ünvanı olarak tarihî Türk dili alanlarında sıklıkla kullanılmıştır. Eski Uygur metinlerinde *Sansız Inal* (BT 26 152/23), hukuk belgelerinden Borç 11/1’de *Inal Bars* (Keskin, 2022, s. 175), KöSa 06/17’de *Inal Çog* (Keskin, 2022, s. 143); Karahanlı dönemi eserlerinden de DLT’te *Inal Öz* örneklerinde gerek ünvan gerek kişi adı olarak kullanılmıştır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 155).

Röhrborn (1977, s. 105-107), *alp* sözcüğünün 1. “Savaşçı, kahraman, serdar; savaşta yetenekli, cesur; 2. Cesaret; 3. Güçlük, zor; kahraman, yiğit; kahramanca, yiğitçe” anlamlarında ve 5. Özel isimlerde ya da ünvanlarda kullanıldığını belirtmiştir. Donuk (1988: 93) sözcüğün bütün Türk lehçelerinde bulunmasından hareketle eski bir kültür sözcüğü olduğunu ve “kahraman, yiğit, cesur” anlamlarında askeri bir terim olması gerektiğini söylemiştir. Aydın (2015, s. 44), *alp* sözcüğünün Eski Türk yazıtlarında “zor, güç” gibi bir anlamın yanında, ünvan niteleyicisi olarak “cesur, yiğit savaşçı” anlamında da kullanıldığını ifade etmiştir. Eski Uygur dönemi eserlerinde de “güç, zor, cesurca, kahraman, yiğit” anlamlarının yanı sıra hem erkek adı hem de ünvan olarak kullanılmaya

devam etmiştir. *alp* sözcüğü Eski Uygur metinlerinden BT II 108'de *il evirmiş alp kutlug arslan ata üge beg kadir baş* (Röhrborn, 1971, s. 20), BT 26 33b/3'te *Alp Arslan* (Kasai, 2008, s. 97), BT 26 124/3'te *Alp Bars* (Kasai, 2008, s. 229) örneklerinde tanıklanmıştır. Sözcük, Karahanlı dönemi eseri DLT'te *Alp Er Toņa* (Ercilasun-Akkoyunlu 2020: 19) ve *Alp Apa* (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 438); Kutadgu Bilig'de ise *Toņa Alp Er* (Arat, 1959, s. 31) şeklinde yer almaktadır.

Öz Tugdı

er atım öz tugdı “Erkeklik adım Öz Tugdı.” (E 42. Bay-Bulun I, 8)”

Aydın (2015, s. 145) *Öz Tugdı* adının Orkun tarafından *Özüüt Ogdı*; Malov tarafından *Üzüüt ugdı* biçiminde okunduğunu ve sözcüğün ilk doğru okunmasının Tekin'in okuması olan *öz t2ogdı* biçimi olduğunu ifade etmiştir. Şirin (2016, s. 738) *öz togdı* söz öbeğini “adına 1.Bay-Bulun yazıtı dikilen bey” olarak ifade etmekte ve *öz* sözcüğünün “1. kendi; 2. (tenri tarafından bahşedilen) benlik, manevi varlık, öz; 3. yürekte varsayılan sevgi, bağlılık gibi duyguların kaynağı, gönül; 4. bir ünvan niteleyicisi” anlamlarına geldiğini belirtmektedir.

Clauson (1972, s. 278) *öz* sözcüğüne “ruh, kendi, öz, esas” gibi anlamlar vermiştir. Wilkens (2021, s. 547) *öz* sözcüğüne “şahsen, kendi, hayat, yaşam, varlık, ruh” anlamlarını vermiş ve kişi adı olarak kullanıldığını belirterek *Öz Togrıl*, *Öz Turmuş*, *Öz Yaruk* vb. örnekleri sıralamıştır. Sözcük, Eski Uygur metinlerinde *Öz B(e)g* (BT 26 134/7) ve DLT'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 155) *Inal Öz* kişi adları olarak tanıklanmıştır.

Clauson (1972, s. 465), *tug-* fiili için “doğ-” anlamını vermiştir. Wilkens (2021, s. 752) *tug-* fiiline “doğmak, dünyaya gelmek, yeniden doğmak, görünmek, gözükmek, vuku bulmak, (ay, güneş) yükselmek, filizlenmek” anlamlarını vermiştir. Bunun yanı sıra *Tugdı*, *Tugdı Kapak* kişi adlarına yer vermiştir. *Togdı* sözcüğü Karahanlı metinlerinden Kutadgu Bilig'de “adalet, kanun ve doğru” kavramlarını temsil eden ana karakter *Kün Togdı*'nin adı olarak karşımıza çıkmaktadır.

tugdı sözcüğünde bulunan *-DI* eki, *-mİş* ekinin anlamını da barındırma olasılığını içermekle birlikte, bu durum Eski Türkçede *-DI* ve *-mİş* eklerinin günümüzdeki kadar keskin bir çizgiyle ayrılmadığını da göstermektedir.

Ten Tükemiş

ten tükemiş “er <atım> ten tükemiş “Erkeklik adım Teng Tükemiş('tir).” (E 77. Ayna II)”

Clauson (1972, s. 511), *ten* sözcüğüne “denk” anlamını vermiştir. Wilkens (2021, s. 694) sözcüğü Çin. *deng* ile ilişkilendirmiş ve “aynı, benzer, gibi”; denk, eşit, kayıtsız, ilgisiz; ölçü, ölçek, oran; eş değerlik, denklik, eş değer; karşılaştırma; tartı, terazi; vesile, fırsat, imkân; idrak aracı; derece; soğuk-kanlılık, aldırmama, ilgisizlik” gibi farklı kavram alanlarına ait çeşitli semantik değerler vermiştir. Şirin (2016, s. 741) *ten* sözcüğüne “denk, bedel, miktar” anlamlarını vermektedir. DLT'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 491) *ten* sözcüğü için “denk ve akran”; ‘bir şeyin imkânı, yeri ve fırsatı’ anlamları verilmiştir. Aydın

(2015: 79), *tey* sözcüğüne araştırmacılar tarafından “sayı” anlamı verildiğini ve bu anlamın cümlenin gelişine uygun olduğunu belirtmiştir.

Clauson (1972, s. 479), *tüke-* fiiline “sona gelmek, sona ermek” anlamlarını vermiştir. *Tükemiş* adı *tüke-* “bit-” fiili ile ilişkili olmalıdır. DLT’te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 464, 908) *tüke-* fiiline “tamamlanmak, kalmak” ve “yetmek, kâfi gelmek” anlamları verilmiştir.

Yadak Ukunç Yama

***er atım yadak ukunç yama?* “Erkeklik adım Yadak Ukunç Yama’dır.” (E. 65. Karabulun I, 1)”**

Söz grubunu oluşturan sözcüklerden ilki olan *yadag* sözcüğüne “yaya” anlamı verilmiştir (Clauson, 1972, s. 887; Gabain, 1988, s. 64; Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 359). Şirin (2016, s. 746) *yadag* sözcüğünü “yaya, piyade” olarak anlamlandırmaktadır. Sözcük “yaya” anlamından anlam genişlemesi ile askerî bir terim olan “piyade” ve daha sonra kişi ad veya ünvanının parçası olarak kullanılmış olmalıdır.

Ukunç sözcüğünün etimolojisine ilişkin bir veri bulunmamakla birlikte sözcük *uk-* “anlamak” fiili ve *ukun-* “kendisi hakkında bir şeyin farkına varmak” (Erdal, 1991, s. 623) ile ilişkili olmalıdır.

Yaruk Tegin

***er atım yaruk tegin* “Erkeklik adım Yaruk Tegin.” (E 15. Çaa-Höl III, 3)”**

Clauson (1972, s. 962) *yaruk* sözcüğünü, *yaru-* “parlamak” fiili ile ilişkilendirmiş ve “ışık, parıltı; parlak, parıldayan” anlamlarıyla Eski Türkçede kullanıldığını ifade etmiştir. Wilkens (2021, s. 871-872) sözcüğün “parlak, ışık, aydınlık” gibi temel anlamlarının yanı sıra kişi adı olarak kullanıldığını belirtmiş ve *Yaruk Çanşısı*, *Y(a)rukçor*, *Y(a)ruk(ı)ya* örneklerine yer vermiştir. Useev (2015, s. 28) bugün Kırgızcada kullanılan *manđayı carık* (alın açık, yüzü nurlu) “*neşeli, iyimser, yüzü nurlu*” deyiminden hareketle *Yaruk Tegin* adında geçen *yaruk* sözcüğünün de bu anlamları verdiğini ve erkeklerde fiziksel özellikler ve cesaretin yanı sıra pozitif ilişki ve çevreye yansıtılan olumlu enerjinin söz konusu olduğunu belirtmiştir.

Şirin (2016, s. 747) *yaruk tegin* söz öbeğini “adına 3. Çaa-Hol yazıtı dikilen kağanlık ailesi üyesi bir bey” olarak anlamlandırmıştır. Ayrıca Şirin, söz öbeğini oluşturan sözcüklerden *yaruk* sözcüğünü “1. ışık, aydınlık; 2. güneş” (2016, s. 747); *tigin/tegin* biçiminde verdiği sözcüğü ise “kağanın erkek kardeşlerine ve oğullarına verilen ünvan, prens” (2016, s. 741) olarak ifade etmektedir.

Clauson (1972, s. 483), *tegin~tegi:n* biçiminde verdiği sözcüğün *tarxan* sözcüğü gibi çok eski bir ünvan olduğunu, Köktürk döneminde “hüküm süren bir kağanın oğlu veya torunu” gibi sınırlı özel anlamda “prince (prens)” anlamına geldiğini bu dönemden sonra da çok daha sınırlı bir anlamda, önemi azalan bir onur ünvanı olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Wilkens (2021, s. 707), *tegin* sözcüğüne “prens” anlamını vermektedir. Aynı

zamanda bir kişi adı bölümü olarak da kullanıldığını söylediği sözcüğün oluşturduğu *Tegin Bars*, *Tegin Bogaz*, *Tegin Buka Saᅇun*, *Tegin Kelmiş*, *Tegin Togrı Bahşı*, *Tegin Toᅇa Aftadan* söz öbeklerini erkek adı; *T(e)gin Hatun* ve *Tegin Kurug* söz öbeklerini de kadın adı olarak belirtmektedir. Eski Uygur dönemi eserlerinde sözcük, hukuk belgeleri Çeş 55/4'te *Kutlug Tegin* (Keskin, 2022, s. 308) kişi ad ve ünvanlarında tanıklanmıştır. DLT'te (Ercilasun & Akkoyunlu, 2020, s. 178) *tigin* için "köle" anlamı verilmekle birlikte *Kümüş tigin* "gümüş gibi temiz renkli köle", *Alp tigin* "dayanıklı köle", *Kutlug tigin* "uğurlu köle" söz öbekleri de bulunmaktadır ancak daha sonra özel olarak Hâkaniye oğulları için bu sözcüğün kullanıldığı ifade edilmiştir.

Yèrlig Çor

***oglan atım yèrlig çor* "Çocukluk adım Yerlig Çor(?dur)." (E 147. Yeerbek I, 3)"**

Clauson (1972, s. 967) sözcüğe "yerli, bir yere ait" anlamını vermiştir. Sözcük *yèr* ismi ve +*lXg* isimden isim yapım ekinin birleşiminden oluşmuş olmalıdır. Useev (2015, s. 29) *Yèrlig Çor* adının çocukluk adı olmasından hareketle sonradan kazanılan ve şahsi özelliğe göre verilen bir ad olmadığını ve söz konusu kişinin köklü bir aileden ya da toprak sahibi bir boydan olduğunu ifade etmektedir.

Çor sözcüğü, Türk devlet teşkilatında kullanılan ünvanlardan biridir. Clauson (1972, s. 427-428) *çor*'un Türkçe metinlerde nadir olup daha çok Çince metinlerde *cho* ile temsil edilen bir ünvan olduğunu belirtmiştir. Wilkens (2021, s. 238), *Çor Bars*, *Çor Tirek* gibi örnekler vererek sözcüğün hem kişi adının parçası hem de ünvan olarak kullanıldığını belirtmiştir. Şirin (2016, s. 726) *çor* sözcüğünü "*kagandan* aşağı, *begden* yukarı derecede bir ünvan" olarak anlamlandırmaktadır. Sözcük, Eski Uygur dönemi eserlerinden BT 26 140/4'te *Borluk Çor* (Kasai, 2008, s. 259) ve hukuk belgelerinden Borç 02/6'da *tanuk al[p...] çor* "Tanık Alp [...] Çor" (Keskin, 2022, s. 171) örneklerinde tanıklanmıştır.

Sonuç

Bugüne kadar Yenisey Yazıtları ve diğer yazıtlarda geçen ad ve ünvanlar hakkında çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Ancak daha önceki çalışmalarda *er at* kavramı ve *er at* için kullanılan adlar başlı başına ayrı bir çalışmada incelenmemiştir. Bu çalışmada *er at* kavramı ve Yenisey Yazıtlarında *er at* olarak kullanılan sözcükler ve bu sözcüklerin yapıları, anlamları ve etimolojileri irdelenmiştir. Yenisey Yazıtları anıt mezar niteliği taşıdığı ve kısa metinlerden oluştuğu için kapsamlı bilgi edinme olanağımız kısıtlıdır. Bu nedenle yazıtlarda yer alan *er at*ların hangi amaçla konduğu ya da hangi anlamları taşıdığı hakkında yorumda bulunmak her zaman doğru sonuçlar vermeyebilir. Ancak sözcüklerin anlamlarından hareketle çeşitli bilgilere ulaşılabilir.

Eski Uygur Türkçesi döneminde kullanılan birçok adın ilk tespit edildiği dönem olması açısından Yenisey Yazıtları önem arz etmektedir. Yenisey Yazıtlarında kullanılan birçok ad ve ünvan sonraki dönemlerde de kullanılmaya devam etmiş, bazıları kullanılmamış, bazısının da kullanıldığı kavram alanı değişmiştir. Bengü taşlar ve Yenisey bölgesinde yer alan yazıtlarda genellikle siyasi olaylar, askerî başarılar ya da yenilgiler ve gelecek nesillere öğütler, ölen kişilerin

hayatlarına ilişkin bilgiler yer almaktadır. Bu nedenle bengü taş metinleri devlet yöneticileri ya da idari ve askerî görevi bulunan kişilerin adlarını içermektedir. Ancak Uygur döneminde verilen eserlerin içeriği, yazıldığı malzeme, konuların çeşitliliği bakımından farklıdır. Bu dönemde Manihaist ve Budist metinlerin yanı sıra sosyal hayatla ilgili ve farklı konularda din dışı metinler de yazılmıştır. Bu yüzden bu eserlerde sadece askerî, idarî kişilerin adları değil, aynı zamanda halktan kişilerin adları da yer almaktadır.

Yenisey Yazıtlarında kullanılan tüm bu ad ve ünvanların büyük çoğunluğunun beslendiği kaynak, şüphesiz toplumun yaşam biçimi ve içinde yaşadığı coğrafyadır. Bu nedenle *er at*larda topluma ait kültürel, siyasi, askerî ve toplumsal unsurlara ilişkin izleri görmek mümkündür. Örneğin Yenisey Yazıtları genellikle kahramanlık gösteren kişilere ait mezar taşlarından oluştuğu için *er at* olarak kullanılan sözcüklerin büyük çoğunluğu ünvan ve askerî rütbelerden ya da kahramanlık, güç, cesaret, mertlik gibi kavramları ifade eden sözcüklerden oluşmaktadır. Kahramanların öldürdüğü kişi sayısı ya da düşmanı nasıl yendiğine ilişkin ifadeler yer almakta ve bu tür kahramanlıklardan dolayı *er at* aldıkları anlaşılmaktadır. Bu sözcükler arasında *alp*, *beg*, *çor*, *mal*, *öge*, *senün*, *tegin* bulunmaktadır. Bunun yanı sıra bilgelik, önderlik, şöhret gibi kavramları ifade eden *gut*, *külüğ*, *öğdem*, *yaruk*, *yula*, *yelez* soyut niteleyiciler *er at* olarak kullanılmıştır. Soyut niteleyicilerin yanı sıra fizikî özellikleri ifade eden *kıska baş*, *ak baş* gibi *er atlar* da yer almaktadır.

Çalışmada 17 yazıt ele alınmış, toplam 17 ad incelenmiştir. Bunlardan 15 tanesinde sadece *er at* ifadesi; 1 yazıtta hem *er at* hem *oglan at* ifadesi; 1 yazıtta ise sadece *oglan at* ifadesi kullanılmıştır.

Yenisey Yazıtlarındaki erkeklik adları tek sözcükten ya da söz grubu şeklinde oluşabilmektedir. İncelenen adlardan tek sözcükten oluşan erkeklik adları *Bugra*, *Gut/Kut?*, *Uri*, *Yelez/Yalaz?*, *Yula*'dır. Söz grubu şeklinde oluşan *er atlar* ise *Ak Baş Atık Inal Öge*, *Beg Sañun*, *Kıska Baş*, *Kök Tirig*, *Külüğ Yeğen*, *Kümüül Öge*, *Öğdem Inal Alp*, *Öz Tugdı*, *Teñ Tükemiş*, *Yadak Ukunç Yama*, *Yaruk Tegin*, *Yerlig Çor*'dur.

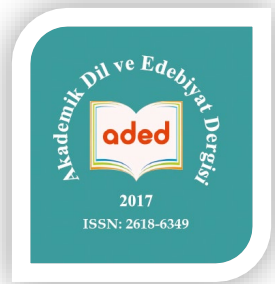
Yazıtlarda yer alan *er atların*, söz dizimi açısından belirli bir düzende olduğunu söylemek mümkündür. Genellikle önce *er atım* kalıp ifadesi yazılmış ardından ad ya da ünvanlar sıralanmıştır. *er atım ak baş atık mal öge*, *er atım gut (kut?)*, *er atım kıska baş ben*, *er atım kök tirig*, *er atım küllüg yeğen*, [er]te atım kümül öge, *bo er atım öğdem inal a<l>p*, *er atım öz tugdı*, *er <atım> teñ tükemiş*, *er atım yadak ukunç yama*, *er atım yaruk tegin* örneklerinde önce *er at* ifadesi daha sonra kişinin ad ve ünvanları sıralanmıştır. *bug<r>a er atı<m>*, *beg sañun er atım* örneklerinde ise önce kişi ad ya da ünvanı daha sonra *er atım* ifadesi yer almaktadır. *siziñ er at ur<ı>* örneğinde ise diğer örneklerden farklı olarak *er at* kavramını oluşturan söz grubu *siziñ er atınıñ ur<ı>* şeklinde olması gerekirken söz grubunda iyelik eki kullanılmamakta ve eksiltili bir kullanım meydana getirmektedir.

Sonuç olarak Yenisey Yazıtlarında yer alan ve *er at* kavramı için kullanılan sözcükler gelişigüzel seçilmemiş, belirli bir kavram alanına sahip anlamlı sözcüklerdir. *Er at* ifadesi birkaç istisna dışında belirli kalıplar kullanılarak verilmiştir. Ayrıca bu sözcüklerin birçoğu kişi adı olarak sonraki dönemlerde kullanılmaya devam etmiştir.

Kaynaklar | References

- Ağca, F. (2015). "Eski Türkçe kök teñri ve kök kalık İkillemeleri Üzerine". *Türkbilig* 2015/30 s. 201-221.
- Arat, R. R. (1959). *Yusuf Has Hacib, Kutadgu Bilig Tercüme*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Aydın, E. (2011). Yenisey Yazıtlarında Geçen Ünvanlar ve Ünvan Niteleyicileri *Belleten* 2011/2 s. 5-26.
- Aydın, E. (2015). *Yenisey Yazıtları*. Kömen Yayınları.
- Aydın, E. (2018). *Uygur Yazıtları*. Bilge Kültür Sanat.
- Aydın, E. (2019). *Sibirya'da Türk İzleri – Yenisey Yazıtları*. Kronik Kitap.
- Aydın, M. (2024). *Eski Türk Kişi Adları*. Bilge Kültür Sanat.
- Bazin, L. (2011). *Eski Türk Dünyasında Kronoloji Yöntemleri* (Vedat Köken, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Buran, A. (2002). "Konuşma Dili Yazı Dili İlişkilerive Derleme Faaliyetleri". *Türkbilig* 2002/4, 97-104.
- Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Clarendon Press.
- Deny, J. (1995). *Türk Dili Gramerinin Temel Kuralları*. (Oytun Şahin, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Donuk, A. (1988). *Eski Türk Devletlerinde İdari -Askerî Ünvan ve Terimler*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu Z. (2020). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânı Lugâti't-Türk (Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin)*. Türk Dil Kurumu Yayınları. [DLT].
- Erdal, M. (1991). *Old Turkic Word Formation A Functional Approach to the Lexicon Vol. I-II*, Otto Harrassowitz.
- Gabain, A. V. (1988). *Eski Türkçenin Grameri* (Mehmet Akalın, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü I-II*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülensoy, T. (2012). XXI. Yüzyılda Türkiye Kişi Adlarına Bir Bakış. *IDİL*, 1(5), 1-7.
- Gülensoy, T. & Küçüker, P. (2015). *Eski Türk-Moğol Kişi Adları Sözlüğü*. Bilge Kültür Sanat.
- Kasai, Y. (2008). *Die Uigurischen Budhistischen Kolophone*. Berliner Turfantexte XXVI. [BT 26].
- Keskin, B. (2022). *Eski Uygur Türkçesi Hukuk Belgeleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kormuşin, İ. V. (2017). *Yenisey Eski Türk Mezar Yazıtları Metinler ve İncelemeler*. (Rysbek Alimov, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Memmedli, Y. (1996). Eski Türkçede Şahıs Adları ve Ünvanları. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 42, 95-110.
- Röhrborn, K. (1971). *Eine uigurische Totenmesse Text, Übersetzung, Kommentar*. Berliner Turfantexte II. Akademie Verlag.
- Röhrborn, K. (1977). *Uigurisches Wörterbuch Sprachmaterial Der Vorislamischen Türkischen Texte aus Zentralasien, Lieferung1: a – agrig*. Franz Steiner Verlag.
- Rybatzki, V. (2000). Titles of Türk and Uigur Rulers in the Old Turkic Inscriptions. *Central Asiatic Journal*, 44(2), 205-292.
- Rybatzki, V. (2006). *Die Personennamen und Titel Der Mittel Mongolischen Dokumente*. Helsinki: Yliopistopaino Oy.
- Sümer, F. (1999). *Türk Devletleri Tarihinde Şahıs Adları-I*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Şirin, H. (2009). Hakasya Bulgusu Eski Bir Türk Mezar Taşı: Açurı (Oçurı, Ye 26) Yazıtı. *Türkbilig*, 17, 158-174.
- Şirin, H. (2015). *Kül Tigin Yazıtı Notlar*. Bilge Kültür Sanat.
- Şirin, H. (2016). *Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, Ş. (2009). *Uygurca Metinler II Maytrisimit Burkancıların Mehdisi Maitreya ile BuluşmaUygurca İptidaî Bir Dram*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, T. (2010). *Orhon Yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı I. Cilt A-E*. Simurg Yayınları.
- Turan, F. (2018). Eski Türkçeden Orta Türkçeye Askeri Rütbe ve Ünvanlar. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58, 155-173.
- Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü XII Ek-I. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Useev, N. (2007). Yenisey Yazıtlarında Geçen Kişi Adları ve ‘Er At’ - ‘Oğlan At’ Sözcük Öbekleri, II. Büyük Türk Dili Kurultayı, *İhsan Doğramacıya Armağan*.
- Useev, N. (2015). Yenisey Yazıtlarındaki Erkek Kişi Adlarında Geçen Kelimelere Göre Eski Türk Erkeği, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4/1, 25-38.
- Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen*. Universitätsverlag Göttingen.
- Zieme, P. (1975). *Manichäisch-türkische Texte*. Berliner Turfan-texte V. Akademie Verlag [BT 5].



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Semanur DAYIOĞLU

<https://orcid.org/0009-0000-0660-1059>

Yüksek Lisans Öğrencisi | Sorumlu Yazar
semadygl@gmail.com

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

<https://ror.org/028k5qw24>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İlknur TATAR KIRILMIŞ

<https://orcid.org/0000-0003-2155-7062>

Doç. Dr. | ilknur.tatar@omu.edu.tr

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

<https://ror.org/028k5qw24>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Türlerin Sınırlarındaki Çözülmede Postmodernizm Etkisi: Murat Gülsoy'un Nisyan Romanı Örneği

*The Effect of Postmodernism on the Dissolution of the
Boundaries of Genres: The Case of Murat Gülsoy's
Nisyan Novel*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 27.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 15.04.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Dayıoğlu, S. ve Tatar Kırılmış, İ. (2024). Türlerin Sınırlarındaki Çözülmede Postmodernizm Etkisi: Murat Gülsoy'un Nisyan Romanı Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 484-505. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444078>

Dayıoğlu, S. & Tatar Kırılmış, İ. (2024). The Effect of Postmodernism on the Dissolution of the Boundaries of Genres: The Case of Murat Gülsoy's Nisyan Novel. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 484-505. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444078>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Katkı Oranı Beyanı Author Contributions	Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir Author's contribution rates to the study are equal.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Semanur DAYIOĞLU, İlknur TATAR KIRILMIŞ | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Tür, tanımlandığı noktadan itibaren problemlerini de üreten ve uzlaşmsal bir kararda bulunulamayan bir konudur. Tür tanımlamasının bizatihi kendisinin üretmiş olduğu bu problemlerli yapı başlangıçta kabul edilebilir. Ancak ön anlamayı da açığa çıkarması, bu ön anlamaların okuma sürecinde yenilenmesiyle bir metnin bünyesinde diğer türlere de alan açabilmesi mümkündür. Özellikle postmodernizm sonrasında görünür hâle gelen bu durum, metin üzerinden tür yaklaşımını etkilemektedir. Bu yaklaşımda geleneksel tür çerçevesine postmodernizmin getirmiş olduğu yorum türler arasındaki geçirgenliği anlamada etkili bir noktada durmaktadır. Bu ifadelerden yola çıkarak bu çalışmada, roman ve günlük türünün arasındaki ilişki, dil boyutunda birbirlerinin sınırlarında dolaştığını göstermeyi amaçlamaktadır. Buradan hareketle bu araştırma, postmodernizm sonrası türlerin sınırlarındaki çözülmeye işaret ederek edebî metnin çok türlü bir yapı sergileyebileceği iddiasını taşımaktadır. Edebî türlerin sınırlarındaki çözüme, çalışmanın odağında yer alan ve postmodernist unsurlar barındıran Murat Gülsoy'un *Nisyan* romanından örneklenerek gösterilmeye çalışılmıştır. Böylelikle çalışmanın sınırlarını oluşturan bu metnin, söz konusu türlerin birlikteliğini ve bir türün ötekini alanına taşabileceğini gözlemek için elverişli olduğu görülmüştür. Çalışmanın metodolojisi için geleneksel tür teorisinin birikimi dikkate alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk deebiyatı, günlük türü, edebî tür, postmodernizm, Murat Gülsoy, *Nisyan*

Abstract

*Genre is an issue that produces problems from the point in which it is defined and for which a consensual decision cannot be made. This problematic structure, which the species definition itself produces, can be accepted at the outset. However, it is possible for a text to open up space for other genres by revealing the preliminary understanding and renewing these pre-understandings in the reading process. This situation, which has become visible especially after postmodernism, affects the genre approach over the text. In this approach, the interpretation brought by postmodernism to the traditional genre framework stands at an effective point in understanding the permeability between genres. Based on these statements, this study aims to show that the relationship between the novel and the diary genre wanders within the boundaries of each other in the dimension of language. From this point of view, this research points to the dissolution of the boundaries of postmodernist genres and claims that the literary text can exhibit a multicultural structure. This dissolution of the boundaries of literary genres has been tried to be shown by exemplifying Murat Gülsoy's novel *Nisyan*, which is at the center of the study and contains postmodernist elements. Thus, it has been seen that this text, which constitutes the limits of the study, is suitable for observing the unity of the species in question and the possibility that one species can overflow into the field of the other. For the methodology of the study, the accumulation of traditional species theory was taken into account.*

Keywords: New Turkish literature, diary genre, literary genre, postmodernism, Murat Gülsoy, *Nisyan*.

Giriş

Edebî türlerin sınırlarına ilişkin tanımlamaların geçerliliğini sorgulatması, bu sorgulamaya sebebiyet veren düşüncenin tür üzerindeki etkisini tartışmaya açar. Böylece sınırlardaki çözülmeye yapılan odaklanma edebî türlerin güncel durumunun eleştirel bir şekilde ele alınmasını gerektirir. Bu bağlamda bahsedilen çözümlenin kendisini görünür kılma çabası modern edebiyatla beraber başlamış, devamında yaratmış olduğu şüphelerle canlılığını korumuştur. Edebî metin tecrübesinde/eserle karşılaşma hadisesinde tür özelinde kararsızlıkların açığa çıkması, bu şüphenin bir neticesidir. Edebî türlerin alımlanma sürecinde meydana gelen bu değişim Blanchot'un sanatı yeniden arama çabasında *Yazınsal Uzam* eserinde yer alan "Gelecek ve Sanat Sorunu" başlıklı kısımda şu notu düşer ve edebiyatın farklı bir başkaldırısıyla karşı karşıya geldiğinin görülmesini sağlar:

"Biçimlerin, türlerin gerçek anlamının olmaması, sözgelimi *Finnegan's Wake*'in düzyazı olup olmadığının ve roman adı verilebilecek bir sanata bağlanıp bağlanmadığının sorgulanması olgusu, sınırları ve ayrımları yok ederek özü içinde kendini var etmeye çalışan edebiyatın derin çabasını gösterir." (1993, s. 237).

Blanchot'un vurgusunu yaptığı edebiyatın derin çabasının -bir noktada sınırsızlık isteğinin- türlerin geçirgenliği hususunu tam anlamıyla karşılayıp karşılayamayacağı tartışılabilir bir konudur. Bu tartışmada iki farklı boyut zihinleri meşgul eder. İlk olarak edebî metnin türe indirgenmemesi¹, türsel bir adlandırma olmadan varlığının devamlılığını sağlaması meselesi Blanchot'un bahsettiği edebiyatın derin çabasına atıfta bulunur. Burada Blanchot'ya yapılan atıf tür tasarımının dönüşüm geçirebilme ihtimalini sorgulama noktasında bir perspektif kazandırmıştır. Fakat Blanchot'un fikirlerinin türü reddetme eğiliminde olduğu da bilinmelidir. Bir eserin yalnızca edebiyata bağlı olduğunu, türlerden uzak ve türün gücünü kabul etmeyip bunun dışında kalmayı başarmış eserin önemli olduğunu vurgusunu yapar. Todorov'un Blanchot'dan aktardığı ifadelerde bu vurgu görülür:

"Olduğu biçimiyle, türlerden uzak haliyle, boyun eğmediği gibi yerini ve biçimini belirleme gücünü de kabul etmediği gazete sütunlarının, düzyazının, şiirin, romanın, tanıklık yazılarının dışında kalan kitap tek başına önemlidir. Bir kitap artık bir türün parçası değildir; her kitap, sanki edebiyat daha baştan, yazılmış olan şeylere kitap gerçekliğini kazandıran gizleri ve formülleri genellikle elinde bulunduruyormuş gibi yalnızca edebiyata bağlanır. Dolayısıyla her şey türler yok olduğundan sanki edebiyat tek başına yaydığı gizemli ışık içinde yalnızca kendisi parlıyormuşçasına ve her edebi yaratım da bu ışığı çoğaltarak kendisine geri gönderiyormuşçasına, dolayısıyla sanki edebiyatın bir 'özü' varmış gibi olup biter." (2011, s. 26).

Dolayısıyla Blanchot'un belirtmiş olduğu bu ifadeler, edebiyat/tür ayrımı algısını açığa çıkarır ve bu algıdan hareketle de türlerin yok oluşu ya da türün olmadığı iddiasının

¹ Bu ifade tür kavramını olumsuz göstermek için kullanılmamıştır. Blanchot'un bahsettiği "edebiyatın derin çabası" ifadesinden hareketle böyle bir düşünce zihinleri meşgul eder. Hiç şüphesiz edebiyat ve türler karşılıklı ilişki içerisinde birbirini yeniden üretme imkânına sahip oluşumlardır.

anlaşılmasına neden olabilir. Bu bağlamdan bakıldığında bu çalışma içerisinde tür üzerine sorgulamanın gerçekleşmesine katkıda bulunur ve türün sınırlarını yok etme değil, silikleşme/geçirgen bir yapıda olması üzerinde durulmasına imkân verir. Zihinleri meşgul eden diğer bir boyutta ise türlerin geçirgenliğinin esere sağladığı zenginlik de farklı oluşumlarla karşılaşma imkânını verir. Bu noktada açığa çıkan “türe indirgememe” ve “türlerin geçirgenliği” fikirleri, edebiyatın farklı tartışma noktalarını görünür kılar. Bu çalışma, bahsedilen tartışma içerisinde Blanchot’un türleri reddetme eğilimine sahip bakış açısını desteklemez, -Todorov böyle bir reddedişin olamayacağı çünkü bu durumun “dile sırt çevirmek” anlamına geleceği görüşündeydi²- aksine edebî eserin türünün son dönemde tek bir karara bağlanamaz oluşu üzerine odaklanmayı hedefler. Nitekim tür ayırımına gidilirken ortaya konulan yasa/kurallar var olmakla birlikte bunlar sorgulanmaya açıktır. Sorgulamaya alan açan durum, edebiyatın içerisinde bulunduğu dönemle kurduğu iletişim doğrultusunda geçirmiş olduğu değişimlerdir. Bu sebeptendir ki tür konusunda edebiyatın dönüşümü içeren bir yoldan ilerler. Gerçekleşen bu dönüşümde, türlerin varlığı ve varlıklarının geçirgen bir yapıya bürünmesi önemli bir husustur. Türler arası etkileşimlerden doğacak yorumlar da daha esnek bir yapıya işaret eder. Bu esnek olma hâlinin anlaşılması için türün gelenekle olan bağlantısına bakılması gerekir. Bu noktada Eliot’ın sanat eserleri hakkında yazdığı şu ifadeler de türlerin sınırlarındaki çözülmei anlamaya dair yol gösterici olabilir:

“Geçmişten bu güne kadar varlıklarını sürdüren sanat âbideleri kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar. Bu ideal düzen, gerçekten yeni olan bir sanat eserinin yaratılmasıyla yeni bir bütün oluşturacak şekilde değişir. Yeni eser yaratılmadan önce eksiksiz olan bu bütün ve onun içinde yer alan eserlerin oluşturdukları düzen, yeni eserin de katılmasıyla, bütünlü olan ilişkileri, nisbetleri ve değerleri bakımından, az da olsa, değişikliğe uğrar; buna yeni ile eski eserler arasındaki uyum da denebilir. İngiliz ve Avrupa edebiyatlarını oluşturan eserlerin, içinde yer aldıkları bu düzeni beğenen herhangi bir kimse, ‘geçmiş’in ‘hal’e yön verdiğini kabul ettiği gibi, ‘hal’in de ‘geçmiş’i değiştirdiğini kabul edecektir.” (1983, s. 52).

Anlaşılabileceği üzere geleneğe düzen meselesi olarak bakan Eliot’ın eski ile yeni arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik sarf ettiği bu sözler, konu bağlamında türün bağlı olduğu geleneği dönüştürmesi ve başkalaştırmasının da mümkün olabileceğini gösterir. Başlangıçta türü yansıtabilecek şekilde tasarlanan metin türün sabitliğini dönüştürerek içerisindeki potansiyeli açığa çıkarır. Gelenekle olan bağlantısını bir noktaya kadar sürdüren fakat ilerlemesini sabit kuralları esneterek -Eliot’ın geçmiş ve hâl arasındaki

² Tür kavramını reddetmenin mümkün olmadığını söyleyen Todorov şu ifadeleri de ekler: “...ve böylece tanımlanamaz, dile getirilemezdi. Öte yandan, varsayılan soyutlamanın derecesinin ve gerçek evrim içindeki konumunun da farkında olmak gerekir; böylece bu evrim, onu hem kuran hem de ona bağımlı olan bir kategoriler dizgesinin içinde tutulmuş olur.” (2012, s. 15). Bu sözlerden hareketle türlerin evrimi/evrilme meselesi tamamen bağlarının koparılmasıyla gerçekleşen bir durum değildir. Kategorilerin içerisindeki durumlarıyla ilişkisini görebildiği hangi boyutta bir evrim geçirdiğini anlamak önemlidir. Dolayısıyla Todorov’un Genette’den aktardığı şu sözler de yapıların varlığının kabul edilmesi gerekliliğini tekrar vurgular: “Edebi söylem, yapıları ihlal ederek, sınırlarını çiğneyerek oluşur ve gelişir; ama bunu yapabilmemesini sağlayan da bu yapıları bugün bile yine kendi dil ve yazı alanının içinde bulmasıdır.” (Todorov, 2012, s. 15).

etkileşim hatırlanacak olursa- bir dönüşümü başlatmaktadır. Sanat ve bilim alanlarındaki evrimin ritminin farklı şekilde ilerlediğine vurgu yapan Todorov da ortaya çıkan yeni örneklerin türü değiştirdiği ve olasılıklar bütününe dönüştürdüğü üzerinde durmakta ve Eliot'ın yukarıdaki ifadeleriyle bağlantı kurulabilecek şu sözleri dile getirmektedir:

“Edebiyat’ alanına giren her metin için iki yönlü bir gerekliliği göz önüne almak gerekir. Öncelikle o metnin tüm edebi metinlerle ya da edebiyatın alt sınıflarından biriyle (tam da ‘tür’ diye adlandırılan şey) ortak özellikler taşıdığı gözden kaçırılmamalıdır. Bir edebiyat yapıtındaki her şeyin bireyselliğe bağlanması, kişisel bir esinin yepyeni ürünü olması, geçmişteki yapıtlarla hiçbir ilişkisi olmaması tezini savunmak bugün artık imkânsızdır. İkinci noktaysa, bir metin daha önceden varolan bir dizgenin (gücül edebiyat özelliklerinden kurulu bir düzen) ürünü değildir yalnızca, bu dizgenin dönüşümüdür aynı zamanda.” (2012, s. 14).

Todorov’un bahsettiği ortak özelliklerden hareketle geçmişle bağıni koparma fikrinin imkânsızlığı düşüncesi Eliot’ın “geçmiş” ve “hâl” arasındaki ilişkinin anlaşılmasını farklı sözcüklerle sağlar. Buradan hareketle geçmişten bağımsız yeni bir tür oluşumu değil, bünyesinde bu durumu da barındıran ancak oluşumunu da farklı bir noktaya taşıyan bir durum söz konusudur. Birbirine örtüşen bu fikirlere bakıldığı zaman edebî türlerin sürekli iletişim hâlinde olması ve bu iletişimin ise sabit değil değişimlerle anlamını kurması önemli bir noktadır. Nitekim türler, edebî metinlerin edebiyat evreniyle bağlantısını kuran ip görevini üstlenir (Todorov, 2012, s. 16). Daha kesin söylemek gerekirse, edebî metin tür boyutunda açıklanmaya çalışılsa da bu açıklamaların yeterli olmaması türün anlamını yeniden oluşturma çabasıyla anlaşılabilir. Dolayısıyla yeni olasılıkların sürece dâhil olması metin-tür ilişkisinde ortaya çıkan farklılığı ele almayı gerektirir.

Benzer şekilde estetik geleneğin türün karakterini şekillendirdiğini dile getiren Wellek ve Warren, kategorilerde gerçekleşen değişimlerin de yeni eserlerle mümkün olduğuna vurgu yapar (2011, s. 266). Böylelikle tür anlayışının tamamen ortadan kalktığı ya da kalkması gerektiği düşünülmemeli sadece bu anlayışta bir değişme olduğu görülmelidir. Bu durum da başlangıçta tür konusunda bir karmaşa izlenimi yaratabilir. Geleneksel düşüncenin türe bakış açısını göz önünde bulundurarak yadırgatıcı/aşına olunmayan bir oluşuma odaklanıldığı takdirde bu durumun bir karmaşa değil çokturlu bir mesele olabileceği anlaşılabilir. Bunun karşısında yer alan “... klasik teori edebiyata bir düzen getirmeye çalışan ve kurallar koyan bir teoridir. Sadece tabiatları ve değerleri bakımından türün türden farklı olduğuna değil, türlerin ayrı tutulması, birbirine karışmalarına izin verilmemesi gerektiğine de inanır.” (Wellek ve Warren, 2011, s. 275-276). Klasik teoride türlerin kendine özel, birbirinden ayrı kapasitelerinin olduğu ve bunun korunması görüşü hâkimdir. Burada tam bir bütünlük, saflık, teklilik vurgusu söz konusudur. Bunun aksine modern tür teorisi türler üzerinde herhangi bir sınırlama getirmez, uyulması gereken kurallar belirlemez ve türlerin birbirleriyle karışabileceğini ve yeni türlerin oluşabileceğini kabul eder (Wellek ve Warren, 2011, s. 277). Bu kabul edişin farkında olarak bu çalışmada türlerin sınırlarındaki çözümler yeni bir türün doğumu olarak değerlendirilmez, türün potansiyelinin ve dönüşebileceğinin görülmesine dikkati çeker. Vurgu yapılan potansiyel

fikrinde ise kanaatimizce, hem yazarı hem de okuru dönüştüren edebî tecrübenin açığa çıkması oldukça önemlidir.

Türlerin yapısında yer alan ya da zamanın, kültürün etkisiyle meydana gelen değişimleri görme biçiminde Derrida'nın yaklaşımında dikkati çeken belirsizlik hâline bakılabilir. Nitekim Derrida'nın tür kavramına yaklaşımı türlerin esnekliğinin göz ardı edilmesi ve karşılıklı geçirgenliğe engel olan yapısının sınırlayıcı bir "kanun" ile ifade edilmesi üzerinedir. Derrida tür hakkında şu ifadeleri dile getirir: "Tür sözcüğü sesletilir sesletilmez, işitilir işitilmez, kavranmaya çalışılır çalışılmaz, bir sınır çizilir. Ve bir sınır kurulduğunda normlar ve yasaklamalar çok uzakta değildir." (2010, s. 242-243) Tür, kanun olarak burada yerini almaktadır. Bu kanunun açıklanmasında güvenilebilecek bir özniteliğin olması gerekliliğine vurgu yapar ve metnin hangi türe ait olduğuna karar verilmesi için bir kodun olması fikrini yansıtır (Derrida, 2010, s. 247-248). Anlaşılacağı üzere Derrida'nın türe bir güven meselesi olarak baktığı görülmektedir. Metnin güvenilirliği türün özelliklerini sağladığı takdirde bir kategoriye ait olmasıyla mümkündür ve kanun fikrinin bunu açığa çıkardığının görülmesini vurgulamaktadır. Tür kanunu üzerine yaptığı sorgulamalarda Derrida'nın zihninde beliren sorular, bu kanunun dışına çıkılıp çıkılmayacağını yarattığı belirsizlik hâline duyulan şüphe ile cevaplanmaya çalışılır. Kendisi bir eserin herhangi bir türün işaretini taşıyor ya da türe işaret etmiyorsa tanımlanmasının mümkün olup olmadığına dair sorduğu soru neticesinde şu açıklamayı dile getirir:

"Bir metin herhangi bir türe ait değildir, her metin bir ya da birkaç türe katılır. Türsüz metin yoktur, her zaman bir tür ve türler vardır, yine de böylesi bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez; bunun nedeni aşırı bir taşma ya da özgür, anarşik ve sınıflandırılmaz bir üretkenlik değil, bizzat bu katılım özniteliğidir, kodun ve türsel işaretin etkisidir. Türsel olarak kendisini işaretlerken bir metin kendisini işaretsizleştirir (se démarqué)." (Derrida, 2010, s. 249).

Derrida'nın türe işaret eden kodların gerekliliğine vurgu yapmasına ek olarak yukarıda yer alan ifadeleri, türlerin sınırlarının geçirgen bir yapıda olabileceğine dair görüşümüzü anlamaya katkı sağlar. Dolayısıyla bu durum türler arasındaki etkileşimi gösterir. Nitekim Derrida'nın her metnin birkaç türe katılması fikri, edebî eseri konumlandırma noktasında başlangıçta bir belirsizlik hâli yaratabilir. Bu belirsizlik hâli de değişik dönemlerde biçimsel sınırlamaların ilerisine taşınır. Özellikle postmodernizm ile beraber farklı bir boyut kazanan tür kavramı çeşitliliği önceleyen bir yapıda karşımıza çıkar. İncelenen metinde görüldüğü üzere, türlerin kurucu nitelik olarak benimsedikleri ve açık ya da örtük bir şekilde işaret ettikleri sınıflandırmalarda her daim esnetilebilen bir taraf bulunur. Nitekim tür üzerindeki düşünsel gelenek ve içerisindeki tartışmalara bakıldığında tür meselesinin yeniden ele alınmasının mümkün olduğu görülmektedir. Böylelikle bu durum edebî türün sınırlarının esnetilme fırsatının olmasıyla anlaşılabilir. Sınırlarda meydana gelen değişimi görmek için takınılan refleksif tavır, okura da yöneltilebilir ve böylelikle okur tarafından bakılmaya müsait hâle getirilebilir. Okur olarak okuma sürecinde türe işaret edecek unsurları hazır bekleme ve okuma deneyimini buradan hareketle gerçekleştirme tercihinde de değişimler göze çarpar. Nitekim üretken

bir okuma deneyiminde metin türünün sınırlarını esnetmesi, çizgiselliğe uymayı reddetmesi okuma tecrübesini de dönüşüme uğratmaktadır. Ancak önemli olan, reddetme eyleminin türü tamamen dışarıda bırakan bir eylem olmadığı farkında olmaktır. Daha önce dile getirildiği gibi bu yazı türlerin varlığını yok sayma eğiliminde değildir. Derrida'nın tür sözcüğünün kavranmaya çalışılır çalışılmaz meydana gelen sınır ve yasaklamalardan hareketle bu yasaklamaların dışına taşabilme ihtimali üzerinde durulur. Metin, okuma sürecinde okuru ne kadar dönüştürüyorsa kendisi de o derecede dönüşür.

Tür kavramının farklı dönemlerde farklı ifade ediliş tarzlarıyla karşımıza çıkması günümüz felsefesinde geleneksel ayrımların silikleştiği, geleneksel olarak belirlenen sınırlarda kalan türlerin (oluşumların) arasında gerçekleşen verimli alışverişlerin ilerleme sağlayacağı düşüncesi şu an sahip olunan tür algısının da revize edilebilme ihtimalini tekrar gösterir. Bu noktada zihinleri Chandler'ın sorusu meşgul eder: "Türlere ilişkin sonlu bir sınıflandırmadan söz edilebilir mi?" (2018, s.15).

Chandler (2018), klasik dönemlerden itibaren edebiyat ürünlerinin çeşitli şekillerde tanımlandığını ve bu doğrultuda genel türlere aitlikleriyle sınıflandırıldığını belirtir. Bu aitlik geleneksel ayrımların ne kadar keskin olduğunu gösterir. Ayrımlardan hareketle zaman/dönem içerisinde ortaya çıkan tartışmalar Chandler'ın ifadeleriyle anlaşılacak olursa: "Türlerin sınıflandırılması ve hiyerarşik olarak tasnif edilmesi nötr ve 'nesnel' bir prosedür değildir." (2018, s. 17). Bu bağlamda ele alındığında tür tartışmalarının gündeme gelmesi bu konu hakkındaki anlaşmazlıkların görülmesine imkân vermiştir. Ayrıca türlerin karşılıklı olarak birbiriyle ilişkisi geçerli tanımları yeniden düşünmeye olanak tanımıştır. Buradaki ilişkiye odaklanıldığında metinlerin tek tür özelinde değil türlerin potansiyelinin bilincinde olarak yapılan bir okuma neticesinde okurla da yeni bir iletişim şekliyle karşılaşılır: Metin, okuruyla arasında diyalojik bir ilişkiye imkân vererek hangi ilkelerle birbirine örüldüğünü, bu ilkelerin varlığı kadar yokluğunun da anlamı inşa ederken odak hâline geldiğini ve yazınsal evrimin anlaşılması meselelerine açıklık getirmeye çalışmaktadır. Okurun belli bir derecede tür içerisinde okumayı gerçekleştirmesi başlangıçta kabul edilebilir. Dolayısıyla bu kabul, metne dair birtakım ön anlamaların oluşması için dikkate alınması gereken bir husustur. Ancak bu kabulleniş tamamen tek bir tür boyutunda devamlılığını sağlamaz kurgu içerisinde türlerin birlikte yer alabilme ihtimaline açık kalınmasıyla okuma tecrübesi gerçekleşir. Dolayısıyla Chandler'ın türü, referans çatısı (2018, s. 31) olarak görmesi de tanıma ve yorum sürecinde tamamen bağımsız olunmadığını anlamak açısından önemlidir.

Bu çalışmada ele alınan metinde tür tecrübesinde açığa çıkabilecek değişimlere odaklanma hedeflenmiştir. Edebî türlerle yeni bir ilişki kurma çabasında türün, metni nasıl tasarladığına ya da tasarlanan bu süreci anlamaya teşvik edeceğine dikkat çekilmiştir. Bir türe aşinalığın okurların tahminlerini yönlendirmesi ve üretken bir okuma gerçekleştirmesindeki rolü oldukça önemli olmakla beraber, bu durum türlerin esnek bir yapıda olmasından hareketle beklentileri canlı tutarak değişime uğratmasında da etkili bir konumdadır. Bu nedenle türler postmodernizm sonrasında okuma tecrübesinde yeni

anlamlandırmaları açığa çıkarmıştır. Metinlerle karşılaştığında, hangi türe ait olduğu konusunda şüphe duyulması, açık bir şekilde tek bir tür cevabının veril(e)memesi ve birden fazla türün birbirinden hareketle kurguya dâhil edilmesi postmodernizm ile birlikte anlaşılabilir. Bu durumda dilin metni üretirken yaşadığı dönüşümleri okur da yaşayarak metne sorduğu sorular eşliğinde türlerin karışımını ve beraberliğini görünür kılmaktadır.

1. Postmodernizm ile Türlerin Sınırlarındaki Çözümleri Anlamlandırmak

Edebî metinlerin çoktürlü bir yapı sergilemesi fikrinin anlaşılır kılınması için postmodernizmin zemin oluşturması önemlidir. Bu doğrultuda modernizm ve postmodernizm hakkında gerçekleştirilen soruşturmalardan özellikle Jameson ve Hassan'ın fikirleri, bahsedilen zemini oluşturma noktasında yararlı olabilir. Bilindiği üzere postmodernizmi tanımlama girişimleri genel itibarıyla modernizmden hareketle yapılmıştır. Modern dönemin 19. yüzyıldaki baskın rolüne karşı şüpheyle yaklaşılmaya başlanması bu tanımlama çabalarını haklı gösterebilir. Fakat tamamıyla postmodernizmin belirsizliğine bir açıklama getirmezler. Alışılan tanımlama çabalarının aksine Jameson oldukça dikkat çekici sözler sarf eder. Anti-modernist bir perspektiften postmodernizmin gelişini anlamaya çalışan Jameson, postmodernizmin sorununa dikkati çeker:

“Postmodernizmin sorunu –onun temel özelliklerinin nasıl tanımlanacağı, ilk etapta aslında var olup olmadığı, kavramın kendisinin faydalı olup olmadığı, ya da aksine bir mistifikasyon mu olduğu sorunu- aynı zamanda estetik ve politik bir sorundur.” (...) “Gerçekten de tartışmanın en elverişli öncülü, toplumsal sistemimiz hakkında stratejik bir başlangıç önyorsayımına dayanır: Şöyle ki postmodernist bir kültüre bir miktar tarihsel özgünlük kazandırmak, bazen tüketim toplumu olarak adlandırılan şey ile içinden çıktığı kapitalizmin daha önceki anları arasında bazı radikal yapısal farklılıkları dolaylı olarak doğrulamaktır.” (2022, s. 81).

Jameson, estetik ve politik sorun olarak değerlendirdiği postmodernizm sorununun toplumsal sistem hakkında işaret ettiği noktalar üzerinde durur ve modernizm ile arasındaki koparılamaz bağı değerlendirir. Jameson'ın üzerinde durmuş olduğu bu estetik ve politik sorun dönemin felsefi arka planının da görünür hâle gelmesini sağlar. Postmodernizmi tanımlama girişimlerinde onun özelliklerinin sıralanması ya da modernizmden ayrıldığı noktalara vurgunun yapılması bahsi geçen estetik ve politik sorunla kavranabilir. Dolayısıyla dönemin felsefi yapılanmasının bir yansıması bu sorunda görülür. Bu zamana kadar yapılmış tanımlamalarda modernizme neden bu kadar fazla referansta bulunulduğunu anlamak için tekrar Jameson'ın ifadelerine bakılmalı:

“...bizzat postmodernizmin isimlendirilmesinin kendisine kazanmış diğer mesele üzerinde bir konum almayla, yani artık yüksek ya da klasik modernizm diye adlandırılması gereken şeyin değerlendirilmesiyle bağlantılıdır. Gerçekten de haklı olarak postmodern diye tanımlanabilecek çeşitli insan yapıtlarının bir ilk dökümünü yaparsak, böylesi heterojen biçim ve ürünlerin ‘aile benzerliğini’ kendi içlerinde değil

-bunların hepsinin şöyle ya da böyle tepkili oldukları- ortak bir yüksek modernist dürtü ve estetik içinde aramaya yönelik çekim güçlüdür.” (2022, s. 81).

Nihai olarak gerçekleştirilen yorumların Jameson’ın sözünü etmiş olduğu çekimin etrafında toplandığı anlaşılır. Bununla birlikte postmodernizmin, farklı anlamalara ve algılamalara açık, değiştirilemez kuralların karşısında duran bir oluşum olduğu dikkate alındığında ne kadar tepkili olunursa olunsun modernist dürtünün etkisinde bir tanımlama çabasının olduğu söylenebilir. Bu tanımlama çabasında yer alan modernist dürtünün etkisiyle Yıldız Ecevit’e göre postmodern, pozitivist değerlerin üstünlüğündeki bir hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerinde yapılanmış Batı kültürünün ana taşıyıcılarının yerle bir edildiği bir gelişmedir (2018, s. 58). Modernizme yapılan göndermeyi bu ifadelerin içerisinde bulmak mümkündür. Başka bir tanımlamada Matei Calinescu postmodernizmi, modernliğin yeni bir yüzü olarak ifade eder fakat aynı zamanda edebiyattaki postmodernizmin uzlaşmalı bir tanımının bulunmayışına da vurgu yapar (2017, s. 324). Hermenötik sorunu açısından modernizm ve postmodernizmi kıyaslayan Calinescu, modernizmin programını anti-hermenötik terimlerle -aklı önceleyen- kurduğunu postmodernizmin ise “yorumcu ve öz bilinçli bir ‘diyalojik’” tutum üzerine temellendirdiğini belirtir (2017, s. 310). Calinescu’nun aksine Ihab Hassan modernizm ve postmodernizmi kıyaslayan tablolar oluşturmaya ek olarak farklı bir ilişki kurmayı da önerir. Hassan, “Beyond Postmodernism Toward An Aesthetic of Trust” (Postmodernizmin Ötesinde: Bir Güven Estetiğine Doğru) (2003) adlı makalesinde bireyin postmodernizmin ötesine gidebilmesini sağlayacak bir ilişki kurmayı hedefler. Bu hedef için Hassan, postmodernizmin evrimini ya da bu dönemde bireyin evriminin nasıl olacağını sorgulamaya açarak ilişkiyi kurmaya başlar. Kendisi postmodernizmi şüphenin aksine, güven üzerine inşa etmeye çalışırken postmoderniteye doğru genişlemesi olarak görmekte ve bu genişleme sayesinde de şu anki koşulların kültürel kodunun tanımlamasının mümkün olduğunu düşünmektedir (2003, s. 3). Postmodernizmi anın içerisinde anlamak, etkilerini hâlâ devam ettirdiğinin bilincinde olmak ayırt edicidir. Oluşumunu nihayete kavuşturmuş bir süreç olmadığı için yaratmaya devam ettiği dönüşümler edebî türlere de yansır ve farklılaşmaya odaklanılmasını sağlar. Bu noktada Hassan’ın postmodernizme bakış açısı ilginçliğini korur. Keskin bir postmodernizm tanımlamasından ziyade otobiyografiyle ilişkisini kurarak anlamaya çalışır. Postmodernizmin devamlı olarak kendi üzerinde düşünme ve tanımlama egzersizi olabileceğini ya da bir dönemin belirsiz otobiyografisi (the equivocal autobiography of an age)³ olabileceğini söyler (Hassan, 2003, s. 4). Bu ifadelerde açıklığa ve dönüşebilme potansiyeline vurgu yaparak ihtimallerden bahsetmeyi tercih ettiği görülmektedir.

Hassan, postmodernizmi tanımlamaktan ziyade teorileştirme çabasına girmiştir ve yapım aşamasında oluşunun da etkisiyle karakterinin sürekli dönüşüm içerisinde olduğunun vurgusu üzerinde durmuştur. Dolayısıyla bu zamana kadar modernizm ve

³ Hassan, postmodernizmin bir tür otobiyografi olarak anlaşılabilirliğini, toplum içerisindeki yaşamların yorumu olarak algılanabileceğini ve buradan hareketle de kimlik kriziyle olan bağlantısının kurulabileceğini ileri sürer (2003, s. 5).

postmodernizm üzerine yapılan tanımlama girişimlerindeki çeşitlilik göz önüne alınırsa konu daha net anlaşılır. Postmodernizmin içerisinde keşifler bulunur ve esasen oluşumunu keşiflerle sağlar. Bu tutum aslında onun belirlenemezliğinin ve sabit olmayışının anlaşılmasına imkân verir. Bu imkân dâhilinde yazınsal dünyada meydana gelebilecek keşiflerin her an olabileceğini gösterir. Mesele şu ki sözü edilen husus durağan bir yapı değildir ve bu sebeptendir ki refleksif bir bakışla geleneğin sunmuş olduğu kavramlar/tanımlar/sınırlar başka şekilde varlıklarını dönüştürebilir. Bu doğrultuda Hassan, karşı karşıya getirmiş olduğu kavramlarla gerçekçiliği güvene dayalı bir noktaya taşıyarak “güven estetiği” fikrini iddia etmiştir. Ortaya atmış olduğu bu fikir bir keşif sonucu ortaya çıkmıştır ve postmodernizmin ilerisine götürebilecek olan şeydir. Böylelikle postmodernizmin ötesinde marjlar ve merkezler, parçalar ve bütünler arasında kurulabilecek yeni ilişkilerden doğabilir ve bu postmodernitenin özünü oluşturabilir (Hassan, 2003, s. 6). Bu noktada bazı kavramların yenilenmesinden ziyade yeniden keşfedilmesine imkân verecek başka kavram ve kelimeler ele alınmalıdır. Hassan hakikat, güven, ruh gibi kelimelerin bu noktada yardımcı olacağı görüşündedir. Kendisinin gördüğü yalnızca bu keşfin yapılması değildir. Aynı zamanda öne sürmüş olduğu on bir maddede yer alan “tanımların” da -daha önceki yazısında da dile getirdiği- bağlamı oluşturmak için yapılması ve belli bir sonuca götürmesi önemlidir. Postmodernizmi anlama hususunda belirsizlik (indeterminacy), parçalanma (fragmentation), dekanonizasyon (decanonization), benliksizlik/derinliksizlik (self-less-ness, depth-less-ness), sunulamayan/temsil edilemeyen (the unrepresentable, unrepresentable), ironi, hibridizasyon ya da parodi (hybridization, parody), karnavallaşma (carnivalization), performans/katılım (performance, participation), inşacılık (constructionism), içkinlik (immanence) Hassan tarafından ele alınır ve postmodernizmin çoğulcu yapısının görülmesi sağlanır.⁴

Postmodernizmin parçalanmayla kopukluklar yaratması belirsizliğin inşasını sağlar. Bununla birlikte edebî türlere de etki edip etmediği sorgulanarak türlerin sınırlarında açığa çıkan belirsizlikler de görülmeye başlar. Yukarıda verilen kavramlardan türü anlamaya yönelik hibridizasyon ya da parodi, karnavallaşma, performans/katılım ve inşacılık yazı bağlamında bir perspektif sunar. Hassan hibridizasyonda, türlerin “mutant çoğaltılması”ndan⁵, deformasyonundan ve tanımsızlaştırılmasından söz eder ve bu durumun da yeniden sunumu zenginleştirdiğine vurgu yapar. Bakhtin’den ödünç aldığı karnavallaştırmanın ise belirsizliğe ve melezleşmeye bünyesinde yer verdiğinden söz eder. Performans/katılımda postmodernizmde ortaya atılan ve önemsenen boşluk fikri performansa daveti sağlayan önemli bir konumda yer alır. Dolayısıyla aktif bir okuma sürecine davet ederek inşa kısmında sabit/durağan bir yapının aksine farklı versiyonların

⁴ Bu noktada Hassan tarafından, verilen on bir maddenin kesin bir tanımlamaya hizmet etmediğinin vurgusu yapılır ve postmodernizmin edebiyat tarihinde kaçamak olarak varlığını devam ettirdiğini belirtir (1986, s. 508.).

⁵ Ihab Hassan “Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse” (Anlam Yaratmak: Postmodern Söylemin Denemeleri) (1987) başlıklı yazısında da türlerin mutasyonundan bahseder. Türlerin bir arada olması, melezleşmesi ve belirsiz biçimlerin oluşmasına dikkat çeker. Bu makalede de yazıda kullanılan on bir maddeye yer vermiştir (s. 446).

açığa çıkartılabileceği fikrine, sürekli oluşum hâlinde olmaya göndermede bulunur (Hassan, 1986). Dolayısıyla yeniden inşa ile Hassan'ın keşfetmek istediği şey edebî türler üzerinden de gerçekleştirilebilir. Hassan'ın da gördüğü ve açıklamaya çalıştığı postmodernizmin ötesine gitme fikri çalışmanın konusu bağlamında türün ötesine gidilip gidilemeyeceği ya da türün içerisindeki bir aradalıkların neyi gösterdiğini anlama fikri farklı bir noktaya taşınır. Biçimsel olarak neyi söylediğinden hareketle türü tanımlamak yeterli değildir ve bu tanımlamaların kendisinde bulunan değişmeye müsait yorumlama geleneklerinden de faydalanması söz konusudur (Hassan, 1986, s. 509). Postmodernizmde önemli bir yer tutan keşif sürecine Patricia Waugh da *Metafiction* (2001) ile katılır. Burada postmodernizmin, modernizmin felsefesini belli oranda paylaştığı görüşünü kabul etmektedir. Modernizmde yer alan kriz duygusu ve düzene dair inancın yok olması postmodernizmde de mevcuttur (Waugh, 2001, s. 21). Üstkurmacanın edebî eserlerde sorunsallaştırdığı meseleye dikkat kesilerek tür üzerinde de bir etki yarattığı üzerinde durur.⁶ Böylelikle postmodernizmin bakış açısının anlaşılmasına katkıda bulunur ve dolayısıyla edebî türlere farklı bir yorum kazandırmış olur.

Jameson için bu durum postmodernizmde yer alan, gözlemcinin bulunduğu noktanın ters yüz edilmesi, tablolaştırmanın terk edilmeyerek devamının sağlanması içsel yuvarlanma süreci olarak görünür. Burada tarihselliğin taklidinin yapılmasıyla açılan alanda bireyin kendi durumunu da öz bilinçlilik kavramıyla anlamaya çalışması postmodernin bir davetidir. Bu davetle beraber öz bilinçliliğe yönelik felsefi reddini de tarihsel anlamının çeşitli tekrarlarından meydana gelen gülünç bir karnavalla bir araya getirir (2022, s. 91). Böylelikle dönemle kurulacak olan iletişimin edebî metne olan etkisiyle ve reddedilen unsurların fark edilmesiyle postmodernizmin davetinin yazarlar tarafından kabul edildiği sonucuna varılabilir. Nitekim yazarların tür konusundaki başkalaşmayı görünür kıldıkları, biçim ve kurallara karşı takınılan tavırlarını türde açığa çıkardıkları yorumu yapılabilir.

Katı, değiştirilemez biçim ve kuralların uygulanmasıyla bir metnin meydana getirilmesinden ziyade, postmodernizmle türsel sapmaların anlamı yeniden inşa edebileceği bilincinin oluşmasıdır. Jameson, “sapmaların bile anlamlı bir biçimde okunabileceği bir norm kurma” (2008, s. 192) fikrinden bahseder. Fakat burada bir çelişkinin açığa çıkma tehlikesi söz konusudur. Normları reddeden felsefesiyle postmodernizmin, Jameson'ın ileri sürdüğü şekliyle dahi olsa bir norm fikrini kabul etmesi pek mümkün görünmüyor. Her ne kadar sapmaların varlığını görünür kılsa da bu düşünme şekli aynı zamanda içerisinde tekrar yasaların belirebileceği bir tehlikeyi de

⁶ Patricia Waugh'nun kurmuş olduğu ilişki oldukça dikkat çekicidir. Bk.: “Bu yazıda üstkurmacanın tüm kurguların doğasında olan bir eğilim veya işlev olduğunu göstermeyi umuyorum. Bu kurgu biçimi, sadece çağdaş ortaya çıkışı açısından değil, aynı anda hem tüm kurguların temsili doğasına hem de bir tür olarak romanın edebiyat tarihine sunduğu içgörüler açısından incelenmeye değerdir. Üstkurmacayı incelerken romana kimliğini veren ne olduğunu inceliyoruz.” (2001, s. 5). Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere türü üstkurmacayla anlamaya çalıştığı görülür. Roman türünün tarihini anlamaya yönelik de bir perspektif sunduğu iddiası farklı bir yaklaşımdır.

barındırır. Kanaatimizce norm kurmanın aksine bu tarz sapmaların -türsel sapmaların⁷- kurgu içerisindeki yerini ve neye işaret ettiğini anlayarak okuma tecrübesinde yarattığı farklılığı görmek daha yerinde olur. Bahsedilen farklılığı görmek adına postmodernizmin ortaya koymuş olduğu karnaval ortamında edebî türler nasıl bir görünüm alacaktır? Postmodernizm sonrasında edebî türlerin alabilecekleri bu görünüm iddiasında sınırlarındaki geçirgenlik ihlal olarak değerlendirilebilir mi? Bu soruların eşliğinde türün izah edilmesinde “tür sorunu” olup olmadığından ziyade önceden belirlenmiş ayrımlara dikkat edilmemesi edebî metnin tecrübe ediliş sürecinde de birtakım farklılıkların açığa çıkma ihtimalini gündeme getirmektedir.

2. Edebî Türe Dair Sorgulama: Nisyan

Genellikle türlerin sınır meselesine ilk referans olarak Thomas O. Beebee'nin *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability* (1994) eseri gösterilse de türlerin geçişkenliğine *Metafiction* (1984)⁸ ile daha önce temas eden ilk isim Patricia Waugh'dur. Kendisinin edebî metinlerdeki tür birlikteliğinin ve türlerin iç içe geçmesinin gözlenmesinde rekabet fikri konuya dair bir açıklama sunar. Yalnızca tek bir özel “kurgu dili” artık yoktur, diye yazar Waugh, bunun yerine anıların, günlüklerin, tarihin, hukuk ve konuşma kayıtlarının, belgeselin ve gazeteciliğin dilinin de sürece dâhil edilmesi ve bu türlerin birbiriyle rekabet içerisinde olup ayrıcalık için kurmaca eserde yarışması söz konusudur (2001, s. 5). Kurmaca içerisinde türlerin yarış hâlinde olması ise içinde bulunulan postmodern dönemle kurulan iletişimin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Nitekim belirsizliği ve güvensizliği açığa çıkaran bu dönemin çoğulcu yapısı çağdaş kurguda ele alınırken geleneksel olanın yıkılmasını ortaya koyar (Waugh, 2001, s. 6). Geleneksel olana karşı takınılan bu tavrın edebî metinlerde türlerin dönemle kurmuş olduğu diyalogun yansıması olarak birbirleriyle olan diyalogunu da görünür kılar. Dolayısıyla edebî metnin kendini yadırgatması, dönemden ve gelenekten bağımsız bir yeniliği açığa çıkarmaz aksine bünyesinde tanıdık olma durumunu da içermesiyle anlamını kurar:

“Edebî metinler, bilinmeyen/aşına olunmayan (yenilikçi) ile tanıdık/aşına olunan (geleneksel ya da alışılmış) arasındaki dengeyi koruyarak işlev görme eğilimindedir. Her ikisi de gereklidir çünkü bir mesajın hatırlanması için bir dereceye kadar fazlalık şarttır. Edebî metinlerde fazlalık, tanıdık geleneklerin varlığıyla sağlanır.” (Waugh, 2001, s. 12).

Bu ifadelerden yola çıkarak “denge” konusuna vurgu yapılması gerekir. Böylelikle postmodernizm sonrası türlerde meydana gelen değişim bu şekilde anlaşılır: Tanıdık -

⁷ Jameson, tür sistemi olarak nitelendirdiği şeyi tarihsel düşünmeyle ilişkisi üzerinden ele alır ve türsel sapmalar hakkında şu şekilde bir yorumda bulunur: “Demek ki türsel ilişkiler ve onlardan sistematik sapma, bizi tekil metnin somut tarihsel durumuna geri götüren ipuçları verir ve onun yapısını ideoloji olarak, toplumsal açıdan simgesel bir edim olarak, tarihsel bir çıkmaza verilen önsiyasal bir tepki olarak okumamıza olanak verir.” (2008, s. 202). Aynı zamanda Jameson, tür incelemesi ve tarihsel materyalizm arasındaki ilişkiye işaret eder. Kendisi tür sistemini, türlerin birbirleriyle kurduğu ilişkinin neticesinde oluşan ve buradan hareketle eserin kendisini tanımlaması için gerekli ortamı oluşturan bir sistem olarak ifade eder (2008, s. 197).

⁸ Bu çalışmada Waugh'nun *Metafiction* eserinin 2001 yılı baskısı esas alınmıştır.

geleneksel- tür ve o türün aşına olunmayan bir yapıya bürünmesiyle açığa çıkan yenilik edebî metnin inşa sürecinde yerini alır.⁹ Bu sebeple yenilik ve aşinalık fikrinin toplumdaki değişimlerle tezahür etmesi ve çeşitlenmesi geleneksel tür çerçevesini başkalaştırır. Bu başkalaşma, bütünüyle gelenekten ayrı bir konumda değildir. Daha önce de belirtildiği üzere bir noktaya kadar bünyesinde geleneğe de yer açarak fakat ilerlemesini de onu dönüştürerek sağlar. Böylelikle edebî türe yansımalarının görülmesi iletişim fikrine bizleri tekrar götürür. Akşit Göktürk, metinlerin iletişim olanakları geliştirdiğinden bahseder. Bu doğrultuda dilin içerisine yeni bir oluşum olarak gündelik kullanımı dönüştürdüğü, yalnız gündelik kullanımı değil buna ek olarak da gelecek yazımsal üretimlere de etkisinin olduğunu vurgulayarak meydana getirilen bir birikimden söz eder. Üzerinde durduğu dil ve söz arasındaki etkileşimi, birbirini aydınlatmasıyla açıklığa kavuşturur (Göktürk, 2002, s. 41). Yaşam ve yazın arasında kurmuş olduğu bu bağlantı, Waugh'da bir tür yarış meselesine dönüştürülür. Böylelikle yaşam içerisinde meydana gelen değişimlerin edebî metnin oluşumuna yansımaları ve bu yansıma neticesinde kendi üzerine düşünmeye sebep olması söz konusu edilir. Bahsedilen bu değişimde ve dolayısıyla toplumla iletişim meselesinde¹⁰ Jameson da farklı tarihsel durumlara sağlanan uyum neticesinde biçimin, alışılmamış simgesel kullanımların ortaya çıkmasında rol almasını dile getirir (2008, s. 209). Bu durumda salt biçimsel bakış açısının aksine uyum-armoni fikri öne çıkarılabilir.

Türleri anlamaya yönelik toplumla kurulan iletişimle gündeme gelen uyum fikrinden hareketle sözleşme meselesine geçiş yapılabilir. Türleri açıklarken Jameson, yazarın okurlarıyla arasındaki bir sözleşme olduğundan bahseder (2008, s. 171). Bu sözleşme fikrinden hareketle Waugh'nun, tanıdık olandan hareket alma fikri tür sözleşmesinde yer alan ve ön anlamları sağlayan belli birtakım yargıların varlığını kabul eder niteliktedir. Neticede okur, aşına olduğu tür tecrübesinden yeni oluşuma doğru ilerlemesini sürdürürken tür beklentilerini belli düzeyde karşıladığı gibi aynı zamanda karşılamaması durumunu da tecrübe eder. Okur yabancı bir kurguyla baş başa bırakılmamalı, belli bir dereceye kadar aşinalık sağlanmalıdır (Waugh, 2001, s. 64-67). Tür tecrübesinde sağlanan bu aşinalık fikri tür sözleşmesine de gönderme yapmakta ve okura bir perspektif kazandırmaktadır. Bu bakış açısıyla edebî metne yönelen okur, tür konusunda yeni anlamlara kendisini açık bırakır. Tecrübe etmiş olduğu metnin türü hakkındaki varsayımlarının dönüşmesi bu sayede mümkündür. Murat Gülsoy'un *Nisyan* romanı da bu dönüşmeye imkân tanıyan bir metindir.

Murat Gülsoy'un *Nisyan* romanı, günlük türüyle olan yakın ilişkisi göz önüne alındığında türün sınırlarının geçirgenliğini ön plana çıkararak edebî metin içerisindeki bir aradalık

⁹ Bu husus Waugh'nun bakış açısında üstkurmaca üzerinden anlatılır. Ona göre üstkurmaca, yenilik ve aşinalığı bir arada sunması bakımından geleneği yeniden işlemekte aynı zamanda altını da kazımaktadır (2001, s. 12).

¹⁰ Türlerin toplumla arasında kurduğu iletişim meselesi Todorov'un da üzerinde durduğu bir meseledir. Bk.: "Kurumlaşma yoluyla, türler, içlerinde geçerli oldukları toplumla iletişim kurarlar." (...) "Her çağın egemen ideolojiyle bağlantılı kendine özgü türler dizgesi vardır. Herhangi bir kurum gibi, türler de içinden çıktıkları toplumu oluşturan özellikleri ortaya çıkarırlar." (Todorov, 2011, s. 32). Buradan hareketle denebilir ki Parla'daki iletişim türlerin kendi aralarında geliştirdiği diyalog iken (türlerin diyalojisi) Todorov ve Waugh'da toplumla olan iletişim söz konusu edilir.

fikrini örneklemektedir. Türlerin diyalogisinin (Parla, 2018) mümkün hâle getirilmesi romanda yer alan günlük formunun söylem biçimiyle/diliyle kurulmuş olan iletişim dikkate alındığında türlerin beraber anlamı inşa ettiği ve birbirini özümlediği söylenebilir. Ele alınan bu metinde yazarın farklı türleri birlikte sergileme eğiliminde olması kurgu sürecinde türsel bir eleştiri yapma olanağı sağlamaktadır. Bu noktada metinlerin tek bir türle açıklanamayacağına işaret eden Köroğlu, “Bir metin tek bir türle açıklanamaz. Her metin türden türe hareket ederek anlamı üretir. Metnin katıldığı türler bazen daha açık ve belirgindir ama bazen daha kapalı ve belirsizdir.” (2016, s. 114) ifadeleriyle türün metni üretmesi, değerlendirilmesi, alımlanması noktasında son derece önemli bir yerde durduğuna dikkat çeker. Bu anlamda okuma sürecinde türden türe hareket etme imkânı sunan ve türlerin birlikteliğini görünür kılan *Nisyan*, postmodernizmin türler üzerindeki etkisinin gözlenebileceği ve örneklenebileceği bir metindir.

Nisyan'daki dil, ölüm gerçekliğini kurgusal düzlemde unutulularla tasarlamaktadır. Roman türüne ait olup olmadığı belirsizliğini doğuran bir kurgulanış şekliyle yapısını sergiler ve metnin dikkati çeken ilk özelliği her sayfasının kendi başlangıcına geri dönmesidir. Roman süresince sayfalar çevrildiğinde, her sayfanın son cümlesi daima başlangıçta okuru karşılar. Bu sebeple aşına olunan bir roman kurgusunun okuru beklemediği görülür. Bu noktada *Nisyan* romanının okur tarafından zihinlerde tasarlanmaya devam edilebileceği dikkatiyle, metnin yeniden inşa edilmeye imkân tanıyan bir süreci açığa çıkardığı fark edilir. Nitekim her sayfanın başlangıcına dönmesi ve tasarlanması söz konusudur fakat bu durum birbirinden bağımsız değildir. Tasarlama sürecinde romandaki imge, karakter ve anılar sayesinde bağımsız bir anlatımın aksine sayfalar arasındaki bağlantının kurulması romanın kurgusunun nasıl oluşturulduğunu düşünmeye olanak tanımıştır:

“Şimdi onların oyuncağı oldum.

Tüm sesler çekildikten sonra başlıyor korku. Pencerenin önünde oturmuş zamanı ören biri var; başımı ondan yana çevirmeden de varlığını hissedebiliyorum. Yorgun olduğunu sanıyorum; hareketleri yavaş, örgü şişleri gevşek takma dişler gibi tıkırdıyor. (...) Bir zamanlar, diye fisıldıyorum karanlığın içinde, kelimelere hükmederdim; *şimdi onların oyuncağı oldum.*” [vurgular tarafımıza ait.] (Gülsoy, 2013, s. 13).

Vurgulanan yerlerde görüldüğü üzere, her son kendi başlangıcına dönmektedir. Böylece okur, karşılaşmış olduğu romanda türün farklılaştığını başlangıçtan itibaren fark etmeye başlar. Devamında da bu farklılaşmanın devam etmesi yorumu güçlendirir:

“Bir hac yolculuğuna dönüşüyor gün.

Evin içinde yürüyorum. Hiç durmadan. Başlayıp bitiremediğim işleri yapmaya niyet ediyorum. Her yanda kitaplar, defterler dosyalar, kasetler, videolar, fotoğraflar. Bunca kayıt ne içindi? Bir düzene koymam gerekli. Ama arkamı döndüğümde başka bir iş çıkıyor, öncekini *unutuyorum.* (...) Ayaklarım sızlayana dek yürüyorum. *Bir hac yolculuğuna dönüşüyor gün.*” [vurgular tarafımıza ait.] (Gülsoy, 2013, s. 16).

Dikkati çektiği üzere cümlelerin sonu tekrar kendi başlangıcına dönerek okurun zihnindeki soruları üretmeye başlamakta ve anlamı inşa etmektedir. Bu inşa roman kurgusu ilerledikçe

yenilenerek devam etmektedir. Nitekim romanın son sayfası da okuru aynı dönüşle karşılamaktadır:

“Sonsuz bir an boyunca elimi uzatıyorum.

Sessizliği bozmadan yürüyorum. Belirsiz bir hisrti kafamın içinde. Kalın küt kanatlarıyla hamamböceği eziliyor ayaklarımın altında. Kötü. Kazıcılar kasklı kafalarını çıkarıyorlar halının desenlerinden. Göz yanığı olmalı. Her taraf küçük sarı kâğıtlarla kaplı. Kapılar kilitli. (...) Heyecanlanıyorum. *Sonsuz bir an boyunca elimi uzatıyorum.*” [vurgular tarafımıza ait.] (Gülsoy, 2013, s. 112).

Burada da görüldüğü üzere, romanın sonuna gelirse dahi her son yeniden başlayacak bir formda açığa çıkmaktadır. Bu açığa çıkma süreci günlük türünü de okurlara sezdirir. Karakterin bilincinin günlükte sergilenebileceği ihtimali yazarın dili dönüştürmesi ve imgelere yer vermesiyle açığa çıkar. Parça parça romanın kurgulanması günlük içerisinde konumlanarak görülmesi yorumu yapılabilir. Kim olduğu bilinmeyen karakterin bilinci unutulmaya açılır, kendi bilinciyle konuşuyor izlenimini yansıtır. Bu yansıtmâ hâli, kurgunun bazı yerlerinde sayıklamayı andıran ifadelere dönüşse de kurgudan tam olarak soyutlanmadığı da yer verdiği imgeler ve ifadeler -vişneçürüğü berjer, gizli geçit, gemi, mürekkep şişeleri, küçük sarı kâğıtlar, fotoğraflar, kınkanatlılar, kazıcılar, kasklılar-, karakterler -kadın, doktor, Adem, Hilal- sayesinde açığa çıkar. Karakterin yönelmiş olduğu “*Bunca kayıt ne içindi?*” sorusu da romanına yapmış olduğu bir gönderme şeklinde algılanabilir. Nitekim her sayfada karakter unutup hatırlama döngüsünü izleyerek tekrar kurguyu inşa etmeye başlıyor.

Karakterin ilk sayfada “zamanı ören biri” olarak sarf ettiği sözler adeta romanı imlemektedir. Romandaki zamanı ören birinin görevini okuma sürecinde okur devralır görünüyor. Roman süresince sayfalardaki imgelerle romanı örme işlemine başlıyor. Bu örme eyleminde bir zorluğun da açığa çıkması söz konusudur. Örme esnasında parçalar arasındaki bağlantı her ne kadar imgelerle kurulmaya çalışılsa da asıl yapı unsurlarının edebî metinde olmayışı dikkatleri “tür”e yoğunlaştırır. Okurun örgüsü, eksik bırakılan şeylerin - zaman, mekân, olay örgüsü- örme esnasında fark edilmesiyle türü örmeye dönüşür. Okur, romanın ilk sayfasında örme işlemine başlamaz, süreç içerisinde tecrübe etmesiyle dikkatini çeken bir durum hâline gelir. Roman türüne ait, beklenen ve aşına olunan yapı unsurlarının bulunmayışı aynı şekilde bizatihi romana işaret eder ve edebî türe dair tartışma başlatır. Jameson’ın da dikkat çektiği gibi “türsel ilerleme boyunca metodolojik rehberi sağlayan şey verili bir öğenin varlığını sürdürmesinden çok, *yokluğudur...*” (2008, s. 201). *Nisyan*’da olay örgüsünün olmayışı metni okuma sürecinde kurgu-tür arasındaki ilişki üzerine sorular üretilmesini sağlar. Roman türünde farklı bir türle kurulan iletişimin farkına varılmasının yanı sıra günlük türünde sade bir dil kullanımına aşına olan okurun *Nisyan*’ı okurken bu dilin dönüştüğünü de fark etmesi önemli bir noktadır. Nitekim roman içerisindeki imgeler günlük türünde karşılaşılması beklenmeyen bir durumdur.

Bütünüyle yabancı bir roman kurgusundan ziyade belli bir noktaya kadar okurda bulunan ön-anlamaları içeren işaretlerden hareketle anlam dünyası inşa edilir. Roman ve günlük türüne ait dilin, unsurların bilgisine sahip olan okurun bu bilgilerinden hareketle birtakım

yargılarda bulunması gerekir. Waugh'nun daha önce ifade ettiği gibi, okur yabancı bir kurguyla yalnız bırakılmamalıdır. Böylelikle okur, tanıdık olunan roman kurgusunda yer alan unsurların -zaman, mekân, olay örgüsü, karakter- metinde parçalandığını tecrübe eder. *Nisyan*'da günlüğü açık bir şekilde veren bir tarih yazımı yoktur. Karakterin sayıklamayı andıran ifadeleriyle iç dökmesine şahit olunur ve böylelikle roman-günlük ilişkisi görünür hâle getirilebilir:

“Adem geldi mi?

Kâğıtlarıma el sürmelerine izin vermiyorum. Kadın sızlanıyor gelenlere. Her taraf kâğıt diyor, her tarafta bu yazılar. Doğru. Yazıyorum. Aklımın içi gibi birbirinden kopuk düşüncelerin yazdığı kâğıtlarla dolu ev. Her şey o notlarla başladı. İlacımı iç. Adem'in telefonu. Adem'in kim olduğunu çoğu zaman bilmiyorum. Unutmak değil bu. Başka bir şey. Gidip gelen bir radyo yayını gibi dünyaya ait bilgiler. Yayın durduğunda kendimle kalıyorum. Ev ilk kez geldiğim bir müze. Kâğıtlardaki notlar birisinin mektupları. Onu nedense kendime yakın hissediyorum. Ben de bir şeyler yazıp bırakıyorum küçük kâğıtlara. Aniden yayın başlıyor. Kadın kahve getiriyor. Ona kim bilir kaçınıcı kez soruyorum: Adem geldi mi?” (Gülsoy, 2013, s. 20).

Pasajda roman ve günlük yazımının sınırlarının müphemliği/netleştirilemezliği açığa çıkar. Burada karakterin bahsetmiş olduğu küçük kâğıtlar aynı zamanda okuru da okumakta olduğu romanın biçimine bakarak metni tasarlamasına olanak sağlar. Söz gelimi romanın her sayfası pasajda bahsedilen küçük kâğıtları andırır. Kâğıtlardaki notlar kısmına gelene kadar roman devamında ise bu pasajlarla tutmuş olduğu günlük kaydı şüphesi kuvvetlenir.

Başka bir yerde okur, kendisini tekrar karakterin -adeta- günlüğü içerisinde bulmakta ve adsız karakterle beraber rehbersiz bir şekilde bilinçte dolaşmaktadır. Birbiri ardınca verilen bu pasajlar günlük kaydından kurguya geçiş olarak yorumlanmaya açıktır:

“Bir ağaç arzusuyum.

Yaşadıkça uzaklaşıyorum kendimden. Bildiğim o kimseden. Limandan ağır ağır ayrılıyor gemi. Uzak mavi bir sise doğru sürüklenirken, güvendiğim tek gerçeklik olan liman soluk pastel bir rüyaya dönüşüyor. Yolcu etmeye gelen var mı, diye boşuna bakıyorum. Uçuk lekeler. Adımın harfleri. Her şey olabilir. Bazı nesnelere bile. Kaptanı olduğumu sandığım bu gemi devinen bir ağaç. Beşik, gemi, tabut. Hayat ağacım kururken görüntü kararıyor. Ellerimi sokacak bir toprak arıyorum; yumuşak, nemli, anaç. Bir ağaç arzusuyum.” (Gülsoy, 2013, s. 28).

“Doymak bilmeyen gölgem istiyor.

Mum ışığında oturuyoruz. Kadın kendi dilinde acılı bir türkü söylüyor mırıl mırıl. Duvarda büyüyen gölgeme bakıyorum, zavallı içi boş bir karanlık. Elimi kaldırıyorum, gölge elini kaldırıyor. Ne yaptığını, neden yaptığını bilmiyor. Ben ben olduğum zamanlardan kalma bir sesle kadına bağıryorum: Sus. Düşüncelerimi duyamıyorum. Kadın elmayla bıçağı masaya fırlatıp gidiyor. Bir süre hareketsiz oturuyorum. Gölgem ne yapacağını merak ediyor. Bıçağı uzanıyorum. Mumun alevinde gezdiriyorum keskin metali. Duvarlarda acayip yansımalar. Gölgeyin nefesi kesiliyor. Kadın karanlığın

içinden çıkıyor. Gözyaşlarını silmiş. Elma ister misin? Doymak bilmeyen gölgem istiyor. (Gülsoy, 2013, s. 29).

Karakter yazmış olduğu romandan bahsederek okurun, farklı türde bir romanın örneğini veriyor olabileceği ihtimalini canlı tutar. Nitekim roman, birbirini takip eden ve doğuran olaylarla ilerlemez parça parça bir şeyler anlatır ve bu anlatılanlar da kurgudan bağımsız değildir. Bu noktada zihinleri şu şekilde bir soru meşgul edebilir: Yazarın yazmış olduğu bu parçalar okurun zihninde mi bir bütün hâline gelecek? Bir başka şekilde sorulacak olursa: Metnin, romana dönüşmesi okurun üretkenliğine mi bağlıdır? Bu sorular eşliğinde *Nisyan*'ın tür konusunda belirsizliği doğuran bir kurgu olduğu fark edilmektedir. Roman başlangıcından itibaren her sayfasında “nisyân”¹¹ gönderme yapar. Tarih belirtilmesine de sanrı-sayıklama üzerine her güne bırakılan bir anekdot şeklinde algılanmaya sebebiyet verir. Bu sebeple roman bütünlüğünde değil parça parça okurun zihninde de tamamlanmamışlık üzerine kurulur. Ölüm üzerine yazıldığı fark edilen *Nisyan*'ın geleneksel roman türüne ait bir hikâyesi/olay örgüsü ve anımsanan olayların varsayılan kronolojik bir sıralaması yoktur, zaman ve mekân parçalanmıştır. Roman bırakıldığı yerden devam etmemekte ve anlatımını sonraki sayfada başka bir noktadan kurgulamaktadır. Bu kurgulama esnasında okuru yabancı bırakmaz tanıdık ifadelerle parçalar arasındaki bağıntı sağlanmaktadır. Zihnine sakladığı anıların kaydı bu bağlantıyı kurmada önemli bir yerde durur: “... taş duvarlar, yıkık, delik deşik; siyah-beyaz taşların arasında gözden kayıp bir baykuşun altı gecelik çağrısı, yedinci günün sabahı kalkan cenaze. Bu fotoğraf zihnimin çoktan boşalmış galerilerinden birinde asılı.” (Gülsoy, 2013, s. 24).

Günlük türünü *ima eden*¹² fakat romandan bağımsız olmayan bir dil söz konusudur. Burada günlük türünde kullanılan dilin asimile edilmesinden ziyade iki türün dili arasında kurulan bir dengeden söz edilebilir. *Nisyan* ne tam anlamıyla günlük ne de romandır, iki türün sınırlarının geçirgenliğinin sergilenmesidir:

“Uzun yollar.

Bazen bir rüyanın içinde yürüyorum. Uzun yollarım varmış. Beni eğlendirmek için kahve falıma bakan kadının söylemediği yollar. Beni üzmem istemiyor, belli. Sahi, kim o? Bu saatten sonra hep güzel haberler çıkıyor fincanın içinden; uzaklardan bir şeyler geliyor, uzaklar bana geliyor, yatağımın kıyasına kadar ulaşıyor. Ben bir adayım. Bir harfimi kaybettim çünkü. Harflerle oynamak burada olduğumun göstergesi. Eski bir elektronik devrenin çoktan terk edilmiş bakır yollarında, kapasitörlerinde, dirençlerinde küçük elektrik kıvılcımları atlıyor. İşte bu benim zihnim. Ama yok, ben bir adayım. Güzel haberler geliyor uzaklardan. İğde ağaçlarının mavi-yeşil gölgesinde uysal dalgalar sonsuza dek esenlik vaat ediyor. Uzaklara taş atan bir çocuk ve umutları. Bir resim. Hareketli, yumuşak. Sessizce gülümsemeye çalışıyorum. Bazen. Bir rüyanın içinde. Uzun yollar.”

¹¹ Arapça kökenli bir kelime olan nisyân, unutmama(k) demektir. 19 Ocak 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?q=nisyan&aranan=> adresinden edinilmiştir. Kelimenin anlamına da bakıldığı takdirde romanın unutulmuş üzerine kurulduğunu, hatırlama zemininden kurgunun oluşturulduğunu söylemek mümkündür.

¹² Farklı dilsel yapılarla oluşturulmaya çalışılan ya da eski olarak nitelendirilebilecek tarzları *ima eden* kurgular okurun geleneksel birikime başvurarak metni anlamlandırmasına yardımcı olur (Waugh, 2001, s. 5).

(Gülsoy, 2013, s. 15).

Bu örnekte dilin hangi türe ait olduğunun netleştirilmesi zorlaşmaktadır. Roman ve günlük dili geçirgen bir yapı sergileyerek birbirinin sınırlarında dolaştığını fark ettirir. Nitekim karakter, hem anılarında hem de buradadır. Kendi zihnini yukarıdaki ifadelerle okurun zihnine açtığı görülür.

“Bekleyişin yorgunluğunda.

Birilerinin gelmesini bekliyorum. Arka planda bitmeyen bir uğultu gibi bu bekleyiş. Yorucu. Hayat birilerinin eksikliği olarak çoğalıyor. Zaman geçmiyor, boşluk çoğalıyor sadece. Doldurulması gerek. İnsanlarla, başkalarıyla, birileriyle. Bir zamanlar olduğu gibi. Adlarını çoktan unuttuğum gölgelerin konuşmaları kalmış geride, yıllar boyu yinelenen kelimeler, jestler, nidalar. Gelmelerini istiyorum. Geçmişte olduğu gibi kolayca kurulsun hayat. Ancak geldiklerinde de sinirleniyorum. O kadar hızlı değişiyorlar ki. Bazen onları tanımakta güçlük çekiyorum. Yüzleri sabit kalmıyor. Birbirlerine ödünç veriyorlar, anadan kıza, babadan oğula geçiyor maskeler. Bana nasıl hitap ettiklerine kulak kesiliyorum, ona göre cevaplıyorum. Sonra yeniden meşguliyetine dönüyor aklım. Nedir? Yazılacak, bitirilecek bir kitap vardı? Yazılar. Cümleler. Kelimeler. Gelenlerin gitmelerini istiyorum. Gidiyorlar. Aklımın içinde yeniden başlıyor uğultu. Sonra aniden bastıran bir sis, uyku. Bekleyişin yorgunluğunda.” (Gülsoy, 2013, s. 17).

Bu örnekte de görüldüğü üzere roman dili günlük sınırında dolaşır. Tam tersi de söylenebilir: Günlük dili, roman dili sınırlarına yaklaşır, bu yaklaşma ile sınır ayırt edilemez bir noktaya taşınır. Ölümün atmosferi oluşturduğu bu romanda yazar, okuru karakterin iç döküşlerine şahit kılar, dile getirdiği küçük sarı kâğıtlarla romanla yüzleştirir. Bu sayede okur, karakterin yazmaya çalıştığı, sürekli unuttuğu ve hatırladığı küçük sarı kâğıtları okuduğu izlenimine kapılır.

Romanın sayfalarında yer alan pasajlar -notlar- birbirine hem bağlı hem de bağlı olmayan konumdadır. Bu durum, okuma süreci tamamlandığında romanın sonlandığına dair bir yargıda bulunulmasını engeller. Dolayısıyla romanın bitmediği, bittiği yerden açılmaya başladığı fark edilir: “(...)Roman yarım kaldı hayat. (...)Hiç bitmeyecek. Paramparça.” (Gülsoy, 2013, s. 89). Bu ifadeler okura göndermede bulunarak romanın kurgusuna işaret eder ve tür belirsizliğiyle bağlantısının yorumlanmasını sağlayabilir. Dolayısıyla alışıldık bir roman kurgusunun olmayışı -yaşanan olaylar ve birbirine bağlanan karakterler olsa bile- her sayfanın kendi üzerine kapanarak devam etmesi okurun zihninde üretilmeye devam edeceği bir süreci başlatır. Burada bahsedilen romanın tamamlanmamışlık izlenimi yaratmasıdır. *Nisyan*'da alışılmış bir son ya da beklenen bir son yoktur, okurun yaratıcılığı kadar son'lar mevcuttur. Bu durum zihinlerde metni tasarlama imkânını tekrar göstermektedir. Okuru kurgudan koparmaz ancak kullanılan dilin günlük dilini sezdirmesi metni tek bir türden hareketle değil, türden türe, günlük türünü de dâhil ederek anlamının inşa edilmesine olanak sağlar.

Nisyan romanında tek bir türe odaklanılmadığını görmekle beraber bu farklı türlerin birlikteliğinin sunmuş olduğu perspektifin de görülmesi oldukça önemlidir. Edebî türleri durağan kalıplar olarak değil değişim içinde ele alan Parla, roman yazarının romana başlar

başlamaz türü değiştirdiği görüşündedir (2018, s. 26-27). Buradan hareketle Gülsoy'un *Nisyan* metninin, geleneğin içerisinde yer almakla beraber yerinde sabit kalmayarak roman türünü dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Nitekim *Nisyan*'ın roman türünün aşına olunan/bilinen kurallarına tam bir uyumla yazıldığı söylenemez. Bu sebeple kurallara uymayı reddetmesi, bu kuralları bozguna uğratması postmodernizmin bir yansıması şeklinde yorumlanabilir. Parla'nın ifadeleriyle *Nisyan*'a bakılacak olursa " (...)her edebî yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler."¹³ (2018, s. 29).

Yazarın romanda dili kullanım şekli, türlerin birbirine bağlandığı yorumunun yapılmasına sebebiyet verir. Nitekim burada roman ve günlük türünün birbiriyle bütünleşmiş bir yapıda ortaya çıkar. Bu durum kurguya dâhil olan günlük formunun dilinin edebî olarak dönüşmesi ve romanla bir bütün olarak varlığını sürdürmesi şeklinde gerçekleşir. Waugh'nun üzerinde durduğu tek bir özel kurmaca dilin olmadığı vurgusu *Nisyan* romanında görülmesini olanaklı kılmaktadır. *Nisyan*'da okurun dikkatine bırakılan, ima edilen, günlük türünün yalın dilinin roman diliyle beraber anlamı inşa ettiği görülmektedir. Böylelikle *Nisyan*'da türlerin geçirgen bir yapıya bürünmesi, sınırların ayırt edilememesinin yarattığı tür müphemliğini açığa çıkarır. Belirtmelidir ki *Nisyan* romanında, türün sınırlarında çözümlenmenin meydana geldiği ve günlük yazımını sezdiren diliyle türlerin sınırlarına temasta bulunarak keskin bir ayırt etmeyi muğlaklaştırdığı dikkati çekmektedir. Buradan hareketle *Nisyan*'da birbirine yaklaştırılan ve birbiriyle uzlaştırılan edebî bir dil söz konusudur. Dolayısıyla edebî metinde kullanılan dil, postmodernizmin sınır meselesine dair tutumunun tartışmaya açılmasını sağlayarak postmodernizmin çoksesli yapıyı çokturlu olarak sürdürmesini örnekler niteliktedir.

Sonuç

Bu çalışmada, postmodernizmin sınır konusunda takındığı tavrın edebî metindeki yansıması, edebî türlere etkisi üzerinden incelenmiştir. Bu doğrultuda, kesin çizgilerle ayrımların yapıldığı geleneksel edebî türlerin postmodernizm ile beraber sınırlarında çözümler meydana geldiği ve geçirgen bir yapı sergilediği görülmüştür. Böylece tür konusunda edebiyatın farklı bir yoldan ilerlemesi söz konusudur. Bu ilerleyişi anlama yolunda postmodernizmin sağladığı perspektifte kendisine ait özelliklerden yola çıkılarak tür konusunda değişikliklere sebebiyet verdiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca edebî türlerin hem dönemle hem de birbirleriyle kurduğu iletişim edebî metin içerisinde, tür tecrübesinde, farklılığa yol açarak tartışılabilir bir zemine getirilmiştir. Dolayısıyla tarihsel bilinç değişiminin de etkisiyle yazar ortaya koymuş olduğu eserle türü yeniden işleyen konumuna gelmiştir. Bu bilinç değişiminin tesiri, türlerin canlılığının metinde görülmesine ve postmodernizm ile yazarın ve okurun türle olan ilişkisinin yenilenip sürdürülmesine katkıda bulunmuştur. Bir bakıma yazarın türü yeniden yazdığı ve edebî geleneğe eklenerek bağı koparmadan devamlılığı sağladığı görülmektedir. Bu devamlılık ise

¹³ Parla daha da ileri götürür ve romanın hiçbir türe ait olmadığını, tür ötesi bir tür olduğunu ve diğer türlerin tamamından yararlandığını söyler (2018, s. 33).

tanıdık olunan roman türünü oluşturan sınırların çözülmesi ve günlük türünün sınırlarının edebî metne dâhil edilmesiyle sağlandığı söylenebilir.

Jameson'ın türü, yazar ve okur arasındaki sözleşme olarak değerlendirilmesi, Parla'nın türlerin diyalojisi fikri ve Waugh'nun aşına olunan türden hareketle yenilikçi yapının sergilenmesi çalışmanın odağında yer alan *Nisyan* romanına yaklaşımda yol gösterici olmuştur. Bu noktada Gülsoy'un, roman türünü postmodernist bir yorumla dönüştürdüğü görülmüş ve günlük türüne inşa sürecinde yer vermesiyle edebî metnin türleri kendi varoluşu için bünyesine alma isteğini anlaşılır kılmış, çokturlu bir yapının sergilenmesine olanak tanımıştır. Çalışma süresince yapılan değerlendirmeler türsel ön anlamalardan hareketle başlamakta devamında okuma sürecinde dönüşüme açık kalarak metni tasarlamayı mümkün kılmaktadır.

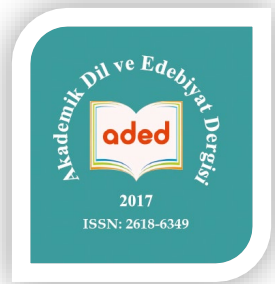
Çalışmanın konusu bağlamında ele alınan *Nisyan* romanında Gülsoy, okurun dikkatine bağlı olarak günlük türünü fark ettirir. Daha açık bir deyişle Gülsoy'un metninde günlük, ima edilen bir tür olarak okurun ulaştığı bir sonuçtur. Böylece günlük türünün kurguya dâhil edilmesi örtük bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Gülsoy, romanını “yas günlüğü”¹⁴ olarak nitelendirse de romanın kurgulanış itibarıyla günlük türünü açık bir şekilde vermediği görülmüştür. Bu sebeple günlük türünün romanın inşasında var olduğunu görebilmek okuma sürecindeki dikkatle açığa çıkan bir farkındalıktır. Dolayısıyla roman ve günlük dilinin edebî eserde eritilmesi, birbirine yaklaştırılması ve sınırların geçirgen bir yapıya bürünmesi bu farkındalığın açığa çıkmasını sağlamıştır. Bu durumda, metin içerisinde türlerin birlikte kullanılmasında türe ait edebî dilin tür içerisinde ayırt edilebilen bir farklılıkla kurguda yerini almadığı müphem bir şekilde varlığını sergilediği söylenebilir. Daha açık bir deyişle *Nisyan*'da roman ve günlük dilinin sınırları oldukça belirsiz hatta sınırların geçirgen bir yapıyı sergileyerek birbirine karışma durumu söz konusudur.

¹⁴ 10 Ocak 2024 tarihinde <https://muratgulsoy.wordpress.com/soylesiler/> adresinden edinilmiştir.

Kaynaklar | References

- BeeBee, T. O. (1994). *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*. Pennsylvania State University Press.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal Uzam*. Sündüz Ö. Kasar (Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. S. Gürses (Çev.). Küre Yayınları.
- Chandler, D. (2018). Tür Kuramına Giriş. J. Ö. Dirlikyapan (Ed.), *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı: Temel Metinler* içinde (s. 15-50). Doğu Batı.
- Derrida, J. (2010). *Edebiyat Edimleri*. M. Erkan ve A. Utku (Çev.). Otonom Yayıncılık.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları.
- Eliot, T.S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. S. Kantarcıoğlu (Çev.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Göktürk, A. (2002). Geleneksel Yazın Türleri Kuramının Yetmezliği. *Okuma Uğraşı* içinde (s. 39-48). YKY.
- Gülsoy, M. 10 Ocak 2024 tarihinde <https://muratgulsoy.wordpress.com/soylesiler/> adresinden edinilmiştir.
- Gülsoy, M. (2013). *Nisyan*. Can Yayınları.
- Hassan, I. (2003). Beyond Postmodernism Toward an Aesthetic of Trust. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*. Routledge Taylor and Francis Group. 3-11.
- Hassan, I. (1987). Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse. *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press. 437-459.
- Hassan, I. (1986). Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press. 503-520.
- Jameson, F. (2008). Büyülü Anlatılar: Tür Olarak Romans. *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları* içinde, (s. 171-209). O. Koçak ve T. Birkan (Haz.). K. Atakay ve T. Birkan (Çev.). Metis Eleştiri.
- Jameson, F. (2022). Postmodernin Kuramları. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm Kültürel Mantiği* içinde, (s. 81-93). C. Gönenç (Çev.). Alfa Yayınları.
- Parla J. (2018). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. 19 Ocak 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/?q=nisyan&aranan=> adresinden edinilmiştir.
- Todorov, T. (2011). Türlerin Kökeni. *Edebiyat Kavramı ve Öteki Denemeler* içinde, (s. 25-42) N. Sevil (Çev.). Sel Yayıncılık.
- Todorov, T. (2012). Edebi Türler. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* içinde, (s. 11-29) N. Öztokat (Çev.). Metis Eleştiri.

- Waugh, P. (2001). *Metafiction/The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2011). Edebî Türler. *Edebiyat Teorisi* içinde, (s. 265-280). Ö. F. Huyugüzel (Çev.). Dergâh Yayınları.
- Wellek, R. ve Warren, A. (2011). Hikâye Kurgusunun Tabiatı ve Tarzları. *Edebiyat Teorisi* içinde, (s. 247-264). Ö. F. Huyugüzel (Çev.). Dergâh Yayınları.
- Köroğlu, E. (2016). Her Metin Türden Türe Hareket Ederek Anlamı Üretir. *Monograf*, Ö. F. Yekdeş (Haz.). (6). 110-118.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Yasemin YAVUZ

<https://orcid.org/0000-0003-2337-4251>

Doktora Öğrencisi

yaseminerdemelif@gmail.com

Hacettepe Üniversitesi

<https://ror.org/04kwvgz42>

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Türkülerin Dünyasında Mekânsal Yaratımlar Bağlamında Irmaklar ve Kadınlar

*Rivers and Women in The Context of Spatial Creations in
The World of Turkish Folk Songs*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 17.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atf | *Citation*

Yavuz, Y. (2024). Türkülerin Dünyasında Mekânsal Yaratımlar Bağlamında Irmaklar ve Kadınlar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 506-535. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440252>

Yavuz, Y. (2024). Rivers and Women in The Context of Spatial Creations in The World of Turkish Folk Songs. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 506-535. <https://doi.org/10.34083/akaded.1440252>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study.</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı <i>Yes - iThenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Yasemin YAVUZ, Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

Türküler, yaratıcısı olan toplumun duygu ve hayallerini yansıtırken hayatı doğal bir kurgu ile yorumlayarak gerçekçi imajlar çizerler. Sosyokültürel ve toplumsal psikoloji bağlamlarında değerlendirilebilecek bu imajlardan mekânla ilgili olanlar, cinsiyet rolleriyle ilişkiseldirler. Bu makalede amaç, doğal mekânlardan ırmaklar ile kadın toplumsal cinsiyet rolü arasındaki ilişkiyi türküler bağlamında incelemektir. Bu amaç doğrultusunda doküman inceleme ve nitel veri toplama yöntemleriyle türkü metinleri tahlil edilmiştir. TRT repertuarında yer alan 5259 türkü incelenmiş bunlardan ırmak imajını içeren 460 türkü ile araştırmanın sınırları belirlenmiştir. Bu türkülerin, ırmağa kıyası olan yörelere ait olduğu gözlemlenmiştir. Analizler neticesinde bu türkülerin büyük çoğunluğunda ırmağın kadınlar için kamusal alana çıkış mekânı olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte türkülerde ırmakların kimi zaman da sonucu ölüme bağlanan bir bilinçli sığınış mekânı olduğu görülmüştür. Bir grup türküde tipik olarak görülen kadının intihar eylemine mekân olarak ırmağı seçmesi motifi bu çalışmanın eksenini teşkil etmiştir. Bu araştırmada, bir intihar mekânı olarak ırmağın Anadolu ve Balkanlar'ın pek çok yöresinde var olduğunu vurgulayacak biçimde farklı bölgeden beş farklı ırmağın mekân olarak yer aldığı beş adet türkü seçilerek bunların üzerine yoğunlaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, mekân, ırmak, türkü, türkülerde mekân, intihar

Abstract

While folk songs reflect the feelings and dreams of the society that created them, they draw realistic images by interpreting life with a natural fiction. Among these images, which can be evaluated in sociocultural and social psychology contexts, those related to space are related to gender roles. The aim of this article is to examine the relationship between rivers in natural spaces and women's gender role in the context of folk songs. For this purpose, folk song texts were analyzed using document analysis and qualitative data collection methods. 5259 folk songs in the TRT repertoire were examined, and the boundaries of the research were determined with 460 folk songs containing the river image. It has been observed that these folk songs belong to the regions bordering the river. As a result of the analysis, it was determined that in the majority of these folk songs, the river was the space of exit to the public space for women. However, in folk songs, it has been seen that rivers are sometimes a space of conscious refuge, the outcome of which is connected to death. The motif of the woman choosing the river as the space for her suicide act, which is typically seen in a group of folk songs, constitutes the axis of this study. In this research, five folk songs featuring five different rivers from different regions were selected and focused on, emphasizing that the river as a place for suicide exists in many regions of Anatolia and the Balkans.

Keywords: Woman, space, river, folk song, suicide, space in folk songs, suicide

Giriş

Halkın ortak sezgilerini, duygularını, hayallerini, ideallerini, yargılarını, yanılgılarını bünyesinde barındıran türküler; yarattığı kültürel mekân tasarımlarında çizdiği imajlarla sanatsal formunun yanı sıra sosyokültürel ve psikososyal boyutları olan çok yönlü folklor ürünleridir. Hayatın içinde var olan doğal mekânlar da düzenlenmiş mekânlar da türkülerde mekânsal imajlar olarak karşılık bulur. Söz konusu mekânsal imajlar cinsiyet rolleriyle ilişkiseldir. Türkülerin yüzyıllar boyunca dolaştığı coğrafyaları ve nesilleri takiple mitolojik dönemlerden modern zamanlara uzanan mekâna ve insana dair töze ulaşmak mümkündür.

Kültürün şiirsel ve müzikal biçimde zamanda ve mekânda en yaygın ifadesi olan türküler yüzlerce yıl varlıklarını koruyabilen ve geniş kitleleri ortak duyguda birleştiren bir folklor türüdür (Mirzaoğlu, 2005:34). Doğuşu mitolojik dönemlere kadar uzanan bu tür (Gazimihal, 2006:35) kaynağını İslamiyet öncesinde ozanların kopuz eşliğinde çalıp söyledikleri rit törenlerinden alır (Çetindağ, 2005:1). Âşık Edebiyatı kaynaklı türkülerin icraları ise saz şairleri başta olmak üzere yetenekli kişiler ve türkü yakıcılar tarafından gerçekleştirilir (Köprülü, 1987:246). Anadolu'da ilk olarak 16. yüzyılda Öksüz Dede tarafından söylenen türkü türü (Dizdaroğlu, 1969:259) her çağda dönemin ruhuna uygun biçimde üretilen sanatsal yaratımlarla varlığını günümüze kadar sürdürür.

Pek çok farklı işlevi bünyesinde barındıran¹ toplumsal yönü olan türkülerin işlevlerinden birisi psikolojik rahatlama sağlamaya yönelik efkâr dağıtmadır (Başgöz, 2008:144). Türküler meydan okur, bilgilendirir, değişime yol açar, teselli eder; başkalarını harekete geçmeye, katılmaya davet eder; protestonun sesi ve umudun ruhu, toplumsal vicdanın ifadesidir (Ledgin, 2010:10). Anonim türkülerin yüzyıllar boyunca daha çok kadın ağızıyla söylendiği gerçeğinden hareketle (Güney, 1956:9) türkülerin kadınların duygu ve isyanlarına çokça sözcülük ettiği söylenebilir.

Çoğu zaman yaşanmış bir olayı hikâye eden türkülerde, yapıyı oluşturan öğelerden biri mekândır. Türkünün yakıldığı ve türküde anlatılan mekân olmak üzere türküde mekân iki yönlüdür. Bu mekânlar; ev, hastane, köprü, istasyon gibi düzenlenmiş mekânlar ya da dağ, deniz, ırmak, orman, yayla gibi doğal (coğrafi) mekânlardır. Bu çalışmada, türkülerde yer alan coğrafi mekânlardan “ırmak” üzerinde durulmuştur.

Kökende ilk mekânsal alanın ne olduğuna dair görüşleri 3000 yıllık düşünce tarihini inceleyerek anlamak mümkündür. Buna göre; M.Ö. 7-6. yüzyılda yaşamış olan Miletli filozof Thales'e göre her şeyin kökeni sudur. Ortadoğu ve Akdeniz havzasındaki toplumlarda anasır-ı erbaa: su, ateş, hava ve topraktır. Türk mitik inancına göre ise sekiz yönden esen yeller ile taşınmış ve beş ana unsur oluşmuştur: "su, ateş, ağaç, maden,

¹ Türkülerin işlevleri: Kültürel birikimi kuşaktan kuşağa taşıma işlevi, eğitici olma işlevi, zaman birleştirici olma işlevi, mekân birleştirici olma işlevi, güvenlik duygusu sağlama işlevi, tören ve eğlence kalıplarının devamını sağlama işlevi, eğlence ve eğlendirme işlevi, sosyal uzlaşmayı üretme işlevi, baskı altında tutulan duyguların ifade edilmesi işlevi, sanat yaratımına imkan verme işlevi ve müzik ile sözcük ve imajların birleşmesi yoluyla bir temsil bütünlüğü oluşturma (kurgusal dünya üretme) işlevidir. Mirzaoğlu, F. G. (2015). *Halk Türküleri Konu-İcra-Yapı-Anlam-İşlev*. Akçağ Yayınları.

toprak” (Çobanoğlu, 2020:131). Türklerin mitik tasavvuruna göre evren “gök, yeryüzü ve yer altı” olmak üzere üç katmanlıdır. Buna göre gök, “tengri, gökyüzü, mavi gök, yukarı dünya” olarak adlandırılır ve “yaratıcı, koruyucu ruhların ve tanrıların bulunduğu âlem” olarak algılanır (Köse, 2013:1999).

Michel Foucault kuramsal çalışmasında Orta çağ, Rönesans ve modern mekân anlayışlarının birbirinden farklı olduğunu söyler. Orta çağda mekân, kutsal ya da dünyevi olmak üzere hiyerarşik bir yerler bütünüdür. Galileo ile birlikte Dünyanın güneş etrafında döndüğü öğrenilir ve sonsuz ve son derece açık bir mekân algısı gelişir. Böylelikle orta çağ mekân algısı geçerliliğini yitirir. Modern mekân anlayışında ise mevki kavramı vardır. Buna göre Rönesanstaki sonsuz ve açık mekân algısı yerini mevki kavramıyla açıklanan unsurlar arasındaki yakınlık ilişkisine bırakır. Bunun neticesinde mekânlar, özel mekân ile kamusal mekân, aile mekânı ile toplumsal mekân, kültürel mekân ile yararlı mekân gibi sınıflandırmalarla açıklanır (Foucault, 2005: 292-294). Modern bilgi ve kuramların gelişmesiyle mekân çözümlenmeleri, biyolojik, sosyal, politik ve kültürel değişim ve gelişimlerle paralel ilerler. Lefebvre (2015: 35-39.) bu çok boyutlu içeriği üç ayrı kavramla açıklar. İlk kavram, mekânsal pratiktir (spatial practice) ve bu kavram yaşanan (lived) yere karşılık gelir. Özel ya da kamusal, bireysel ya da toplumsal yaşanan bütün yerleri içerir. İkinci kavram, mekânın temsilleridir (Representations of Space) ve düşünülen (conceived) yere karşılık gelir. Kutsal, siyasi ya da kültürel simgeleri olan bütün yerlerdir. Üçüncü kavram temsili mekânlardır (Representational Places), algılanan (perceived) yerleri ifade eder. Mekânsal bütün imgeleri içerir.

Mekân ve insan; korunma, barınma, üretme, dinlenme, eğlenme gibi pratik ilişkilerle sürekli bir etkileşim halindedir (Narlı, 2007:32). Mekân, insanın ihtiyaçlarını giderdiği, barındığı, maddi kazanç sağladığı, manevi haz duyduğu yerdir Ontolojik açıdan mekân, bireyin sosyo-kültürel değerler oluşturmasında önemlidir. Bireyin kendi içsel bütünlüğü mekân ile sağlanır. Kişi kendi var oluşunu oluşturdukça mekânda bulunan varlıklar kalıcı imajlara dönüşerek mekân-insan diyalektiğini sağlar. Mekân bir edebi eserde olayların yaşandığı çevresel mekân ya da içinde yaşadığı insanın ruh halini ve o insanın eşyayla ilişkisine dair ayrıntıları saklayan algısal mekân olmak üzere iki farklı biçimde yer alabilir (Korkmaz & Şahin, 2017:7-8). Bu çalışmada ırmak imajının algısal mekân olarak yer aldığı türkü metinleri üzerinde durulmuştur.

Algısal mekânlar iki türdür. Birincisi labirentleşen dünya-kapalı ve dar mekânlardır. Burada fiziksel bir kapalılık durumu kastedilmez. Algısal mekân anlayışında fiziksel boyutlar değil, anlatı kişinin o andaki ruhsal durumu ve mekânı ve bağlamı nasıl algıladığı belirleyicidir. Mekândaki darlık, fiziksel bir küçüklükten değil, karakterin kendini orada sıkıştırılmış hissetmesinden kaynaklıdır. Buna göre, anlatı kişinin algılayış biçimine bağlı olarak, bir orman ya da deniz labirentleşen kapalı ve dar bir mekân olabilir. İkinci algısal mekân türü sınırları sonsuza açılan mekânlar-açık ve geniş mekânlardır. Bu mekânlarda anlatı kişisi kendisiyle, çevresiyle ve evrenle uyum içerisinde. Bu bakımdan, fiziksel olarak küçük bir kulübe eğer kişi içerisinde kendiyi barışık ve huzurlu

biçimde yaşıyorsa, sonsuza açılan, açık ve geniş bir mekândır. (Korkmaz & Şahin, 2017:13-26).

Mekânın açık-geniş ya da kapalı-dar olması onun fiziksel niteliğiyle değil, o mekânda var olan kişinin dünyayı ve hayatı algılama biçimiyle ilişkiseldir. Kişilerin nesnel ve öznel deneyimleri mekâna anlam yükleyip onu yeniden tanımlar. Mekânda bulunan kişinin toplumsal cinsiyet kimliği o mekânın nitelikleri üzerinde belirleyici etkiye sahiptir. Ayten Alkan (2009: 9) mekâni tanımlarken onun toplumsal olarak üretilen olayların geçtiği yer (locus) ile toplumsal failerin ve davranışsal bilimlerin yöneldiği şey (focus) olma özellikleri arasındaki diyalektiğin ürünü olduğunu söyler. Buna göre mekân toplumsal failerin etkinlikleriyle yeniden yapılır, üretilir ve dönüştürülür. Kişilerin deneyimleri nasıl ki mekâna anlam yükleyip onu tekrar tanımlıyorsa mekânsal biçimler de kişilerin davranış kalıplarını etkiler. Dolayısıyla toplumda kendilerine farklı roller biçilmiş “kadın” ve “erkek” cinsiyetleri için aynı mekân farklı algılayış biçimleriyle niteliksel olarak zıtlıklar barındırabilirler. Örneğin, bir erkek için dünyayı gezmek maceraya atılmak demektir. Dünya onun için algısal olarak açık-geniş bir mekândır. Ancak bir kadın için böyle bir yolculuk son derece tehlikeli olduğundan dış dünya onun için algısal olarak kapalı ve dardır. Batı kültüründeki “Penelope İmgesi” mekâna cinsiyet eksenli bakışa çarpıcı bir örnektir. Buna göre, Penelope, erkeği dünyanın öbür ucuna gidip maceralar yaşarken örgü öreerek ve geceleri de bu örgüyü sökerek evi bekleyen bir kadındır (Bora, 2009: 65). Bu çalışmada, ırmak imajını içeren türkülere mekânsal cinsiyet (mekânın cinsiyeti) bağlamında yaklaşılarak bu mekânların kadınlar açısından algısal yönleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Carney yöntemiyle coğrafi mekân ve türkü ilişkisi beş farklı yönüyle ele alınır (Uğur, 2015: 3). Bunlar; coğrafi konum, bölgeler, yerlilik duygusu, yayılım (hareket) ve insan-çevre etkileşimidir (Carney, 1999:3-29). Edebi eserlerde tema olarak mekânın işlenmesi “coğrafi merkezli okuma” (geolitteeriaree) olarak tanımlanmaktadır (Akpınar, 2012:255). Jeolojik ve iklimsel şartlar nedeniyle coğrafya kültür üzerinde belirleyici etkilere sahiptir. Coğrafi şartlar toplumsal cinsiyet rol dağılımlarında da belirleyicidir. Bu bağlamda çalışmamızda, ırmak imajını içeren türkülerdeki insan çevre etkileşiminin cinsiyet rolleri üzerindeki tesirleri yorumlanmıştır.

1. Türkü İncelemeleri

Bu araştırma kapsamında TRT Repertuarında yer alan 5259 adet türkü incelenmiş, bunların 104 tanesinde “ırmak” sözcüğünün bir mekân adı olarak yer aldığı görülmüştür. 19 türküde “nehir” 480 türküde ise “dere” sözcüğü geçmektedir. Açıkça ırmağın isminin geçtiği türkülerden dört tanesinde “Arda Nehri”², yirmi tanesinde “Kızılırmak”³, yirmi bir

² Arda Boylarında Kırmızı Erik, Repertuar No: 1826, Rumeli Yöresi; Arda Boylarında Ben Kendim Gittim, Repertuar No: 2090, Rumeli (Kırcaali) Yöresi; Arda’ya Suya Varma: Repertuar No: 3104, Rumeli (Deliorman) Yöresi; Arda Boyuna Kara Mustafa, Repertuar No: 5081, Rumeli (Kırcaali) Yöresi

³ Allah Allah Dedik Ata Bindirdik, Repertuar No: 1893, Amasya Yöresi; Allah Allah Dedük Ata Bündürdük, Repertuar No:2766, Samsun Yöresi; Bahar Gelir Gudurursun Kızılırmak, Repertuar No: 4277, Sivas Yöresi; Başucumda Altı Patlar, Repertuar No: 4633, Adana Yöresi; Bu Yıl Bu Dağların Karı Erimez, Repertuar No:

tanesinde “Fırat Nehri”⁴ mekân olarak bulunmaktadır. “Dicle Nehri”⁵ on iki adet türküde, “Meriç Nehri”⁶ üç adet türküde bulunur. Bunlar; nehre kıyısı olan yörelerde söylenegelen türkülerdir. Bu türküler Trakya, Rumeli, Edirne, Amasya, Sivas, Samsun, Kırşehir, Muğla, Nevşehir, Niğde, Erzincan, Malatya, Elâzığ, Şanlıurfa yörelerine aittirler.

İncelenen türkülerde kimi zaman çevresel kimi zamansa algısal mekân olarak ırmaklar yer almaktadır. Algısal mekân olarak ırmağın yer aldığı türkülerde ırmak, dört temel biçimde kadın mekânı olarak görülür. Bunlardan birincisi bir sosyalleşme mekânı olarak ırmaktır. Örneğin:

Biz de üç gızıldık (gız abam) gelirdik ırmaktan

Altın da yüzüğüm gaydı da düştü barmaktan (aman aman)

Gönül de osanır mı (gız abam) güzeli sevmekten (Repertuar No: 1261; Afyon/Emirdağ yöresi)

-
- 1562, Sivas Yöresi; Bundan Sonra Ben O Yare Küskünüm, Repertuar No: 2915, Sivas Yöresi; Geldim Ekecik Dağı Sana, Repertuar No: 3384, Kırşehir Yöresi; Gemiciler Kalkalım, Repertuar No: 527, Trabzon Yöresi; Kızılırmak Oba Yola Çıktı (Kızılırmak Çeşitlemesi), Repertuar No:5116, Muğla Yöresi; Kızılırmak Parça Parça Olaydın, Repertuar No: 2412, Nevşehir Yöresi; Köprüye Varınca Köprü Yıkıldı, Repertuar No: 428, Sivas Yöresi; Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Repertuar No: 41, Kırşehir Yöresi; Bahar Gelir Boz Bulanık Akarsın, Repertuar No: 875, Kırşehir Yöresi; Kızılırmak Edirafın Dağ Mıdır, Repertuar No: 289, Kırşehir Yöresi; Kızılırmak Kan Ağlıyor Yasından, Repertuar No: 1054, Niğde Yöresi; Çok Susadım Bir Yudum Su Versene, Repertuar No: 169, Sivas Yöresi; Elif Allah Beytullah'ın Yolundan, Repertuar No: 1171, Sivas Yöresi; Ey Benim Divane Gönülüm, Repertuar No:40; Gelip Kesik Başın Carına Yeten (Car Sende Kaldı), Repertuar No: 668, Sivas Yöresi; Hasret Dolu Gönül Tasım (Canımın İçi Sivas'ım), Repertuar No: 669, Sivas Yöresi
- ⁴ Eğin Dedikleri Küçük Bir Şehir, Repertuar No: 2985, Erzincan Yöresi; Eğin'in Altından Akan Fırat'tır, Repertuar No: 2984, Erzincan Yöresi; Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar, Repertuar No: 3630, Malatya Yöresi; Fırat Kenarının İnce Dumani, Repertuar No: 2387, Şanlıurfa Yöresi; Halimi Arz ettim Dağlara Daşa, Repertuar No: 1555, Çorum Yöresi; Pınar Seni Neydip Neydip Netmeli, Repertuar No: 2825, Malatya Yöresi; Şu Fırat'ın Suyu Akar Serindir, Repertuar No: 3898, Elâzığ Yöresi; Eğin'in Altından Akan Fırat'tır, Repertuar No: 976, Erzincan Yöresi; Karşıda Fırat Gördüm, Repertuar No: 1047, Şanlıurfa Yöresi; Keşiş Dağı Derler Havası Serin, Repertuar No: 284, Erzincan Yöresi; Muradı Böyle Akar Gider Muradı Böyle Acem Hoyratı, 308, Şanlıurfa Yöresi; Yeşil Kurbağalar Öter Göllerde, Repertuar No: 392, Erzincan Yöresi; Yine Havalandı Göğnümün Guşu, Repertuar No: 928, Malatya Yöresi; Yine Kismetimi Kaldırdı Felek, Repertuar No: 747, Malatya Yöresi; Çıkayım Dağlarına Can Erzincan, Repertuar No: 150, Erzincan Yöresi; Çok İl Gezdim Bulamadım Harput'um, Repertuar No: 684; Dinlesin Yarenler Methin Edeyim Canım Gözüm Elâzığ, Repertuar No: 685; Elaziz Aziz Şehir Suları Leziz Şehir, Repertuar No: 687; Munzur Dağı Keşiş Dağı Erzincan'ım, Repertuar No: 1241, Diyarbakır, Yöresi; Şu Dağlara Yağan Karlar Eridi, Repertuar No: 930; Vadem Doldu Neyleyim, Repertuar No: 938
- ⁵ Diyarbekir Ocaktır (Şatt: Büyük nehir, Dicle yerine kullanılmış), Repertuar No: 1680, Sivas; Diyarbekir Şad Akar (Şatt: Büyük nehir, Dicle yerine kullanılmış), Repertuar No: 559, Diyarbakır; Hani Davulunuz (Bir Mumdur İki Mumdur) (Eysel; Dicle Kıyısındaki Bahçelik Semt), Repertuar No: 3725, Diyarbakır ; Kırklar Dağının Düzü, Repertuar No: 2374, Diyarbakır; Oy Süsen Süsen Oy, Repertuar No: 780, Siirt; Çok İl Gezdim Bulamadım Harput'um, Repertuar No: 684, Diyarbekir Bedende, Repertuar No: 537, Diyarbakır, Elazizli Can Güzel, Repertuar No: 1229, Diyarbakır, Vadem Doldu Neyleyim, Repertuar No: 938
- ⁶ Edirne'nin Ardi Bayler, Repertuar No: 620, Edirne; Edirne'nin Ardında Sünbüllü Bağlar, Repertuar No: 1840, Edirne; Sevdğim İki Gözüm Ba Buba, Repertuar No:535, Trakya

Bu türküde ırmak kenarı, kızların sosyal hayata dâhil olabildikleri bir kamusal alan niteliğindedir. Burada ırmak sonsuza açılan, geniş bir mekândır.

İkincisi, çalışma mekânı olarak ırmaktır. Örneğin;

“Süpürgesin yolmuş gelir ırmaktan

Bir entari geymiş altı parmaktan

Yüzükler görünmez keki parmaktan

Akan sular gel eylenin eylenin

Coşkun çaylar dur eylenin eylenin” (Repertuar No: 301; Sivas yöresi)

Türkünün sözlerinden, süpürge otu toplamanın ırmakta yapılan işlerden biri olduğu anlaşılmaktadır. Türküde bu işi tamamlayıp ırmaktan dönmekte olan bir kadın tasvir edilmektedir. Burada da ırmak; açık, geniş bir mekândır.

Üçüncüsü buluşma mekânı olarak ırmaktır. Örneğin;

İndim dere ırmağa (hoy nanay da cilveloy nanay da)

Zeytin dalı kırmağa (hoy nanay da cilveloy nanay da)

Geldim seni almağa (hoy nanay da cilveloy nanay da)

Başladın ağlamağa (hoy nanay da cilveloy nanay da)

Bağlantı:

Naydı naydı nanayı da hoy nanayı da

Cilveloy nanayı da

Pınar başı pıtırak (hoy nanay da cilveloy nanay da)

Gel burada oturak (hoy nanay da cilveloy nanay da)

Bir sen söyle bir de ben (hoy nanay da cilveloy nanay da)

Bu sevdadan kurtulak (hoy nanay da cilveloy nanay da) (Repertuar No: 1109; Artvin yöresi)

Bu türküde erkek kadınla buluşmak istiyor ve onu dere/ırmak kenarına çağırıyor. Pınar başında oturup söyleşmek istediğini, bu şekilde aşklarını dile getirebileceklerini ve aşk acısından kurtulabileceklerini anlatıyor. Bu örnekte de görüldüğü üzere buluşma mekânı olarak ırmaklar hem kadın hem de erkek için algısal olarak sonsuza açılan, açık ve geniş mekânlardır.

Dördüncüsü ise ölüme giden yol olarak ırmaktır. Örneğin;

“Ey martin getir şu gartalı vuralım

Dalgıç getir şu gelini bulalım

Biz gelinsiz nasıl köye varalım

N'ettin kızılırmak zilha gelini” (Repertuar no: 1893)

Bu türkü, ırmakta boğularak hayatını kaybeden Zeliha gelinin ardından yakılan bir ağıttır. Gelin alayı köyden alıp yeni yuvasına götürmekte oldukları gelinin ırmağa düşmesi üzerine çaresiz kalmışlar, gelini almadan köye nasıl gideceklerini bilememişlerdir. Bu noktada isyanlarını ırmağa yöneltmişler ve “N'ettin Kızılırmak Zilha gelini” diye ırmağa seslenmişlerdir. Bu durumda ırmak, kapalı, dar ve labirentleşen bir mekâna dönüşür.

İrmakta hayatını kaybetme motifi türkülerde üç farklı biçimde görülmektedir. Bunlardan birincisi, bir kaza sonucu ırmakta boğulmadır. İkincisi bir cinayet yöntemi olarak ırmağa atılıp boğulma ya da bir cinayete kurban giden kişinin cesedinin ırmağa atılmasıdır. Üçüncüsü ise acıların katlanılmaz bir hal alması ve çaresiz hissetme nedeniyle kişinin kendi kararıyla ırmağa atlayıp intihar etmesidir.

Kaza sonucu ırmakta ölme motifine “Fırat Ağıtı” örnek verilebilir. Hikâyeye göre, Korucuk köyünde Nazlı adlı bir gelin Fırat'a su almaya inerken ayağı kayar ve suya kapılarak kaybolur. Kömürhan'a kadar ararlar, günler sonra cesedi bulunur (İpek, 2022:4). Türkünün sözlerinde şu ifadeler geçer:

Şu Fırat'ın suyu akar serindir

(oy ölem ölem derdo ölem)

Yarimi götürdü (anam) kanlı zalimdir

Daha gün görmemiş taze gelindir

Söyletmeyin beni (anam) yaram derindir

Kömürhan köprüsü Harput'a bakar

(oy ölem ölem derdo ölem)

Körolası (zalım) Fırat ocaklar yıkar

Ahbaplarım gelmiş ağıtlar yakar

Söyletmeyin beni (anam) yaram derindir (Repertuar No: 3898, Elâzığ Yöresi)

Cinayete kurban giderek ırmağa atılma motifinin bulunduğu türkülerde “Selver Kız Ağıtı” örnek gösterilebilir. Bu türküde Kahramanmaraş'ın Zeytinbeli köyünden tarım işçiliği yapmak üzere Osmaniye'nin Hemite köyüne gelen bir ailenin yaşadıkları anlatılır. Ailenin genç kızı Selver köyden bir gence âşık olur. Bu durumu öğrenen yengesi olanları eşine anlatır. Bu durum Selver'in abisi için kabul edilebilir değildir. Abisi, Selver'i gezme bahanesiyle kandırarak Ceyhan ırmağının kenarına götürür. Kardeşini üç kurşunla

öldürür ve cesedini bir torbaya koyarak Ceyhan ırmağına atar. Bu olay üzerine Elif garının söylediği ağıtta şu ifadeler geçer:

“Oyalı kefiye başında

Kurşun yarası döşünde

Öldürüp suya atmışlar

Araplı'nın üst başında” (Karakaş, 2011:511-513)

İntihar mekânı olarak ırmağın seçilmesine Kırşehirli Zeynep gelin için söylenmiş ağıt örnek verilebilir. Toklumen köyü, Kırşehir merkeze bağlıdır. Bu köyde yaşayan Zeynep Akdağ, Rıza Aydın ile evlenerek üvey kaynananın yanına gelin gider. Zeynep'in kocası 1953- 1954 yıllarında, Erzurum'a askere gider. Eşi askerde olan Zeynep, kendisine kötü davranan kaynanası ile geçinemez ve ağabeyinin evine sığınır. Anası ve ağabeyi Zeynep'in kararını desteklemezler ve onun kayınbabasının evine geri dönmesi gerektiğini söylerler. Zeynep, üvey kaynanasının yanına dönmeyi istemez. Artık büyüdüğü ev de gelin gittiği ev de onun için yaşanılmaz mekânlara dönüşmüştür. Bu psikolojik baskıya dayanamayan Zeynep, iki yaşındaki kızı Hacer'i sırtına bağlar ve çocuğuyla birlikte kendisini Kızılırmak'ın azgın sularına bırakarak hayatını sonlandırır (Altınok, 2003:389-390). Bu olay üzerine Aşık Seyfullah'ın oğlu Kani Değirmenci şu ağıtı yakar:

Son bakışım oldu Toklumen'in köyüne

Ağlayarak indim ırmak gıyına

Kan gibi akıyo da baktım suyuna

Ağla anam gaderime yazıma

Hem canıma gyıdım sebep oy oy hem de guzuma

İçme anam içme ırmağın suyun

Hiç dönüp dolaşma kenarın gıyın

Kurban bile olmaz guzulu goyun

Ağla anam kaderime yazıma

Hem canıma kıydım hem de guzuma

Attım kendimi de yohuya çıktım

Şu fani dünyaya bir dane baktım

Canımdan osandım dünyamdan bezdim

Ağla anam gaderime yazıma

Hem canıma gyıdım sebep oy oy hem de guzuma (Repertuar No: 535, Kırşehir Yöresi)

Bu türküde de ifade edildiği üzere kadınlar, içinden çıkamadıkları, çaresiz hissettikleri kimi durumlarda ve psikolojik buhranlarla baş edemedikleri kimi zamanlarda intihar yolunu tercih etmişlerdir. Mekân olarak ırmağın yer aldığı türkülerin bir kısmında tipik olarak bu durum görülmektedir. İrmak bu türkülerde, intihar eyleminin gerçekleşme mekânıdır. Bu durum esasında sadece türkülerde işlenmemiştir. Dünyanın diğer halklarında da bu yolu seçen kadınların hikâyeleri halk şarkılarında dile getirilmiştir. Örneğin, bir Macar baladında askerler tarafından kaçırılan genç kadın “Olmaktansa/ Askerlerin esiri/ Olurum/ Kurbağaların öğle yemeği” diyerek kendisini Tisza Irmağına atar (Mirzaoğlu, 2011). Bu çalışmada “Arda Boylarında Kırmızı Erik”, “Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar” ve “Ayşe’min Yeşil Sandığı” türküleri mekânsal cinsiyet analizi yoluyla incelenmiş ve türkülerde dile gelen kadınların intiharı seçmeleri ve bunu ırmağa atlamak yoluyla yapmaları durumu sosyokültürel ve sosyopsikolojik nedenleri ekseninde halkbilimsel bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

İntihar eylemi; felsefe, psikoloji ve sosyoloji disiplinlerince ele alınmış olup insanlık tarihi kadar eski bir olgudur. Pythagoras intiharı, tanrısal yetkiye karşı gelme ve evrendeki düzeni bozma amaçlı kişisel bir girişim olarak nitelendirir (Karakaya, 2018:341). Platon ise intiharı siyasi otoriteye karşı işlenen bir vatandaşlık suçu olarak niteler (Şen, 2008:10). Rönesans dönemi düşünürlerinden Robert Burton, bireyi intihara sürükleyen en önemli nedenin melankoli olduğunu ileri sürer. Ona göre melankoli, umutsuzluğu kişide mizacı haline getirir. Bu mizaca sahip kişi, çevresel faktörlerin etkisine daha açık hale gelir. Çevre olumsuz bir etkiye sahipse kişinin buna direnmesi zorlaşır. Hayat çekilmez bir hal aldığıda intihar eder. Zira umutsuzluğu mizacına taşıyan kişiler ancak öldüklerinde rahata ererler (Sümer, 2015:110). Aydınlanma çağı düşünürü Montesquieu; intiharın doğaya, topluma ve tanrıya karşı bir suç olmadığını iddia eder. Ona göre toplum karşılıklı çıkar üzerine kurulmuştur. Kişi, çıkar elde edemediği ve kendisine sunulan hayatı lütf olarak görmekten vazgeçtiği yerde intihar edebilir (Vural, 2021:12). Albert Camus’a göre intihar, insanın içindekilerinin bir ifadesidir; yaşanılan hayatın ağır geldiğini belirtmektir. Yaşamak için çabalamanın gereksiz olduğunu söylemektir. (Camus, 2010:15-17)

Sigmund Freud (2019), intihar eylemini psikanalitik yaklaşımla açıklar. Buna göre bireyde iki içgüdü vardır. Bunlar; yaşama içgüdüğü “Eros” ve yok etme içgüdüğü “Thanatos”tur. Yok etme içgüdüğü canlı olan ne varsa yok etmeyi amaçlar. İntihar, insanın öldürme içgüdüğüne kendine yönlendirmesidir. İntiharın bir diğer nedeni ise anksiyetedir. Anksiyete, insanın karşı karşıya kaldığı bir tehlike karşısında yaşadığı iç çatışmadır. Bireyin yaşadığı bu iç çatışma onu intihara yönlendirebilir. Edwin Shneidman⁷ kendi adıyla anılan “Shneidman İntihar Kuramı”nı geliştirir. Bu kurama göre birey, dayanılmaz acılar yaşadığında bu acılara son vermek arzusuyla intihar eder. Acı çeken birey ilk olarak bu acıdan nasıl kurtulacağına odaklanır. Kendini terkedilmiş ve reddedilmiş hisseder ve yalnızlığa sürüklenir. Bu süreçte birey için tüm bunların dışına

⁷ Edwin Shneidman’ın konuyla ilgili eserleri: İntihar İpuçları (Norman Farberow ile birlikte) (1957), İntihar Psikolojisi: Bir Klinisyenin Değerlendirme ve Tedavi Rehberi (Farberow ve Robert E. Litman ile birlikte) (1970), İntihar Düşünceleri ve Yansımaları, 1960–1980 (1981), İntiharın Tanımı (1985), İntihar Zihni (1998), İntihara Meyilli Bir Zihnin Otopsi (2004)

çıkabilmenin tek yolu yok oluşturun. Bireyi intihara iten işte bu duygudur. Bilinçaltında kaldıramayacağı ölçüde büyük bir öfke barındıran birey, buna ek olarak suçlu veya melankolik hissettiğinde bu durumdan kurtulma çabasıyla intihara yönelir. Aşağılanma, suçluluk, utanç gibi duygular da öfke gibi bilinçaltında bulunup bireyi intihara sürükleyen duygulardır (Leenaars, 2010:7).

Erich Fromm, intiharın odak noktasında kişisel ve sosyal güdülerin bulunduğunu düşünür. Hayatı renklendiren ve anlamlı kılan aşk, kıskançlık, özgürlük, dayanışma ve hırs gibi güdüler ve din, mitoloji, güzel sanatlar ve sahne sanatları bireyleri yaşama bağlar. Fromm'un teorisine göre birey bu güdüler ve tutkular için hayatını riske atar ve bu tutkulara ulaşamadığında intihar eder. Bunun yanında, bireyselleşme evresindeki çarpıklıktan kaynaklanan yalnızlık duygusu intiharın bir diğer sebebidir. İntihara giden süreç kişinin dış dünya ile iletişiminin ilk aşaması olan yakın aile efradı ile bağının kopmasıyla başlar (Sümer, 2015:10). Søren Kierkegaard (2010:78-79), ortaya koyduğu umutsuzluk kuramı ile umutsuzluk üzerinden gerçekleşebilecek intiharları tanımlar. Kuramın temelinde bireyin benlik algısı vardır. Kierkegaard'e göre bireyin benliğini umutsuzluk hissi kapladığında intihar etme olasılığı artar. Durkheim (2021:6), intiharın toplumsal etkenler nedeniyle gerçekleşen bir olgu olduğu görüşündedir. Ona göre, bireysel görünen intihar eylemlerinde bile toplumsal etkenler söz konusudur. İntihar eylemleri toplumsal/sosyal etkenler ve toplumun yaşadığı kökten toplumsal dönüşümler ile orantılıdır. Bu etkenler dikkate alınmadan intihar olgusu açıklanamaz. Bireyin mensubu olduğu toplumla bütünleşmemesi intihara sürükleyen bir nedendir. Karşılaştığı sorunlarla başa çıkmada yalnız kalan birey onu yalnızlaştıran faktörlerin topluma hâkim olduğu durumlarda intiharı seçer.

Bu bağlamda; Rumeli'den, Orta Anadolu'dan ve Güneydoğu Anadolu'dan seçilen intihar temalı türküler, intihar mekânı olarak ırmağın seçilmesi ve kadın intiharının söz konusu olması yönleriyle incelenmiştir:

1.1. “Arda Boylarında Kırmızı Erik” Türkü İncelemesi İncelemesi



Resim 1: Arda Nehri⁸



Resim 2: Arda Nehri Harita⁹

Bulgaristan'ın Rodlop Dağları'nda 1455 metre yükseklikte doğan Arda Nehri, Yunanistan'dan Türkiye'ye geçer ve Edirne'nin batısında Meriç Nehri'ne karışır. Yaklaşık

⁸ <https://www.iskenderun.org/en-fazla-su-arda-nehrende> , (Erişim Tarihi: 25.12.2023)

⁹ 35658 (dergipark.org.tr) Tombul, F. (2014). Uluslararası Antlaşmalar Çerçevesinde Meriç Havzasında Su Yönetimi. *Anadolu Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi A-Uygulamalı Bilimler ve Mühendislik*, 2, 147-155.

290 km uzunluğundadır ve Bulgaristan ve Yunanistan'da toplam 5.795 km²'lik bir havza alanı oluşturur. Edirne'nin batısındadır. (Tombul, 2014:149) Arda Nehri, Rumeli yöresi içerisinde. Rumeli, 500 seneden fazla Osmanlı yönetiminde kalmış ve Türk kültürüyle harmanlanmış bir bölgedir. Türklerin Orta Asya'dan gelip Balkanlara yerleşmesi, Osmanlı'nın bölgedeki hâkimiyetinin de öncesinde gerçekleşmiştir. 13. yüzyıla kadar bölgeye göç eden Müslümün-Türk halklar, Anadolu-İslam kültürünü, sanatını, geleneğini ve folklorunu buraya taşımışlardır. 15. yüzyıldan itibaren Balkanlar tamamen Türk hâkimiyetine girmiştir. Türklerin bölgedeki mutlak hâkimiyeti 19. yüzyıla kadar sürmüştür. (Kaçar, 2008:218)

Rumeli türküleri, bölgedeki halkın tarihine ve kültürüne tanıklık eden; halkın yaşadığı sevinçleri ve acıları zamanın ötesine taşıyan folklor ürünleridir. Bunlardan "Arda Boylarında Kırmızı Erik" türküsü, kadınların çaresiz hissettiklerinde kendilerine bir yol olarak gördükleri ırmağa atlayarak hayatına son verme motifine tipik bir örnek olmasıyla bu çalışmada incelenmiştir.

Türkünün metni:

Arda boylarında kırmızı erik

Halime'nin ardında on yedi belik

Bağlantı :

Ah anneciğim ah anneğim yaktın ya beni

Bu genç yaşta denizlere attın ya beni

Aliverin feracemi anneğim diksin

O kıymatlı ismail'e kendisi gitsin

Bağlantı

Arda boylarına ben kendim gittim

Dalgalar vurdukça can teslim ettim

Bağlantı (Reperuar No: 1826, Rumeli Yöresi)

Bu türkü, 21 Haziran 1968 tarihinde Serpil Kaya ve Nihat Kaya tarafından Çanakkale'ye bağlı Boynan köyünün kadınlarından derlenmiştir. Nihat Kaya tarafından notaya alınmıştır¹⁰.

Diğer bir varyantta türkü metni şu şekildedir:

Arda boylarına ben kendim gittim

Dalgalar vurdukça can teslim ettim

¹⁰ Arda Boylarında Kırmızı Erik - Türkü Notası (turkuler.com) (Erişim Tarihi: 03.01.2024)

Bağlantı:

Uyu uyan Erceb'im ben gidiyorum

Şavuklu dünyayı terk ediyorum

Arda boylarında kandiller yanar

Kandiller şavgına şahinler oynar

Bağlantı

Arda boylarında sarı karınca

Nerelere varım sabah olunca

Bağlantı (Reperuar No: 2090, Rumeli Yöresi)

Türkünün bu varyantı 28.09.1982 tarihinde Rüstem Avcı tarafından Kırcaali ilçesinden derlenmiştir. Kaynak kişi Aynur Aydın Çakır'dır. Rüstem Avcı tarafından notaya alınmıştır¹¹.

Türkünün başka bir varyantında metin şu şekildedir:

Arda boylarında ben kendim gittim

Kendimi atmaya çok hesap ettim

Arda kenarına düşünüp gittim

Dalgalar vurdukça can telef ettim

Uyu uyan Ercebim senin olayım

Dalgalar üstünde gelin olayım. (Erdi, 2008:20-21)

Arda Boyları türküsünde anlatılan olayların Tekirdağ'ın Kayı köyünde yaşandığı rivayet edilir. Hikâyeye göre köydeki Halime adlı genç bir kız aynı köyden Recep adlı bir delikanlıya âşıktır. Recep de Halime'yi sevmektedir. Ailesiyle birlikte kızı istemeye gelir ancak kızın ailesi genç kızı Recep'e vermeye razı olmaz. Annesi genç kızı aynı köyden İsmail adlı başka bir gençle evlendirmek ister. Genç kız bunun olmaması için ne kadar dirense de nafile; düğün hazırlıkları başlar, kına gecesi gelir ve geline kına yakılır. Ancak genç kız evlenmemekte kararlıdır. Bu evliliği istemeyen genç kız düğünün olacağı gün sabaha karşı herkes uykuda iken kendisini Arda nehrine atarak canına kıyar (Mirzaoğlu, 2010:152).

Başka bir anlatımda yine birbirine kavuşamayan iki aşığın trajik hikâyesi söz konusudur. Bu anlatıma göre olaylar 1900'lü yılların başında Arda nehri yakınlarında bir köyde geçer. Recep ve Selime bu köyde yaşayan birbirine âşık iki gençtir. Recep fakir bir ailedendir ve başlık parası verecek durumları yoktur. Selime'nin babası kızını zenginliğiyle ünlü Kara Durhan ile evlendirme niyetindedir. Sözler kesilir düğün alayı kurulur. Selime ise aşkına

¹¹ Arda Boylarına Ben Kendim Gittim - Türkü Notası (turkuler.com) (Erişim Tarihi: 03.01.2024)

sadıktır. Recep'ten başkasına varmamakta kararlıdır. Selime düğün arifesinde Recep'e gider ve beni bırakma, al beni diye adeta ona yalvarır. Ancak Recep Kara Durhan'a karşı duracak güçte değildir. Geleneklere boyun eğmekten başka çaresi yoktur. Sözü kesilmiş kızı alamam der ve Selime'yi reddeder. Selime artık yıkık, yalnız ve çaresizdir. Sevdiğine kavuşamamak bir dert iken bir de sevmediği biriyle evliliğe zorlanmak derdini ikiye katlar. Duygularıyla baş edemez olunca çözümünü Arda nehrinin coşkun sularına atlamakta bulur. İntihar onun için tek çözümdür (Erdi, 2008:20-21).

Kadınların intihar mekânı olarak ırmağı seçmesi gelişigüzel bir davranış değildir. Bu davranışın kökenini mitolojide aramak mümkündür. Irmağın maddesi sudur. Su, Thales, Anaximender gibi filozoflarca evrenin temel maddesi kabul edilir. Evrensel mitolojide su ruhu kutsal kabul edilir Su evrenin yaratılış anından itibaren temel bir güçtür. Radloff'un Altaylardan derlediği yaratılış mitlerinin birinde, başlangıçta sadece su vardır. Tanrı ve insan suyun üstünde uçar. Su her şeyin başı ve anası konumundadır. Pınar gibi su kaynakları yeraltı ruhlarının yeryüzüne çıkış yerleridir. Türk Mitolojisinin erken dönemlerinde orman kültü, toprak ana anlayışı, mukaddes yer ve sular (ıduk yir sub) vardır (Güngör, 2000:163). Yer-su bütün olarak bir iyedir. Onlara verilen isimler sadece coğrafi bir adlandırma değildir, bu adlar o yerlerin koruyucuları/sahiplerini gösterir. Orman, göl, dağ, tepe, pınar, ağaç.. yer-su'dur. Canlı nesnelere. Bunlar konuşur, evlenir, çocuk sahibi olurlar: Altay Dağları, Abakan, Kem (Yenisey), Sütgöl Irmak... Ruh bizzat dağdır, dağ bizzat göldür. Şamanistlerin bu inançları, çok eski ilkel animizm devrinin hatıralarını yaşatır (Çobanoğlu, 2011:45).

Su, Türklerde bir kùltürdür. Dede Korkut Hikâyelerinde, çocuğı olmayan hanımların kuru çaylara sücü (alkollü içki) dökmeleri su kùltüyle ilişkilidir. Yola çıkanın ardından su dökme, su falı gibi uygulamalar su kùltünün izleridir. Halk kùltüründe, lohusa kadınlara musallat olan albastıların saklandığı yerler arasında su kıyıları ve su kaynakları vardır. Halk inanışında, pek çok çeşme, pınar, kuyu ve kaynak sahipli ve tekin olmayan yerler olarak kabul edilir. Pek çok su da kutsal ve şifalı kabul edilir. Su, temel bir arındırıcıdır. Kendisine büyü yapılanlar, akarsuyun üzerinden geçerlerse büyü bozular. Suyu tükürmek, suyu kirletmek uygun görülmez (Çobanoğlu, 2001:49).

Su; modern şiirde, klasik şiirde ve halk şiirinde çeşitli görünümüleriyle ve insana kurulan bağıyla işlenmiştir. Modern şiirde Necip Fazıl Kısakürek'in "Sakarya Türküsü" Klasik şiirde Fuzuli'nin "Su Kasidesi" suyu mekânsal yönüyle konu edinen şiirlere örnek gösterilebilir. Halk şiirinde insan ile su arasında kurulan bağı ise Karacaoğlan'dan şu dörtlülle örneklendirebiliriz:

Karac'oğlan der de yanıp alışsam

Akıp giden şu sulara karışsam

Yok başına gelmiş varıp danışsam

Felek beni nazlı yardan ayırdı (Sakaoğlu, 2004:418)

Suyun akmakta olan hali ırmaklardır. Bu akış süreklilik bildirmesiyle geçmiş ile gelecek arasında bağ kuran sonu gelmeyen bir şimdilik zamanına işaret eder. İnsanın zaman içindeki yolculuğu da geleceğe doğru akıp gitmektedir. Irmaklar, önüne çıkan dağlar ve uçurumlar gibi engelleri aşarak akmaya devam eder(Ak, 2012:212). Bu yönüyle ırmaklar insanın evrendeki seyriyle özdeşdir. Irmak da insan da akıp giden zaman içinde bütün engellemelere karşın kendi öz gerçeklikleriyle akışta olmayı sürdürürler.

“Arda Boylarında Kırmızı Erik” türküsünde mekân Arda Nehri kıyılarıdır. Türküde hikâyesi anlatılan kişi ise bir kadındır. Gündelik yaşamda kadın için kamuya açılma, çalışma ya da sosyalleşme yeri olan, genişleyen ve açık bir mekân niteliğindeki ırmak kıyısı, kadının kendini umutsuz, çaresiz hissettiği anda sığındığı yer olur aynı zamanda. Ancak bu sığınış aslında yok oluştur. Bu noktada ırmak artık algısal olarak kapalı ve labirentleşen bir mekâna dönüşür. Bu türkü metninde söyleyici olan Halime, Arda nehrine bilinçli olarak, düşünerek ve kendi kararıyla gittiğini vurgular. Onu sevdiğine vermeyen annesi ile çatışma halindedir. Halime, annesine boyun eğmez; o kıymetli İsmail’e sen kendin var diyerek ona meydan okur. Sevdiği Recep ise onu almaz yarı yolda bırakır. Bu Halime’de büyük bir hayal kırıklığı yaratır. Halime artık yalnızdır, çaresizdir ve umutsuzdur. Yokluğa karışmak onun için tek çıkış yoludur. Yokluğa karıştığı yer ırmağın coşkunun dalgaları, derin sularıdır. İrmağın akışıyla boyut değiştirirken gerçek kimliğinden sıyrılarak mitik bir kişiliğe bürünür.

1.2. “Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar” Türkü İncelemesi



Resim 3: Fırat Nehri¹²



Resim 4: Fırat ve Dicle Nehri Harita¹³

Güneybatı Asya'nın ve Türkiye'nin en geniş drenaj sahasına sahip olan Fırat Nehri, Doğu Anadolu'da üç bin metre yükseltiden doğar. Irmak, Ağrı Diyarın'den kaynağını alan Murat ve Erzurum Dumludağ'dan kaynağını alan Karasu ana kolları ve onlarca yan koldan beslenir. Murat Nehri, Ağrı Dağı eteklerinden doğup, güneybatıya doğru yaklaşık 500 km akar ve Keban Barajı'nın 10 km kuzeyinde Elâzığ il sınırında Karasu Nehri ile birleşerek Fırat nehrini oluşturur (Yıldırım, 2006:33). Irmak; Erzincan, Sivas, Tunceli, Elâzığ, Malatya, Diyarbakır, Adıyaman, Gaziantep, Şanlıurfa illerine sınır çizerek Suriye ve Irak topraklarına uzanır. Irak sınırları içerisinde Dicle nehri ile birleşerek Şattü'l Arab'ı oluşturur ve Basra Körfezine dökülür.

¹² <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/firat-nehri-3-ulkeye-hayat-veriyor/1228871> (Erişim Tarihi: 25.12.2023)

¹³ Fırat-Dicle.png (507×513) (wikimedia.org) (Erişim Tarihi: 25.12.2023)

Fırat Nehri, ırmağın içinden geçtiği ve ırmağa kıyısı olan yaşam alanlarının pek çoğunda halkın ürettiği türkülerde mekân olmuştur. Bu türkülerden biri de “Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar” türküsüdür.

Türkü metni:

Fırat kenarında yüzen kayıklar
(Ölem kayıklar n'edem kayıklar)
Anam ağlar bacım beni sayıklar
(Ölem sayıklar n'dem sayıklar)
Başına toplanmış bağı yanıklar
(Ölem yanıklar n'edem yanıklar)

Bağlantı:

N'ettim size verin benim yarimi n'edem yârimi
N'ettim size beni yare götürün n'edem götürün

Elbisem duvarda asılı kaldı
(Ölem vay kaldı n'edem vay kaldı)
Çeyizim sandıkta basılı kaldı
(Ölem vay kaldı n'edem vay kaldı)
O yar benim ile küsülü kaldı
(Ölem vay kaldı n'edem vay kaldı)

Bağlantı (Reperuar No: 3630, Malatya Yöresi)

Bu türkü, Mustafa Özgül tarafından 1958 yılında derlenmiştir. Kaynak kişi Kemal Çığrık'tır.

Türkünün diğer varyantında sözler şöyledir:

Dere yüzünde dönen kayıklar
Anam ağlar babam beni sayıklar
Başıma toplanmış bağı yanıklar
Nettim size beni yâre götürün
Sen benim kuzumsun ezel ezelden
Sen geziyken ben sakındım nazardan
Allah'ını seversen doğrul mezerden

Kuzum sen doğrul ki ben gireyim yerine

Gide gide gavur eli yurd olur

Sinek uşer yaralarım kurdolur

Öleneçe Murat (Fırat) bana derdolur

Ölem Abdulkadir gadan alırım

Görünüyü Korucuk'un çalıısı

Sen miyidin talebenin birisi

.....

Ölem Abdulkadir gadan alırım. (Özkan, 1978)

Bir diğfer varyantta ise Şu Şekildedir:

Fırat kenarında yüzer kayıklar (ölem)

Anam ağlar bacım seni sayıklar (oy)

Başıma toplanmış bağrı yanıklar (anam)

Nettim size verin benim yarimi (ölem)

Fırat kenarında esvap yumuşlar (ölem)

Yuyup yuyup gül dalına koymuşlar (ölem)

Sevmediğim yare sevdi demişler (ölem)

Nettin size verin benim yarimi (ölem)

Elbisem duvarda asılı kaldı (ölem)

Kitabım bavulda basılı kaldı (ölem)

O yar benim ile küsülü kaldı (ölem)

Nettin size verin benim yarımı (ölem) (Tezcan, 1966)

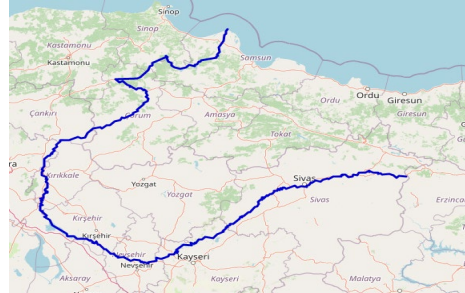
Türküde anlatılan olaylar, Elâzığ-Malatya arasında Fırat nehrine kıyısı olan bir köyde geçer. Köydeki bir ailenin İstanbul'da yüksek tahsil yapan bir oğulları vardır. Bu oğlanı köyün çok güzel kızlarından biriyle nişanlarlar. Fakat nişan oğlanın yokluğunda onun haberi olmadan yapılır. Delikanlı bu durumu köye gelince öğrenir. Kızı beğenmez ve istemez. Kıza da açıkça kendisini sevmediğini ve bu işin olmayacağını söyler. Oğlan kıza yüz çevirir ve onu ortada bırakır. Bu sırada köyde dedikodular başlar. Kızın daha önce oğlanla tanışıp seviştiği konuşulmaya başlanır. Hem terk edilmeye hem de çıkan dedikodu ve iftiralara daha fazla dayanamayan genç kız, çözüümü hayatına son vermekte bulur; kendini Fırat nehrine atarak intihar eder. Yöre halkı, çok üzgün ve pişmandır; bu ağıtı yakar. Ölen kişinin genç kız değil oğlan olduğuna dair varyantlar da mevcuttur (Demirler, 1982:317).

“Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar” türküsünde mekân Fırat Nehri kıyılarıdır. Türküde hikâyesi anlatılan kişi yine bir kadındır. Türküde geçen “Fırat kenarında esvap yumuşlar/ Yuyup yuyup gül dalına koymuşlar” ifadesi, ırmak kenarının kadınlar için gündelik yaşantılarında günlük işlerini yaptıkları, bu işleri yaparken sosyalleştikleri bir kamusal mekân olduğunun göstergesidir. Kadınlar ırmağın kıyılarında giysilerini yıkamakta; kıyıdağı gül dallarında yıkadıkları bu giysileri kurutmaktadırlar. Bu şekliyle Fırat Nehri, genişleyen ve açık bir mekândır. Ancak türkü metninin söyleyicisi olan kadın, hakkında çıkan asılsız dedikodular nedeniyle çok üzgündür. “Sevmediğim yâre sevdi dediler” ifadesiyle bu üzüntüsünün nedenini söyler. Kadının içinde bulunduğu sosyal yapı ve kültürel doku flörtleşmeye, birden fazla kişiyi tanıyıp aralarından birini seçmeye uygun değildir. Biriyle adı çıkan kadın için o kişiyle evlenmek tek seçenektir. Nişanlısı tarafından terk edilmiş olmak ve çirkin dedikodulara maruz bırakılmak bir kadın için kirlenmek, masumiyetini yitirmek anlamlarını taşımaktadır. Toplum tarafından bu şekilde yargılanan kadın, utanç duygusuyla baş edemez. Bu duyguyu yok etmenin yolu kendini yok etmekten geçer. Kadın kendisini bu utançtan arındıracak bir yeri intihar mekânı olarak seçer. Su, arındırıcıdır. Kadın kendisini Fırat nehrinin derin sularına bırakır. Kadının cesedi içerisindeyken Fırat nehri, algısal olarak kapalı ve labirentleşen bir mekân olur. Kadının ölüm haberini alan yakınları, “Anam ağlar bacım beni sayıklar/Başına toplanmış bağı yanıklar” ifadesinde de belirtildiği gibi üzgün ve pişmandırlar. Türkü, sosyal bir mesajı bünyesinde barındırmakta, topluma ayna tutmakta, onu hatasıyla yüzleştirmektedir. Böylelikle, kadına mezar olan bu mekân, ırmağın kıyısındaki kişiler için de daralan kapalı bir mekâna dönüşür.

1.3. “Ayşe’min Yeşil Sandığı” Türkü İncelemesi



Resim 5: Kızılırmak¹⁴



Resim 6: Kızılırmak Harita¹⁵

1.355 kilometre uzunluğundaki Kızılırmak Nehri Sivas’ın doğusundaki Zara Refahiye arasında, İmranlı ilçesindeki Kızıldağ eteklerinde doğar. Nehir, adını bu dağdan alır. Samsun’un Bafra ilçesinden Karadeniz’e dökülür. Türkiye’nin kendi sınırları içerisinde doğup kendi sınırları içinde denize dökülen en uzun akarsuyu Kızılırmak’tır.

¹⁴ <https://www.neredekal.com/kizilirmak-gezilecek-yer-detay/>

¹⁵ [https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1z%C4%B1l%C4%B1rmak#/media/Dosya:K%C4%B1z%C4%B1l%C4%B1rmak_\(fleuve\).png](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1z%C4%B1l%C4%B1rmak#/media/Dosya:K%C4%B1z%C4%B1l%C4%B1rmak_(fleuve).png)

Sivas, Kayseri, Nevşehir, Kırşehir, Kırıkkale, Ankara, Çankırı, Çorum, Sinop ve Samsun illerinden geçer (Efe, 1996:39).

Kızılırmak, kıyası bulunduğu ya da içinden geçtiği bütün yerleşim yerlerinde halk kültürünün bir parçası olmuş, türkülerle konu edilmiştir. Kızılırmak, hem civarında yaşananlarla bir türkü yaratım mekânı olmuş hem de yaratılan türkülerin yapısını oluşturan başlıca mekân olmuştur. Bu coğrafyanın türkülerinden biri olan ve Kızılırmak nehrinin nihai mekân olarak yer aldığı “Ayşe’min Yeşil Sandığı” türküsü, buna örnek gösterilebilecek onlarca türküden birisidir. Türkünün metni şu şekildedir:

Ayşe’min yeşil sandığı
 Daha elinin değdiği
 Hiç aklımdan çıkmıyorur
 Gapılıp sele gittiği
 Bağlantı:
 Aman Ayşe’ m mor menevşem
 Dağlar başı duman Ayşe’ m
 İndim Ürgüp çöllerine
 Geleceğim güman Ayşe’ m
 Gara çadır eğmeyinen
 Göğsü sedef düğmeyinen
 Adam gendin sele m’atar
 Gayın baba döğmeyinen
 Bağlantı
 Gara çadırlar guruldu
 İçinde demler sürüldü
 Ağlama sevgili Ayşe’ m
 Gayınpederin vuruldu (Repertuar No: 2413, Nevşehir Yöresi)

Bu türkü, Refik Başaran’dan derlenmiştir. Mehmet Özbek tarafından notaya alınmıştır¹⁶. Hüseyini makamında ve ağıt türündedir.

Türkünün bir diğer varyantı şu şekildedir:

¹⁶ Ayşemin Yeşil Sandığı - Türkü Notası (turkuler.com) (Erişim Tarihi: 12.01.2024)

Koyun gelir yata yata
Çamurlara bata bata
Gelin Ayşe'm sele gitmiş
Yosunları tuta tuta
Bağlantı:
Aman Ayşe'm yaman Ayşe'm
Dağlar başı duman Ayşe'm
Koyun gelir yozuyunan
Ayağının tozuyunan
Gelin Ayşe'm sele gitmiş
Yanı çifte kuzuyunan
Bağlantı
Uzat Ayşe kollarını
Ver ağzıma dillerini
Nöbet nöbet bekliyorum
Hanım Ayşe yollarını
Kara çadır eğmeyinen
Göğsü sedef düğmeyinen
İnsan kendin sele mi atar

Kayın baba döğmeyinen (Repertuar No: 605, Adana-Gaziantep-Sivas Yöresi)

Türkünün bu varyantı tarihinde Muzaffer Sarısözen tarafından kaynak kişi Aziz Şenses'ten derlenmiştir. Muzaffer Sarısözen tarafından notaya alınmıştır¹⁷. Uşşak makamında ve ağıt türündedir. Muzaffer Sarısözen türkünün bir diğer versiyonunu Sivas'ın Çelebiler Köyünde, kaynak kişi Hasan Küpeli'den derlemiştir.

Türküde anlatılan olaylar, Ürgüp'ün köylerinden birinde geçmektedir. Gelin Ayşe, eşiyle mutlu ve kayınvalidesi ve kayınpederiyle birlikte yaşayan bir genç kadındır. Çok hamarattır. Koyunları, inekleri sağlamak, kilim dokumak, yemek yapmak onun rutinidir ve bu işlerin tümünü maharetle yapmaktadır. Gün gelir eşi askere gider. Eşi askerdeyken kaynanası Ayşe'ye türlü eziyetler etmeye başlar. Kayınpederi ise Ayşe'ye anlayışlı ve sevgi dolu davranmaktadır. Ayşe de kayınpederini sevmekte ve ona saygı duymaktadır. Ancak günlerden bir gün kayınpederi kaynanasının dolduruşuna gelir. Yemeği zamanında

¹⁷ Koyun Gelir Yata Yata - Türkü Notası (turkuler.com) (Erişim Tarihi: 12.01.2024)

önüne gelmeyen kayınpeder sinirlenir ve Ayşe'ye bir tokat atar. Bu tokat Ayşe'nin çok ağırına gider. Ummadığı yerden gelen bu darbe karşısında günlerce acı çeker. Nihayetinde böyle bir hayatı yaşamaktansa ölümü tercih eder. Kendini coşkunun akan Kızılırmak'ın sularına bırakarak intihar eder (Özdemir, 2001:186-188).

Hikâyenin bir diğer varyantı şu şekildedir: Kocasını askere giden Ayşe'ye, kayınvalidesi Nazife bir an olsun huzur vermez. Bir gün uydurduğu bir hikâyeyi kocasına anlatır ve gelinini dövdürür. Kayınvalidesinin tacizlerinden bıkan ve kayınpederinin haksız yere dayak atmasına içerleyen Ayşe bu durumu kaldıramaz. Beşiğinde yatan bebeğini alıp göğsüne bastırır ve bebeğiyle birlikte kendini Kızılırmak Nehri'nin azgın sularına atarak intihar eder. Ayşe ve bebeğinin bu trajik sonu bölge insanının kolay kolay unutamayacağı bir olay olur. Bu varyantında türküye şöyle bir dördlük eklenir.

Kara çadır kırk direkli

Beyaz gerdan ak bilekli

Gelin Ayşem suya gitmiş

Kucağı körpe bebekli (Altınok, 2003:21).

Türkü metninde geçen başlıca mekânlar, dağların başı, Ürgüp çölleri, sel (su/ akarsu/ Kızılırmak) ve kara çadırıdır. Bunlardan kara çadır düzenlenmiş mekân, dağ, çöl ve ırmak doğal/coğrafi mekânlardır. Türkü metninden Ayşe ve ailesinin yörük olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü yörükler çadırlarda yaşamaktadırlar. Kara çadır fiziki olarak sınırlı bir mekân olsa da başlangıçta Ayşe için sonsuza açılan ve geniş bir mekândır. Çünkü o çadırın içinde mutludur. Evinin ve obasının işlerini gönülden isteyerek yapmakta, eşini sevmekte ve bebeğiyle huzur bulmaktadır. Ancak eşinin askere gitmesiyle işler değişir. Kaynanası, Ayşe hakkında asılsız hikâyeler anlattıkça ve ona eziyet ettikçe kara çadır Ayşe için kapalı, daralan ve labirentleşen bir mekâna dönüşür. Çok değer verdiği kayınpederinin kaynanasının sözüne uyup kendisine tokat atmasıyla bu labirentin içinde kaybolur. Haksızlığa uğramıştır, üzgündür. Eşi uzaktadır, yalnızdır. Melankolik ruh haline giren Ayşe'yi bu duygu durumu intihara sürükler.

Ayşe kara çadırdan çıktığında karşısında üç farklı mekân belirir; bunlar Ürgüp çölleri, dağlar ve ırmaktır. Dağların başı yüksek ve dumanlıdır. Bu dağlar Ayşe için ulaşılmazdır. Ayşe için burada bir hayat yoktur. Çöller ise kuraklıkla özdeştir. Ayşe için sığınması bir mekân değildir. Oysaki su; kutsal, arındırıcı, kucaklayıcıdır. Her şeyin başı ve anasıdır. Ayşe ve bebeğinin canlarını emanet edebilecekleri yegâne mekândır. Sonsuza açılan, açık ve geniş bir mekân olan Kızılırmak, Ayşe ve bebeğinin canını aldıktan sonra artık o yörede yaşayan herkes için kapalı ve dar bir mekâna dönüşür. Ağıtlar yakılırken, ardından türküler söylenirken, intiharı seçen Ayşe'nin cesedi aynı sonu yaşayan onlarca kadının cesedinin yanına Kızılırmak'a karışır.

1.4. “Kırklar Dağının Düzü” Türkü İncelemesi



Resim 7: Dicle Irmağı¹⁸



Resim 8: Dicle Irmağı-Harita¹⁹

Dicle Nehri, Fırat Nehri'nin doğusunda bulunan ve Fırat'la birlikte Mezopotamya bölgesini çevreleyen iki ırmaktan biridir. Irmak, Türkiye'nin Elâziğ ilinin Sivrice ilçesinden doğar ve Irak'a doğru akar. Irak coğrafyası içerisinde Fırat Nehri'yle birleşip Şattularap üzerinden Basra Körfezi'ne dökülür. Dicle Havzasında bulunan şehirler; Diyarbakır, Batman, Siirt, Mardin ve Şırnak'tır. Dicle Nehri'nin başlıca kolları; Botan Çayı, Batman Çayı, Bitlis Deresi ve Habur Irmağı'dır (Oğraş, 2019:1088).

Fırat ve Dicle'nin arasındaki alanı kapsayan Mezopotamya, tarih boyunca çeşitli uygarlıklara beşiklik etmiştir. Sümer, Akad, Asur, Babil, Pers, Arap ve Osmanlı Medeniyetleri bu coğrafyada kurulan uygarlıklardır. Çok katmanlı kültürel yapının söz konusu olduğu Mezopotamya'da farklı anlayışlar, yaşayışlar, inançlar ve uygulamalar iç içe geçmiş biçimde kimi zaman etkileşerek kimi zaman çatışarak varlıklarını sürdürmüşlerdir (Nissen, 2004-42). Bu bölümde incelediğimiz “Kırklar Dağının Düzü” türküsü, bu etkileşim ve çatışmalardan doğan sanatsal ürünlerden biridir. Suzan Suzi'nin hazin öyküsünün anlatıldığı türküde trajik olaylar silsilesi Dicle Nehrinde son bulur.

Türkü metni şöyledir:

Kırklar Dağı'nın düzü

Karanlık bastı bizi

Kör olasan zalım Suzan zalım Suzan zalım Suzan

(Kör olasan suzan suzi suzan suzi suzan suzi)

Ziyaret çarptı bizi

Köprü altı kapkara

Ana gel beni ara

Saçlarıma kumlar doldu kumlar doldu kumlar doldu

¹⁸ Dicle Nehri son 30 yılın en berrak görünümünde (aa.com.tr) (Erişim Tarihi: 14.03.2024)

¹⁹ Fırat-Dicle.png (507×513) (wikimedia.org) (Erişim Tarihi: 25.12.2023)

Tarağ getir sen tara

Al tarağı sen tara

Gazi köşkü serindir

Dicle nehri derindir

Sen ağlama garip anam garip anam garip anam

Kadir Mevla'm kerimdir (Repertuar No: 2374, Diyarbakır Yöresi)

Bu türkü, Hafız Celal Sevimli'den derlenmiştir. Türkünün derleyicisi İmran Koç'tur. Emin Aldemir tarafından notaya alınan türkü Hüseyini makamında ve ağıt türündedir.²⁰

Türkünün efsanevi hikayesi şu şekildedir: Diyarbakır'ın güneybatısında ve Dicle Nehri kenarında Kırklar Dağı vardır. Çocuğu olmayan aileler bu dağın ardındaki "Kırklar Ziyareti"ne giderek çocuk sahibi olmak için adaklar adar, dilekler dilerler. Çocuk sahibi olamayan zengin bir Süryani aile de Kırklar Ziyareti'ne gidip dilekte bulunur. Süryani Ailenin dileği gerçekleşir ve Suzi (Suzan) adını koydukları kızları doğar. Annesi her doğum gününde Suzi'yi süsler, giydirir Kırklar Dağı'na götürür ve onun için adadığı kurbanı kestirir. Büyüyüp serpilten, güzel bir genç kız olan Suzi ile Müslüman komşularının oğlu Adil birbirlerine âşık olurlar. Bir doğum gününde, annesi hizmetçilerle beraber Suzi'yi yine kurbanını kesmesi için Kırklar Ziyaretine gönderir. Adil de onu takip eder. Hizmetçiler kurban kesme telaşındayken Suzi ve Adil dağın arkasına dolanırlar ve orada birlikte olurlar. Kırklar Ziyareti, bu birlikteliği affetmez ve Suzi'yi çarpar. Bu çarpmanın etkisiyle Suzi, On Gözlü Köprü'den kendisini Dicle'ye atar ve boğularak can verir (Helimoğlu, 2013:151).

Türkü, iki ana mekân üzerine kuruludur. Bunlardan birinin dağ, diğerinin ise ırmak olması, eril ve dişil iki yönü temsil etmeleri açısından dikkate değerdir. Kadim Türk mitolojisinde dağ eril bir mekân iken su dişil bir mekândır. Dağ, evrensel olarak bütün kültürlerde ve inançlarda kutsaldır. Türk mitolojisinde de dağların ruhu olduğu düşünülür. Türk Mitolojisinde bir yaratılış ve köken miti olarak dağlar kutsal ve kozmiktir. Kişiyi tanrıya ulaştırır. Dağ kültü, "ata ocağı" ve "erkek kampı"ni ortaya koyan bir mekândır (Çobanoğlu, 2011:49) Çocuk sahibi olmak için dilek dileme mekânının Kırklar Dağı olması eril bir tanrısal güce duyulan inançtan kaynaklıdır. Bu tanrısal güç hem bahşeden hem de cezalandırandır. Hoş karşılamadığı bir eylem karşısında ceza verebilmektedir. Burada dikkat çeken durum ise eylemi Adil ve Suzi birlikte gerçekleştirirken cezalandırılan tarafın sadece Suzi olmasıdır. Kırklar Ziyareti Suzi'yi çarpar. Suzi'nin bu çarpılmanın ardından dişil bir mekân olan suya yönelmesi de dikkate alınması gereken bir durumdur. Suzi'nin işlediği suçtan arınması ancak canını bedel olarak ortaya koymasıyla mümkün olacaktır. Bunu gerçekleştirdiği yer yine mitik bir

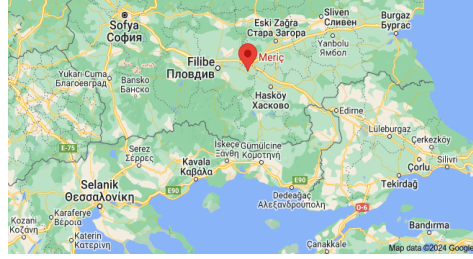
²⁰ REPERTÜKÜL - TÜRKÜPEDİA Repertuar Türküleri Külliyyatı - Türkü Ansiklopedisi (repertukul.com) (Erişim Tarihi: 12.03.2024)

mekân olan sudur. Suzi'nin yaşam kaynağı, hayata gelmesine sebep olan dağ, kapalı, dar ve labirentleşen bir mekâna dönüştüğünde, onu içine kabul edecek olan, ona açılan suya doğru gider. Ancak açık ve geniş bir mekân olan su, Suzi canını teslim ederken daralır ve kapalı bir mekâna dönüşür.

1.5. “Sevdiğim İki Gözüm Ba Buba” Türkü İncelemesi



Resim 9: Meriç Nehri²¹



Resim 10: Meriç Nehri-Harita²²

Meriç Nehri'nin adı, Bulgarca Maritsa (Марица) sözcüğünden gelir. 490 kilometre uzunluğuyla Balkan yarımadasının en büyük ırmağı olan Meriç Nehri, Rodop dağlarının kuzeybatı kesimindeki Rila dağının Musallâ tepesinden doğar. Yunanistan ile Türkiye sınırının bir kısmını oluşturup Yunanistan'dan doğarak Türkiye'ye akar Yunanistan-Bulgaristan, Edirne civarında Arda ve Tunca ile birleşip kuzey-güney yönünde ilerleyerek Türkiye-Yunanistan sınırını oluşturur. Ergene çayını da alarak Edirne üzerinden Ege Denizi'ne dökülür. Meriç Nehri, kendisinin ve kollarının ana yollara güzergâh teşkil etmesinden dolayı tarih boyunca önemini korumuştur (Tuncel, 2004:189). Meriç nehri de farklı kültürlerin etkileşim ve birleşim güzergâhıdır. Balkan ve Anadolu kültürünün karşılıklı yolculuğuna tanıklık eder.

Meriç nehrini mekân olarak alan “Sevdiğim İki Gözüm Ba Buba” türküsünün metni şöyledir:

Sevdiğim iki gözüm
Ellere yar oldu ba buba
Kara tiren aramıza
Kara duman ekti de
Göz göre göre yazık Eyub'a
Bağlantı :
Buraları sevemedim gönül orada
Yanıyorum tuz biber yarada

²¹ <https://www.raillife.com.tr/meric-akar-selimiye-buyuler-edirne/> Minion Pro (Erişim Tarihi: 13.03.2024)

²² Meriç - Google Haritalar Meriç - Google Haritalar Meriç - Google Haritalar (Erişim Tarihi: 13.03.2024)

Deli gönül eremedi eyvah murada

Yanıyorum tuz biber yarada

Gözlerimin karesi

Kırmızı nar oldu ba buba

Meriç'in azgın suyu

Aramıza girdi de

Göz göre göre yazık Eyub'a

Bağlantı (Repertuar No: 535, Trakya Yöresi)

Bu türkü, Eyüp Can Sezer'den derlenmiş ve Gökhan Temur tarafından notaya alınmıştır. Kürdi makamındadır.²³

Türkünün hikâyesinde bir sosyal statü çatışması, zengin kız fakir oğlan meselesi görülür. Edirne'deki köylerden birinde Eyüp adında yoksul bir genç, köyün ağasının kızına âşıktır. Genç kız da Eyüp'e âşıktır ancak kibrine yenilen ağa, fakir birine kızını vermeyi kabul etmez. Meriç Nehri'nin bir yakası Yunan toprağı, diğer yakası ise Türk toprağıdır. Ağa, kızını Eyüp'ten uzaklaştırmak için onu Yunanistan'daki Türk köylerinden birine, bir ağanın oğluna verir. Böylelikle Meriç Nehri birbirini seven iki sevgiliyi ayırmış olur.²⁴ Şarkıcı Gülay Sezen, hikâyede anlatılan kişinin, türkünün derleyicisi de olan babası Eyüp Sezen olduğunu söyler. Babası Meriç'in kendisinden ayırdığı sevdiğinin ardından bir müddet yas tutsa da Türkiye'de evlenmiştir. Şarkıcı Gülay da bu evlilikten doğmuştur. Ancak Eyüp geride bıraktığı sevdiğini hiç unutamamış, onun hikayesini gözleri dolarak, ağlayarak anlatmıştır. Türkünün ağıt biçiminde söylenmesini vasiyet etmiş, bu vasiyet kızı Gülay tarafından yerine getirilmiştir.²⁵ Türk topraklarında kalan Eyüp'ün diğer yakada bıraktığı sevdiğinin ardından ağıt yakması ve Meriç'in azgın suyuna isyanı, bir sevgilinin daha kendisini o coşkun sulara bıraktığı düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Eyüp Türkiye'de kendine bir yuva kurmuştur, ya adını bilmediğimiz o kadın? Ellere yar olup hayatına devam mı etmiştir? Eyüp açıkça bunu söylemese de Meriç'in azgın suyuna isyanı o suların içinde yitip giden bir can olduğu düşüncesini kuvvetlendirmektedir.

Sonuç

Söz ve ezgi bütünlüğü içerisinde türküler, halkın estetik anlayışını yansıtan sanat ürünleridir. Yüzyıllar boyunca toplum hafızasında korunarak varlıklarını bugüne

²³ REPERTÜKÜL - TÜRKÜPEDİA Repertuar Türküleri Külliyatı - Türkü Ansiklopedisi (repertukul.com) (Erişim Tarihi: 12.03.2024)

²⁴ TRAKYA TÜRKÜLERİ : "BABUBA" – GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE EDİRNE (wordpress.com) (Erişim Tarihi: 12.03.2024)

²⁵ (85) Gülay Sezer feat& Serkan Çağrı - Babuba (Ağıt Versiyonu) | Türkçe Müzik - YouTube (Erişim Tarihi: 12.03.2024)

taşımışlardır. Gerçekçi bir tür olan türküler, halktan kişilerin yaşadığı türlü maceraları, sevinçleri, heyecanları ve acıları konu edinmiş, halka ait hikâyeleri kendi sanat evrenleri içerisinde yorumlayarak aktarmışlardır. Halkın duygularına tercüman, yaşadıklarına ayna olmuşlardır. Psikolojik, sosyal ve kültürel boyutları olan ve halk felsefesini yansıtan türküler, disiplinler arası yaklaşımlarla irdelendiğinde, bünyesinde taşıdığı veri birikimiyle topluma ve bireye üst düzey yarar sağlayabilecek kapasiteye sahiptir.

Anonim türküler daha çok kadın ağzı söylenmiş ve kadının duygularını haykırmasına, kendini ifade edebilmesine zemin hazırlamıştır. Patriarkal toplumlarda eril düşünce yapısı ve dil kullanımı hakimdir. Böyle bir toplum yapısında kadınların kendi tercihlerini yapabilmeleri ve yaşadıkları hayatla yön verebilmeleri çoğu zaman mümkün olmamıştır. Kadınlar, halk kültürünün izin verdiği ölçüde hayata dâhil olabilmişlerdir. Kendi duygu ve istekleriyle halk kültürünün çatıştığı noktalarda ruhsal buhranlar yaşayan kadınlar, kendilerini türküler yoluyla ifade edebilmişlerdir. Bu gibi durumlarda türküler adeta psikolojik terapi etkisine sahiptirler.

Türkülerin bir yapı unsuru olarak mekânlar; düzenlenmiş veya doğal mekânlardır. İrmaklar, türkülerde en çok görülen doğal/coğrafi mekânlardandır. Cinsiyet eksenli bakıldığında, ırmakların daha çok kadına ait mekânlar olduğu görülür. Sosyalleşme ve gündelik işlerin yapımı söz konusu olduğunda ırmaklar; sonsuza açılan, açık, geniş mekânlardır. Ancak, cinayet sonrası cesedin yok edildiği mekân ya da intihar mekânı olduğunda ırmaklar, kapalı, dar ve labirentleşen mekânlardır.

Bu makalede mekânsal cinsiyet bağlamında ele alınan türküler; Rumeli yöresinden “Arda Boylarında Kırmızı Erik” ve “Sevdiğim İki Gözüm Ba Buba”, Güneydoğu Anadolu yöresinden “Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar” ve “Kırklar Dağının Düzü Suzan Suzi” Orta Anadolu yöresinden “Ayşe’min Yeşil Sandığı” türküleridir. Bu türkülerde farklı kadınların birbirinden farklı ancak aynı patriarkal düzenin eseri olan hazin hikâyeleri konu edilir. “Arda Boylarında Kırmızı Erik” türküsünde, sevdiğiyle evlendirilmeyen ve istemediği bir erkekle evliliğe zorlanan Halime’nin çaresizliği, “Fırat Kenarında yüzen Kayıklar” türküsünde hakkında çıkan dedikoduların ağırlığını kaldıramayan genç bir kızın utancı, “Ayşe’min Yeşil Sandığı” türküsünde yargısız infaza kurban giden ve haksızlığa uğradığını düşünen Ayşe’nin kimsesizliği, “Kırklar Dağının Düzü Suzan Suzi” türküsünde ortak işlenen bir eylemin günah keçisi ilan edilen Suzi’nin trajedisi, “Sevdiğim İki Gözüm Ba Buba” türküsünde bir taraf yuva kurup hayatını sürdürürken Meriç’in azgın suyunda yitirilen bir kadının hiçliği görülür. Çaresizlik, utanç, kimsesizlik, hiçlik duyguları kadınları ırmağa yöneltir. Bu kadınlardan Halime, Ayşe ve Selime’nin intihar ettiği türkü metinlerinde açıkça gösterilir. Suzi’nin hayatını sonlandırması ise ziyaretin onu çarpması gerekçe gösterilerek irade dışı olarak aksettirilir. Erkek ağzı söylenen “Sevdiğim İki Gözüm” türküsünde, türkünün söyleyicisi Eyüp kendini merkeze koyar, kendine acır ve Meriç’in azgın suyunun ardında yitip giden kadının ellere yar olduğunu söyleyerek Eyüp’e yazık oldu ifadesini kullanır. Fakat sonrasında kızına vasiyette bulunarak ondan türküyü ağıt olarak seslendirmesini istemesi Meriç nehri ile kadın arasında bir ölüm ilişkisi olduğu ihtimalini doğurur.

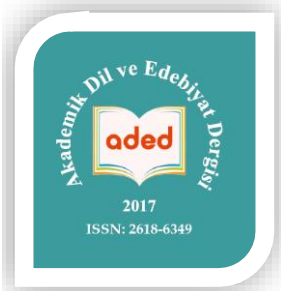
Kadınların bir intihar mekânı olarak ırmak sularını tercih etmeleri bilinçli bir seçimdir. Su mitolojik dönemden itibaren kutsal, koruyucu, bağışlayıcı ve arındırıcıdır. Evrenin yaratıldığı an kadar kadim bir güçtür. Her şeyin başlangıcı olan dişil bir kuvvettir. Yer ile gök arasında birleştiricidir. Gökten gelen yağmurları bünyesine katar, tamamlayıcıdır, bereketlidir. Yer altı ruhları pınarlar sayesinde yer yüzüne çıkar. Su kültünden gelen bütün bu inançlar ışığında değerlendirdiğimiz türkülerde, suyun bir mekân olarak türkülerde bulunmasıyla ilgili anlamlı sonuçlara ulaşılmıştır. Kendini üzgün, yalnız, çaresiz, hisseden; topluma yabancılaşan ve anlaşılmadığını düşünen kadınlar, yaşadıkları ruhsal bunalımlardan kaçıp kurtulmak istediklerinde, etraflarına bakıp sığınacak yer aradıklarında, adeta kucağını açmış onları bekleyen ırmağa yönelirler. Anadolu'nun dört bir tarafından geçen ırmaklar, her an bu kadınları kucaklamaya hazır coşkun ve sonsuz bir akıştadırlar. İntiharı bir meydan okuma yöntemi olarak seçen kadınlar; ırmağın sularında yok olurken isyanlarının sanata dönüştürülerek ifade edilmesine zemin hazırlarlar. Bir tane Ayşe'nin, Halime'nin, Selime'nin, Suzi'nin yaşadıkları türküleştğinde, aynı talihi yaşayan bütün kadınların sesine dönüşür. Türkülerde hikâyesi anlatılan kadınlarla aynı kötü talihi yaşayan bütün kadınlar, bu sanatsal metinlerde kendi iç seslerini bulduklarında, intiharı eyleme geçirmek yerine, bu türkülerini söyleyerek ya da dinleyerek hayatın zorluklarına karşı direnç sağlarlar. Bu türkülerini söylemek ve dinlemek adeta bir ruhsal terapi işlevindedir.

Kaynaklar | References

- Ak, M. (2012). Mehmet Akif ve Necip Fazıl Şiiri Merkezinde Edebiyat ve Düşüncede Nehir Metaforu. *İSTEM*, 19, 209-224.
- Akpınar, E. (2012). Eğin Türkülerinin Coğrafi Analizi. *Electronic Turkish Studies*, 7(4), 253-274.
- Alkan, A. (2009). *Cins Cins Mekân*. Varlık Yayınları.
- Altınok, B. Y. (2003). *Öyküleriyle Kırşehir Türküleri, Destanları, Ağıtları*. OBA Kitabevi.
- Başgöz, İ. (2008). *Türkü*. Pan Yayıncılık.
- Bora, A. (2009). Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner. *Cins Cins Mekân*, 63-75.
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni* (T. Yücel, Trans.). Can Yayınları.
- Carney, G. O. (1999). Cowabunga! Surfer Rock and the Five Themes of Geography. *Popular Music and Society*, 23 (4), 3-29.
- Çetindağ, G. (2005). *Elazığ Türküleri* [Fırat Üniversitesi]. Elazığ.
- Çobanoğlu, Ö. (2001). Türk Mitolojisi. In *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi* (pp. 5-85). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2011). *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Çobanoğlu, Ö. (2020). *Türk Mitolojisinde Anaerkil Dönem Üzerine Tespitler*. Kutlu Yayınevi.
- Demirler, M. (1982). Türk Halk Müziği ve Oyunları. *Folklor Dergisi*, 1, 317.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler* (Vol. 7). Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Durkheim, E. (2021). *İntihar* (Ö. Ozankaya, Trans.). Cem Yayınevi.
- Efe, R. (1996). Kızılırmak Nehri'nin Akım ve Rejim Özellikleri. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Öneri*, 39-60.
- Erdi, İ. B. (2008). Bulgaristan Türkleri Halk Edebiyatında Ağıtlar. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*(25), 19-23.
- Foucault, M. (2005). Başka mekânlara dair. *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar*, 2, 291-302.
- Freud, S. (2019). Yas ve Melankoli, çev. *Leyla Uslu, İzmir: Cem Yayınevi*.
- Gazimihal, M. R. (2006). Anadolu Türküleri ve Musiki İnkılabımız (M. Özarslan, Ed.). *İstanbul: Doğu Kütüphanesi*. (Original work published in 1928).
- Güney, E. C. (1956). *Halk Türküleri-2*. İstanbul
- Güngör, H. (2000). *Geleneksel Türk Dininde Din Anlayışı* Dinler Tarihi Araştırmaları II (Sempozyum 20-21 Kasım 1998 Konya), Ankara.
- Helimoğlu, M. Y. (2013). *Diyarbakır Efsaneleri*. Eğiten Kitap Yay.

- İpek, B. (2022). Kömürhan Köprüsü Harput'a Bakar Türküsünün Söz Varlığı. *Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi*, 9(17), 1-14.
- Kaçar, G. Y. (2008). Rumeli Türküleri. *Erdem*(51), 217-234.
- Karakaş, A. (2011). *Çukurova Türkü Söyleme Geleneğinde Hikâyeli Türküler (Adana-Osmaniye)* Adana.
- Karakaya, M. M. (2018). Antik Yunan ve Roma Felsefeleri Ekseninde Plotinos Felsefesinde İntihar. *Beytulhikme: An International Journal of Philosophy*, 8(1), 339-355.
- Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (M. Yakupoğlu, Trans.). Doğu Batı Yayınları.
- Korkmaz, R., & Şahin, V. (2017). *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*. Akçağ Yayınevi.
- Köprülü, M. F. (1987). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Köse, S. (2013). Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde Mitik Mekân ve Mitik Zaman Algısı. *Turkish Studies*, 8/1, 1995-2012.
- Ledgin, S. P. (2010). *Discovering Folk Music Foreword by Gregg and Evan Spiridelius*. Santa Barbara. Praeger.
- Leenaars, A. A. (2010). Edwin S. Shneidman on Suicide. *Suicidology online*, 1(1), 5-18.
- Lefebvre, H. (2015). Mekânin üretimi. In: İstanbul: Sel Yayınları.
- Mirzaoğlu, F. G. (2005). Türkülerde Mitolojik Unsurlar. *Türkbilig*(10), 34-53.
- Mirzaoğlu, F. G. (2010). Lirik Türkülerde Kadın Tipleri. *Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 11(20), 127-164.
- Mirzaoğlu, F. G. (2011). Macar Baladlarında Türk İmgesi. *Folklor/Edebiyat*, 17(65), 97-120.
- Mirzaoğlu, F. G. (2015). *Halk Türküleri Konu-İcra-Yapı-Anlam-İşlev*. Akçağ Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Şiir ve mekân: Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi* (Vol. 186). Hece Yayınları.
- Nissen, H. J. (2004). *Ana Hatlarıyla Mezopotamya: Yakın Doğu Arkeolojisi'nin ilk Dönemleri (İÖ 9000-2000)* (Z. İlkelen, Trans.). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Oğraş, S. (2019). Dicle Nehri'nin Taşkın Analizinin HEC-RAS Programı ile Yapılması. *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Dergisi*, 10(3), 1087-1098.
- Özdemir, A. (2001). Öyküleriyle Ağtlar I-II, 21. *Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara*.
- Özkan, Y. Z. (1978). *Hikayeli Halk Türküleri Üzerinde Bir Araştırma* Atatürk Üniversitesi]. Erzurum
- Sakaoğlu, S. (2004). *Karacaoğlan*. Akçağ Yayınları.
- Sümer, N. (2015). *Dinlerin İntihar Olgusuna Bakışı* Ankara Üniversitesi]. Ankara.

- Şen, N. (2008). Batı Düşünce Tarihinde İntiharın Algısal İnşası. *Kaygı. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 11, 191-203.
- Tezcan, Y. (1966). *Türkülerin Dili*. Hüsnütabiat Matbaası.
- Tombul, F. (2014). Uluslararası Antlaşmalar Çerçevesinde Meriç Havzasında Su Yönetimi. *Anadolu Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi A-Uygulamalı Bilimler ve Mühendislik*, 2, 147-155.
- Tuncel, M. (2004). Meriç. In *TDV İslâm Ansiklopedisi* (Vol. 29, pp. 188-190). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uğur, A. (2015). Müzik Coğrafyası: Türkülerdeki Coğrafya. *Bilig*, 74, 239-260.
- Vural, A. Ç. (2021). *İntiharın Tarihselliği Bağlamında Beşir Fuad ve Topluma Mâl Olmuş Kişilerin İntiharlarından Derlemeler* Adnan Menderes Üniversitesi]. Aydın.
- Yıldırım, A. (2006). Karakaya Barajı ve Doğal Çevre Etkileri. *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*(6), 32-39.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Yunus KAPLAN

<https://orcid.org/0000-0002-2421-253X>

Prof. Dr.

yunuskaplan80@gmail.com

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi

<https://ror.org/03h8sa373>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

İsmail Hikmeti'nin Farsça-Türkçe Manzum Sözlüğü: Tuhfe-i Nâ-dîde

*Ismail Hikmeti's Persian-Turkish Poetic Dictionary:
Tuhfe-i Nâ-dîde*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 15.11.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 20.04.2024

Yayın Tarihi/Published: 30.04.2024

Atıf/Citation

Kaplan, Y. (2024). İsmail Hikmeti'nin Farsça-Türkçe Manzum Sözlüğü: Tuhfe-i Nâ-dîde. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 536-558. <https://doi.org/10.34083/akaded.1391554>

Kaplan, Y. (2024). Ismail Hikmeti's Persian-Turkish Poetic Dictionary: Tuhfe-i Nâ-dîde. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 536-558. <https://doi.org/10.34083/akaded.1391554>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks:	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright&License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Yunus KAPLAN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

Klasik Türk edebiyatının sahip olduğu renkli zenginliği yansıtan edebî türlerden biri olan ve genel itibarıyla Türkçe dışında farklı bir dilin öğretimini kolaylaştırmak için tanzim edilen manzum sözlük türünde birçok eser kaleme alınmıştır. Bunlardan biri de 18. yüzyıl mutasavvıf şairlerinden İsmail Hikmetî'nin (öl. 1773) Farsça-Türkçe şeklinde tanzim ettiği *Tuhfe-i Nâ-dîde*'dir. 1161/1748 yılında telif edilen eserin şimdilik bilinen tek yazma nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 3638 numarada kayıtlıdır.

Müellifinin ifadesiyle Farsça-Türkçe manzum sözlüklerin en meşhuru olan *Tuhfe-i Şâhidî*'de bulunmayan bazı kelimeleri ihtiva eden *Tuhfe-i Nâ-dîde*, mensur bir mukaddime ve kelime anlamlarının verildiği beyit sayısı 13 ile 34 arasında değişkenlik gösteren beş kıt'adan müteşekkildir. Beyit sayısı 99'u bulan kıt'aların tanziminde herhangi bir tertip hususiyeti gözetilmemiş, kahir ekseri isim kökenli olan 290 civarında Farsça kelime ve ibarenin Türkçe karşılığına yer verilmiştir.

Bu çalışmada manzum sözlükler hakkında özet mahiyetinde bilgilendirmede bulunulduktan sonra, *Tuhfe-i Nâ-dîde*'nin sahip olduğu şekil ve muhteva özelliklerine temas edilmiş ve çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, manzum sözlük, İsmail Hikmetî, Tuhfe-i Nâ-dîde.

Abstract

One of the literary genres reflecting the colorful richness of classical Turkish literature and generally aimed at facilitating the teaching of a language other than Turkish is the poetic dictionary. Numerous works of this genre have been composed, and one notable example is Tuhfe-i Nâ-dîde, authored by the 18th-century Sufi poet Ismail Hikmeti (d. 1773) in Persian-Turkish. The sole known manuscript of this work, written in 1161/1748, is currently cataloged as number 3638 in the Hacı Mahmud Efendi Collection at the Süleymaniye Library.

Tuhfe-i Nâ-dîde, acknowledged as the most famous among Persian-Turkish poetic dictionaries, differs from Tuhfe-i Şâhidî, the renowned work of the same genre by the same author. It includes words not found in Tuhfe-i Şâhidî and consists of five stanzas with a prose introduction. The number of couplets providing meanings of words varies between 13 and 34. The stanzas, totaling 99 couplets, lack a specific organizational pattern, and approximately 290 Persian words and phrases, mostly derived from names, are presented with their Turkish equivalents.

This study begins with a brief overview of poetic dictionaries, followed by an exploration of the formal and content-specific features of Tuhfe-i Nâ-dîde. Additionally, the translated text of the work is provided for further examination.

Keywords: Classical Turkish Literature, poetic dictionary, İsmail Hikmetî, Tuhfe-i Nâ-dîde.

Giriş

Sahip olduğu az sözle çok şey anlatabilme özellikleri; vezin, kafiye ve yazıldığı nazım şeklinin yapısal özelliklerinin ahenge olan katkısı ve bu sayede çok daha kısa sürede öğrenilerek hafızada kalıcı olması gibi özellikleriyle manzum metinler, duygu ve düşüncelerin ifadesinde olduğu kadar çeşitli ilim dallarının öğretiminde de her dönemde vazgeçilmez bir araç olmuştur. Bu vesileyle İslâmî ilimlerden tasavvufa, tarihten coğrafyaya, şehircilikten mimariye, gramere hatta tıbbaya kadar birçok ilim dalında olduğu gibi manzum metinlerin çokça rağbet görüp istifade edildiği ilim dallarından biri de lügat ilmi olmuştur.

Sözlükler, canlı bir mefhum olan bir dilin tarih boyunca sahip olduğu kelime hazinesinin muhafazasında ve bu dildeki kelimelerin tarihî seyir içinde geçirmiş olduğu değişimleri kayıt altına almaları bakımından oldukça önemli eser türleridir. Genellikle farklı milletlere mensup fertlere kaynak dili öğretme amacıyla yazılan bu eserler, sadece dil öğreniminde başucu kaynağı olan bir eğitim aracı değil aynı zamanda yazılmış oldukları dilleri konuşan milletlerin sahip olduğu maddi ve manevi kültürel birikimleri de yansıtan önemli yazılı vesikalardır. Yüzyıllar boyunca tarih sahnesinde göstermiş oldukları başarılarla kendinden söz ettirmiş köklü ve kadim milletlerin zengin edebî birikimleri içinde bu türden yazılmış sayısız eserlere tesadüf edilmektedir (Kaplan, 2020, s. 42).

Klasik Türk edebiyatı geleneğinde de çok iyi bir edebî birikime sahip oldukları kadar almış oldukları sağlam bir eğitimle birlikte özellikle Arapça ve Farsça dilleri üzerine iyi bir gramer ve kelime bilgisine sahip olan nasirler ve şairler, birçok türde olduğu gibi lügat alanında da manzum eserler vücuda getirmekten geri durmamışlardır. Bu anlamda 13. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar daha çok tuhfe olarak tesmiye olunan onlarca manzum sözlük kaleme alınmıştır. Farklı dillerde yazılmış olanları mevcut olmakla birlikte bu türdeki eserlerin kahir ekseri Arapça-Türkçe, Farsça-Türkçe veya Arapça-Farsça-Türkçe şeklinde tanzim edilmiştir.

Bu minvalde kaleme alınan manzum sözlüklerden biri de 18. yüzyıl şairlerinden İsmail Hikmetî'nin Farsça-Türkçe şeklinde tanzim ettiği *Tuhfe-i Nâ-dîde*'dir. Bu çalışmada *Tuhfe-i Nâ-dîde*'nin sahip olduğu şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durulduktan sonra eserin çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

1. Manzum Sözlük Tarihçesine Genel Bir Bakış

İlk manzum gramer kitabı ve sözlük yazımına XI. yüzyıldan itibaren rastlanır. Bu ilk örnekler de Arap dilciler tarafından ve kaside tarzında kaleme alınmıştır. Yemenli dilci ve şair İsmail b. İbrahim b. Muhammed er-Ribî (öl. 1087)'nin *Kaydû'l-Evâbid* adlı eseri, Halil b. Ahmed'in *Kitâbu'l-Ayn*'indeki kelimeleri içeren kaside tarzında yazılmış Arapça bir sözlüktür. Ez-Zemahşerî'nin 513-514/1119-20 yılları arasında yazdığı *el-Mufasssal*ı, İbn Mâlik adıyla meşhur Cemâlüddin Ebî Abdullâh Muhammed b. Mâlik bet-Tâci (öl. 1274)'nin *Teshilü'l-Fevâ'id ve Tekmilü'l-Makâsîd*ı, öğrenciler için

yazılmış Arapçanın temel gramer kurallarını da işleyen önemli manzum eserlerdendir. Edîb Natanazzî (öl. 1106)'nin *Düstûru'l-Lüga ve Kitâbü'l-Halâs* adlarıyla bilinen eseri ise iki dilli manzum sözlük tarzının ilk örneğini teşkil eder (Öz, 2016, s. 51).

İki dilli manzum sözlük geleneğinin ilk örneği, XIII. yüzyıl müelliflerinden Bedrüddin Ebû Nasr Mes'ûd (Mahmûd) b. Ebi Bekr el-Ferâhî'nin *Nisâbu's-Sıbyân*'ıdır. Arapça kelimelerin Farsça karşılıklarıyla nazmedildiği bu manzum sözlük, XIII. yüzyıldan sonra, Arapça öğrenmek ve öğretmek için mektep ve medreselerde okutulmuş ve ezberletilmiş; İran, Anadolu, Türkistan ve özellikle Hindistan'da büyük ilgi görmüştür (Öz, 2016, s. 51-52).

Anadolu'da ilk manzum sözlük örneklerinin Arapça-Farsça şeklinde kaleme alınmış oldukları bilinmektedir. Bu durumun temel nedeni olarak 13. ve 14. yüzyıllarda Anadolu'da konuşma dili olan Türkçenin yanında Farsçanın resmî dil, Arapçanın ise ilim dili olarak ön plana çıkmış olması gösterilebilir. Bu iki dilin öğrenimi ve öğretiminin daha etkin yapılabilme ihtiyacına cevap vermek amacıyla kaleme alınan manzum sözlük örnekleri; zamanla çeşitlilik kazanmış olmakla birlikte daha çok Farsça-Türkçe, Arapça-Türkçe ve Arapça-Farsça-Türkçe olmak üzere üç şekilde sözlük yazımı yaygınlık kazanmıştır (Kaplan, 2018, s. 56).

Bu meyanda Anadolu'da ilk manzum örnek, İsfahan kadısı Seyfüddîn Zekeriyâ'nın torunu Çemişgezek kadısı Şemsüddîn Ahmed'in oğlu Şükrullah'ın 1242-43 yılında Arapça-Farsça şeklinde kaleme aldığı *Zühretü'l-Edeb*'dir. Hüsameddin Hasan b. Abdülmü'min el-Hoyî'nin *Nasîbü'l-Fityân* ve *Nesîbü't-Tıbyân*'ı, Abdülhamîd el-Engürî'nin 1356 yılında telif ettiği *Silkü'l-Cevâhir*'i, Germiyanlı şair Ahmedî'nin 1360-1377 yılları arasında nazmettiği tahmin edilen *Mirkâtü'l-Edeb*'i ve yine Germiyanlı şair Ahmed-i Dâî'nin Şehzade Murad'ın okuması için kaleme aldığı *Ukûdü'l-Cevâhir*'i bu tarzda yazılmış ilk manzum sözlüklerdir (Öz, 2016, s. 48).

2. Manzum Sözlüklerin Genel Özellikleri

Daha çok ilim adamları ve şairler tarafından kaleme alınan manzum sözlüklerde yer alan kelimelerin feshata ve belagata uygun olmasına özen gösterilmiş; bununla düzgün konuşma ve maksadı güzel ifade etme melekesinin kazandırılması, konuşma ve yazıda akıcılığın sağlanması düşünülmüştür. Manzum sözlük yazarları, eserlerinin aruzu iyi bilen kişilerce vezin üzere okutulup ezberletilmesine ısrarla vurgu yapmışlardır. Manzum sözlüklerin yazımı "fenn-i hatîr" olarak görülse de bu tarz sözlükler, okuyanlar ve okutanlarca "hacmi küçük, faydası çok ve ezberi kolay" eserler olarak nitelendirilmiştir (Öz, 2016, s. 53).

Manzum sözlüklerle ilgili dikkati çeken önemli hususlardan biri, bunların özellikle şairler tarafından kaleme alınmış olmalarıdır. Manzum sözlükler çoğunlukla mesnevi nazım şekliyle yazılmış bir giriş, yani mukaddime ile başlar. Asıl kısım olan sözlük bölümü ve nihayet yine mesnevi tarzında yazılmış olan hâtime ile sona erer. Bu tür sözlüklerin giriş kısımlarında klasik bir divan tertibini andıran hamdele ve salveleden

sonra, eserin telif sebebinin anlatıldığı bir küçük bölüm de yer alır. Sebeb-i telif kısmında eserin hangi sebep ve amaçla yazıldığı da ayrıca belirtilir, eserin ismi verilir, ayrıca dil öğrenmenin faydaları hususunda müellifin görüşleriyle karşılaşılır. Manzum sözlüklerin toplam beyit sayıları farklılık göstermekle birlikte 100 beyitten başlayıp 1300 beyte kadar ulaşan hacimdeki manzum sözlüklere rastlamak mümkündür (Kılıç, 2007a, s. 342).

Manzum sözlükler, daha çok küçük yaştaki çocuklara ve eğitime yeni başlayanlara ezber yoluyla önemli sayıda kelime ve gramer kurallarının öğretilmesi yanında edebiyat ve aruz bilgileri de sunmaları bakımından nazmın talebeye daha hoş ve cazip gelmesi, vezin üzere kolayca okunmaları ve tekrar yoluyla kısa sürede ezberlenmeleri bakımından da ilgi görmüştür. Bu sözlüklerde bazı edebî sanatlar, bahir ve vezinler öğretilerek aruz konusunda bilgi edindirme amacı güdülmüş, şiire ve şairliğe yatkın olanların yeteneklerinin geliştirilmesi arzulanmıştır. Manzum sözlüklerde dili iyi kullanan şairlerin ve ediplerin nazım ve nesirde kullandıkları kelimeler ile inşa sanatında kullanılan Arapça ve Farsça kelimeler nazmedilmiş, nadir kullanılan kelimelere ise yer verilmemiştir (Öz, 2016, s. 53).

3. Farsça-Türkçe Manzum Sözlükler

Farsçanın öğretimine yönelik Türkçe açıklamalı sözlüklerin, Arapça-Farsça lügatlerin yetersiz kaldığı bir zamanda devreye girdiği görülmektedir. Çünkü Farsça-Türkçe sözlükler yazılmadan önce bu ihtiyaç, manzum ya da mensur Arapça-Farsça sözlüklerde Farsça kelimelerin satır altlarına Türkçe karşılıklarının yazılması suretiyle karşılanmış; ancak bu şekil Türkçe alt tercümeli Arapça-Farsça sözlükler ihtiyaca cevap vermeyince Farsça-Türkçe sözlük yazılması ihtiyacı ortaya çıkmıştır (Öz, 2016, s. 49).

Bu ihtiyaca istinaden Anadolu'da kaleme alınmış olan ilk Farsça-Türkçe manzum sözlük, Hüsam b. Hasan el-Konevî'nin 1399-1400 yılında yazdığı *Tuhfe-i Hüsâmî* (Arslan, 2016) isimli eserdir. Bu eserden sonra Farsça-Türkçe şeklinde birçok manzum sözlük tanzim edilmiştir. Lütfullâh Halîmî'nin *Bahru'l-Garâyib*'i (Uzun, 2020), Mehmed b. Yahyâ-yı Konevî'nin *Şâdiyye*'si (Öz, 2016, s. 115), Şâhidî İbrahim Dede'nin *Tuhfe-i Şâhidî*'si (İmamoğlu, 2005; Kılıç, 2007), Lâmiû Çelebî'nin *Lügat-ı Manzûme*'si (Öztahtalı, 2004), Osman b. Hüseyin-i Bosnavî'nin *Manzûme*'si (Okumuş, 2011), *Nazmu'l-Esâmî* (Şişman, 2016), Nakîb-zâde Ni'metî'nin *Tuhfe-i Ni'metî*'si (Gören, 2016), Hasan Rızâyî'nin *Kân-ı Me'ânî*'si (Turan, 2012), Şemsî'nin *Tuhfe-i Şemsî*'si (Düzenli & Turan 2016), Hâfız Abdullâh b. Halîl'in *Tuhfetü'l-Hâfız*'ı (Düzenli 2015), Sümbülzâde Vehbî'nin *Tuhfe-i Vehbî*'si (Kılıç, 2007b), İlmî Alî Efendî'nin *Nazm-ı Bedî*'si (Gözütok, 2016), Bozoklu Osman Şâkir Efendî'nin *Nazm-ı Dil-ârâ*'sı (Duru & Eren, 2014), Mes'ûd Lutfî Efendî'nin *Tuhfe-i Lutfî*'si (Tanyıldız, 2013), Süleymân Dürri'nin *Güher-rîz*'i (Selçuk ve Algül, 2015), Osmân Şıklosî'nin *Tuhfetü'l-Ma'nâ*'sı (Demirkazık, 2019), Kayserili Fethî'nin *Tuhfe-i Fethiyye*'si (Efe, 2024), Ahmed Remzî'nin *Tuhfe-i Remzî*'si (Kartal, 2003) bu meyanda zikredilmesi gereken eserlerdir.

Yukarıda zikredilen manzum sözlükler dışında Türk edebiyatında Farsça-Türkçe şeklinde tanzim edilen manzum sözlüklerden biri de İsmail Hikmetî'nin *Tuhfe-i Nâ-dîde* adlı eseridir.

4. İsmail Hikmetî ve Tuhfe-i Nâ-dîde'si

4.1. Hayatı

İsmail Hikmetî'nin hayatı hakkında tezkirelerde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Şairin hayatı hakkında eldeki bilgiler, Hüseyin Vassaf'ın *Sefîne-i Evliyâ*'sında, Süleymaniye Kütüphanesi Hüdâyî Efendi Bölümü'nde bulunan bir tomarda ve *Dîvân*'ında biyografisi hakkında vermiş olduğu sınırlı bilgilerden ibarettir.

Hüseyin Vassaf'a göre Edirne'de dünyaya gelmiştir. Asıl adı İsmail, şiirlerinde kullandığı mahlas ise Hikmetî'dir. İsmail Hikmetî'nin Ahmed Sâkî'nin halifesi olması, şeyhinin ölümünden sonra Edirne'de Salı Tekkesinin başına geçmiş olma ihtimalini düşündürmektedir. Yine Hikmetî'nin şiirlerinde Edirne ve İstanbul'un çeşitli semtlerinden bahsetmiş olması, çeşitli vesilelerle bu şehirlerde bulunduğunu göstermektedir.

Halvetî tarikatının Uşşakiye koluna mensup olan Hikmetî'nin vefat tarihiyle ilgili farklı görüşler söz konusudur. Hüseyin Vassaf, vefat tarihini 1751 olarak gösterse de Süleymaniye Kütüphanesindeki tomarda 1187/1773-74 yılında vefat ettiği kayıtlıdır. Şairin *Dîvân*'ını bitirmesi üzerine düşürdüğü 1180/1766-67 yılı da tomarda belirtilen 1187/1773-74 tarihinde öldüğüne yönelik bilgiyi teyit eder niteliktedir.¹

Şiirlerine daha çok tasavvufî neşvenin hâkim olduğu mutasavvıf bir şair olan İsmail Hikmetî'nin bu çalışmaya konu olan tuhfesi dışında *Dîvân*'ı vardır. Tespit edilen dört nüshası üzerinden yapılan tenkitli metnine göre bu *Dîvân*'da dîbâce dışında 131 kaside, 430 gazel, 38 murabba, 11 muhammes, 10 müseddes, 6 müsemmen, 2 muaşşer, 3 kıta, 3 mesnevi ve 11 müfred olmak üzere toplam 645 manzume bulunmaktadır (Sona, 2012, s. 40).

4.2. Tuhfe-i Nâ-dîde

4.2.1. İsmi ve Telif Tarihi

Eldeki tek yazma nüshada müstensih tarafından *Hâzâ Tuhfe-i Nâ-dîde Te'lif-i Hikmetî İsmâ'il Uşşâkî Gaferallâhu Anh* başlığıyla eserin ismine işarette bulunduğu gibi İsmail Hikmetî de mensur mukaddimede ve eserin telif tarihini belirttiği beyitte hem kendi ismini ve künyesini hem de eserin isminin *Tuhfe-i Nâ-dîde* olduğunu ikişer kez açıkça zikretmiştir:

¹ Hikmetî'nin biyografisi oluşturulurken Fatih Sona tarafından hazırlanan "*İsmail Hikmetî ve Divânı*" başlıklı doktora tezinden istifade edilmiştir. Şairin hayatı hakkında daha fazla bilgi için bk. (Sona 2012, s. 7-21).

... bilâ-i'vicâc-ı nazm u **Tuhfe-i Nâ-dîde** ismiyle müsemma kılup... Ol sebebden bu haķir-i pür-takşir **Hikmeti İsmâ'il-i 'Uşşâķi** taħşil-i ma'rifetiñ sâlikiniñ keşret-i sa'y u himmetlerin müşâhede itmekle... (vr. 1a)

Tuhfe-i Nâ-dîdemiñ târiħin bil bendeyi
Hikmet İsmâ'il-i 'Uşşâķi[yi] 'add it ey püser (Kit. 5/32)

Şair, yukarıdaki beyitte eserin telif tarihi olarak “Hikmet İsmâ'il-i 'Uşşâķi” ibaresinin dikkate alınmasını istemiştir. Bu ibaredeki kelimelerin ebced hesabındaki karşılığı olan 1161/1748 yılı, aynı zamanda *Tuhfe-i Nâ-dîde*'nin telif tarihidir.

4.2.2. Şekil ve Muhteva Özellikleri

Farsça-Türkçe manzum bir sözlük olan ve kısa bir mensur mukaddimeyle başlayan *Tuhfe-i Nâ-dîde*, klasik Türk edebiyatında telif veya tercüme şeklinde kaleme alınan birçok eserde yaygın bir gelenek hâlini alan hamdele-salvele, tevhit, na't, münacat, sebab-i telif ve hatime gibi bölümlerden mahrumdur. Eser bu hâliyle mukaddime ve kelimelerin anlamlarının verildiği sözlük bölümünden müteşekkildir.

Hikmeti, mensur mukaddime bölümünde Allah'a hamd edip Hz. Peygamber'e salatta bulunduktan sonra; *Tuhfe-i Nâ-dîde*'yi yazma sebebini açıklar. Hikmeti; İbrahim Şâhidî'nin *Tuhfe-i Şâhidî* adlı manzum sözlüğünde hem sözü uzatmamak için hem de eserden istifade edenlerin zihinlerine ağırlık çökmesini istememiş olabileceği için aruzun “mütedârik, garîb, karîb, müşâķil” ve “medîd” bahirlerine yer vermediğini söyledikten sonra; *Tuhfe-i Şâhidî*'de bulunmayan bu beş bahrin faydalarını ikmal için *Lugat-ı Deşîşe*² ve *Lugat-ı Ni'metullah*'tan³ seçmiş olduğu kelimelerle eserini vücuda getirdiğini dile getirmiştir.

Mukaddimenin ardından beş kıt'adan müteşekkil olan sözlük bölümü gelmektedir. Kıt'alardaki beyit sayısı 13 ile 34 arasında değişkenlik gösteren eserdeki toplam beyit sayısı 99'dur. Kıt'aların tanziminde vezin, kafiye ve kelimeler arasındaki anlam münasebeti gibi herhangi bir tertip hususiyeti gözetilmemiştir.

Manzum sözlüklerde kıt'a sonlarında, söz konusu kıt'aların tanziminde kullanılan bahir ve vezinlerin bilinip bu vezin üzere kolayca ezberlenmesi amacıyla aynı vezinde bir ya da iki takti beyti yazılması çok yaygın bir usuldür. Bu beyitlerde bahrin adı söylenir ve veznin tef'ilelerine yer verilir (Öz, 1996, s. 65).

Hikmeti de bu yaygın geleneğe mütenasip bir şekilde kıt'aları takti beyitleriyle zenginleştirme yoluna gitmiştir. Ancak o, birçok tuhfe yazarından farklı olarak

² *Lugat-ı Deşîşe* adıyla şöhret bulan eserin asıl adı, *Tuhfetü's-Seniyye ile'l-Hazreti'l-Haseniyye*'dir. Deşîşi lakabıyla bilinen Amasyalı Mehmed b. Mustafa b. Lütfullah tarafından 988/1580 yılında tamamlanmış ve III. Murad (1574-1595) döneminde 985-998/1577-1590 yılları arasında Mısır Beylerbeyi olan Hasan Paşa'ya sunulmuştur (Öz, 2016, s. 167).

³ Nimetu'llâh Ahmed b. Kadı Mübârek Er-Rumî tarafından 947/1541 yılında tamamlanan Farsça-Türkçe sözlük. Yazar, eserin adını kendi adına izafeten *Lugat-ı Ni'metu'llâh* koyduğunu belirtmiştir. Sözlük, Farsça bir mukaddime ve üç bölümden meydana gelmektedir (Karakılıç Akı, 2022).

kıt'aların hem başında hem de sonunda ikişer beyitlik takti beyti yazarak farklılık göstermiştir. Şair, bu takti beyitlerinde kıt'alarda tercih edilen bahir isimlerini zikrederek kullanılan vezinleri belirtmiş; Allah'tan başka kimseden medette bulunulmaması, şükretme, Hakkı zikredip şeytandan kaçma ve ölüm gibi temalara yer vermiştir.

*Gördi hüsnün bulunmaz taht-ı şevketde
Kaldı bahr-ı müşâkil bahr-ı hayretde*

*Fâ'ilâtün mefâ'ilün mefâ'ilün
Olsun icrâsı sâlim 'izz ü rifatde* (Kıt. 4/1-2)

Tuhfe-i Nâ-dide'de mevcut 5 kıt'ada "mütedârik, garîb, karîb, müşâkil" ve "medîd" olmak üzere aruzun beş bahrine ait beş farklı kalıp kullanılmıştır. Kafiye itibarıyla ise mürdef ve mücerred olmak üzere iki farklı kafiye türü tercih edilmiştir. Kıt'aların yazılmış oldukları bahir, kalıp ve kafiye dağılımları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Kıt'a Numarası	Bahir	Kalıp	Kafiye	
1	mütedârik	<i>fâ'ilün fâ'ilün fâ'ilün fâ'ilün</i>	mürdef	
2	garîb	<i>fâ'ilâtün fâ'ilâtün müstefilün</i>	mücerred	
3	karîb	<i>mefâ'ilün mefâ'ilün fâ'ilâtün</i>	mücerred	
4	müşâkil	<i>fâ'ilâtün mefâ'ilün mefâ'ilün</i>	mürdef	
5	medîd	<i>fâ'ilâtün fâ'ilün fâ'ilâtün fâ'ilün</i>	mücerred	

290 civarı Farsça kelime veya ibarenin Türkçe karşılıklarına yer verildiği *Tuhfe-i Nâ-dide*'de, beyitlerde karşılığı verilen kelime veya ibare sayısı her ne kadar 1 ile 6 arasında farklılık gösterse de daha çok 4 ile 5 kelime arasında yoğunlaştığı görülmektedir. Aynı zamanda karşılıkları verilen kelimelerin tertibinde, kaynak dil olarak (Arapça veya Türkçe) öncelik sırası da gözetilmemiştir:

*Resen-tâb ip büken hırma ipidür hem
Verânic cevz-i Hindî hem oldı rânic*

*Yelencüh âlfenc 'ūd ey koğu hoş-bū
Ağaç yaprağı fermâ nec perde hevdec* (Kıt. 3/7-8)

Tuhfe-i Nâ-dide'de, kıt'alarda karşılıkları verilen kelimelerde anlam bakımından tematik bir bütünlük sağlanamamış olursa da bazı beyitlerde birbiriyle anlamca mütenasip kelimeler bir arada kullanılmıştır:

Mey içen **bāde-nūşdur mest ser-­hoşdur**
Hem kadeh **feyhac** olmuş şāf süci **mey-nāb** (Kıt. 4/10)

Rāhvān bac alan **rāhbān** yolcu yol
Bekleyen **rāhbān** karavul **dīdebān** (Kıt. 1/5)

Manzum sözlüklerde her ne kadar ağırlıklı olarak isim kökenli kelimeler tercih edilmişse de mastar veya çekimli hâllerdeki çeşitli fiillere de tesadüf edilmektedir. Bu durum, *Tuhfe-i Nâ-dîde* için de geçerlidir:

Oldı olur **dimek şüd şevved hem büved**
Bildi **dānist dāned** bilür bil **be-dān** (Kıt. 1/7)

Bazı beyitlerde aynı anlama gelen yani anlamdaşlık özelliği gösteren birden fazla kelimeye yer verildiği de olmuştur:

tarunîñ yarmasından ger olsa bir aş
Dinür **ğarenc** dağı **ğarnec** oldı **ğarmec** (Kıt. 3/12)

Tirdāndır kubū[r] **terkeş** yelek **tāliš**
Oldı **tīmāc** nişān **āmāc** u hem **pāyāb** (Kıt. 4/8)

Manzum sözlüklerin genelinde karşılaşılan ortak özelliklerden biri de karşılıkları verilen ibarelerin genellikle kelimelerden müteşekkil olmasıdır. Ancak bu eserlerde kelime öğretimi dışında konuşma bilgisine yönelik hazır kalıpların da öğretimi amaçlandığı için zaman zaman kısa cümle şeklinde veya terkip hâlindeki ibarelerin de karşılığına yer verilmiştir (Kaplan, 2022, s. 662). İsmail Hikmetî de eserinde yer yer bazı söz kalıplarını tercih etmekten geri durmamıştır:

Gū imrüz hamd bügzār ez-fıkr-i ferdā
Bugün **şükr** it yarınki **endîşeden** geç (Kıt. 3/14)

Özel isim hüviyetine sahip bazı kelimeleri bünyelerinde barındırmaları, manzum sözlüklerin sahip olduğu ortak özelliklerden bir diğeridir. Bu kabilden birkaç kelimeye *Tuhfe-i Nâ-dîde*'de tesadüf edilmektedir:

Sindiban oldı bir **nār** [u] **āresdür** çenār
Tağ **Tehlān** Furāt ırmağı **Rāfidān** (Kıt. 1/15)

Manzum sözlükler, kaleme alındıkları dönemlerde dil öğretimine yardımcı olmak dışında ihtiva ettikleri zengin dil malzemeleri bakımından da oldukça önemli eserlerdir. Bu eserler, aynı zamanda canlı bir mefhum olan dilin tarihi seyir içinde maruz kaldığı değişimleri takip edebilme imkânı da sunarlar. Bu anlamda dildeki değişimlerin en somut örneklerinden birisi de arkaik olarak adlandırılan ve güncelliğini kaybederek kullanımdan düşmüş kelimelerdir (Kaplan, 2022, s. 72).

Bir dönem Türkçenin sahip olduğu kelime zenginliğine katkı sağlayan ancak çeşitli sebeplerle zamanla kullanımdan düşmüş bazı arkaik kelime numunelerini *Tuhfe-i Nâ-dîde*'de görmek mümkündür. “Dürüşmek (Kıt. 3/6), eşkin (Kıt. 2/5), kursağı (Kıt. 1/8), oklağı (Kıt. 1/1), süci (Kıt. 4/10), tardağan (Kıt. 1/20), tutcak (Kıt. 2/11), yanılmaç (Kıt. 1/3)” ve “yastıgaç (Kıt. 1/1)” bu meyanda kullanılan kelimelerdir.

5. Nüsha Tavsifi

Tuhfe-i Nâ-dîde'nin eldeki tek nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 3638 numarada kayıtlıdır. Toplam sekiz varak hacminde olan bu yazmanın 1a-4b varakları *Tuhfe-i Nâ-dîde*'ye, 4a-8b varakları ise *Tuhfe-i Şahîdî*'de yer alan bazı kelimelerin Türkçe karşılıklarına hasredilmiştir. Eserin müstensihî ve istinsah tarihi belli değildir. 16 satır, çift sütun ve rik'a hatla yazılan eserde başlıklar da dâhil olmak üzere siyah mürekkep kullanılmıştır. Ayrıca karşılıkları verilen kelimeler numaralarla belirtilmiştir.

6. Çeviri Yazılı Metin

Bi'smi'llâhi'r-Rahmâni'r-Rahîm

Ĥamd ü sipâs ol bâk-i mütekellim Allâha olsun ki mevhibe-i şavt-ı 'ıyândır ve şalavât-ı bî-kıyâs ol seyyidü'l-enbiyâe ve'l-mürselîniñ üzerine olsun ki nâtika-i mevcûdât u maĥlûkâta şefî-i sa'âdetdir. Pes imdi ey taĥb'-ı şafâ şâyeste-i 'ilm ü ĥikmet-i Ĥudâ ihvân-ı bâ-vefâ ey âyîne-i mihr-i mücellâ mazhar-ı âyet-i nûr-ı tecellâ eĥfâl-i bülbül-i güyâ ma'lûm olsun ki bâ'ış-i taĥrîr-i tuĥfe-i luġât oldur ki merĥûm eş-Şeyĥ Şahîdî İbrâhîm 'aleyhi rahmetihi ve Rabb-i Rahîm pür-güher dürer-bârlarınıñ te'lîfindе қavâ'id-i 'ilm-i 'arûzda tertîb ü terkîb olunan evzân-ı ma'lûmelerinden bu ebĥar-ı ĥamse ki baĥr-ı mütedârik ü baĥr-ı ġarîb ü baĥr-ı qarîb ü baĥr-ı müşâkil ü baĥr-ı medîddir tuĥfe-i mihr-i enverlerinden encüm-âsâ ĥasf u kesf idüp vaz'-ı luġât u eş'âr itmede igmâz buyurduklarından nikât bu ola ki taĥvîl-i nazm-ı kelâmdan ṭalibîn ü râġibîniñ zihn ü taĥbî'atlarına şıķlet-i vesenlik 'arîz olmasun için fevâeid-i ihtîşârı taleb eylemiş olar. Yâĥud talebeniñ idrâk-i pâk-isti'dâdlarına i'timâd itmiş olar. Ol sebebden bu ĥaķîr-i pür-taķşîr **Ĥikmetî İsmâ'îl-i 'Uşşâķî** taĥşîl-i ma'rifetiñ sâlikiniñ keşret-i sa'y u himmetlerin müşâhede itmekle bi-ĥasebî'l-iķtîzâe ol 'arif-i bi'llâh Şeyĥ Şahîdî İbrâhîm-i Mevlevî Ĥazretlerine intisâben aĥbâb-ı şâdıķın ü eĥfâl-i nûr-ı 'ayn-ı 'aşîķîne maĥabbeten üstâdımız eş-Şeyĥ Muştafa Efendi edâma'llâhu te'âlâ ĥazretleriniñ izn ü himmetleriyle muvaffaq olup tuĥfe-i mezkûrede bulunmayan ebĥar-ı ĥamse-i mezbûreniñ 'ale'l-fevâ'idin tekmîl için Kitâb-ı Deşîşeye ve Ni'metu'llâh luġatlarından nice laĥîf ü 'acîb luġâtı indirâc u evzânî üzre bilâ-i'vicâc-ı nazm ve **Tuĥfe-i Nâ-dîde** ismiyle müsemma kılpuz zîr-i Tuĥfe-i Şahîdîde kayd olunmuşdur. Va'llâhu'l-muvaffaq ve'l-mürşid.

I

El-Ḳıṭ‘atü’l-Ūlā Fī-Baḥri’l-Mütedârik

1. Yâ bu baḥr-ı tedârikde bil ḥoş-edâ
Eyledüm Tuḥfe içün tedârik saña
2. *Fâ‘ilün fâ‘ilün fâ‘ilün fâ‘ilün*
Ḳand-i la‘l-i lebiñden ‘atâ kııl şehâ
3. Evvel oldı **nühüst** hem ebed **câvidân**
Berşünân bâbet ümmet ḳavî **zıkk** cân
4. **Güft** ü **güftend** didi daḫı didiler
Bir bilinmez dili söyleyen **tercemân**
5. **Râhvân** bac alan **râhbân** yolcu yol
Bekleyen **râhbân** ḳaravul **dîdebân**
6. **Ercmend** ârzü ḥürmetlü **berüş bereş**
Oldı **dâşâb** iḥsân ucuz **râyegân**
7. Oldı olur demek **şüd şevd** hem **büved**
Bildi **dânist dâned** bilür bil **be-dân**
8. Hem **sengdân** durur ḳurşaḡu ḥaḃşala
Rû-şinâsân durur şehri ulusı ‘ayân
9. Daḫı **kirpâs** dîvân-ḥâne durur
Rûzbân oldı çāvüş hem **zûrbân**
10. Hem **meces** bil nabız yiridir ey ḥakîm
Hem **züven** çok yatan ḥaste ḡam **ḥimşân**

11. **Tahta-i nân tîr-nân** yaştıgaç oğlağı
Çok **çehândır** azık koyacak **tüşdân**
12. Oldı ter-dâmen oğlan u 'avret ki **pîş**
Oldı **türkân** hatun ikiz **tev'emân**
13. Gitdi di **reft** ü **reftîn** dağı gitmege
Çîstândır yanılmaç di andan **zi-ân**
14. **Pürs** ümîddir **kurâs** oldı defter kitâb
Hem **debistân** mekteb meşel **dâstân**
15. **Sindibân** oldı bir nâr **aresdir** çenâr
tağ **Tehlân** Furât ırmağı **Râfidân**
16. Hem **sepistân** hoş koğu güllük nedir
Didiler oldı **gülgâr** u hem **gülsitân**
17. Pencere **revzen evreng** taht **rengzen**
Rengzân oldı boyayıcı hem **hazân**
18. Oldı ma'sûk **cânân** hem pek güzel
Hem gönül alıcı dilbere **dil-sitân**
19. Hem **âteş-tâb** külhan **kedûh**dur hammâm
Soynacak **câmekân** nâtırâ **destvân**
20. Ahmağa didi **faqlâs** u **kâlûs** hem
Otlayandır **çerân hurd-hân** tardağan
21. Oldı **zührâb** keskin kılıç hem dağı
Kâbzası sîm olan hançere **zülficân**

22. Ol ki geldi cihāndan gider şübhesiz
Ān ki āmed reved ez-cihān bī-gümān

23. *Fā'ilün fā'ilün fā'ilün fā'ilün*
 Ġāfilinden şaşkın olma ey nev-cevān

II

El-**Ḳıṭ'**atü's-**Şāniyeti Fī-Baḥri'l-ġarībi's-Sālimi'l-Müseddes**

1. Eyleyen baḥr-ı ġarībi ezber ḥabīb
 Rāh-ı 'ilmi şı'r içinde olmaz ġarīb
2. *Fā'ilātün fā'ilātün müstef'ilün*
 Sen güzelden ben ġarīb düşmekdir 'acīb
3. **Ers** gözyaşı ma'āza'llāhdır **jekes**
Āb şu **ḥız-āb** deñiz mevci çan **ceres**
4. **Jeng-i defdir** def pulı hem çepçevre **tes?**
 Hem daḥı **sindif** ṭab[ı] oldu **bāng** ses
5. Eşkin at **herbās?** **beġānüş** ceng āleti
 Zaḥm **lūs ser-pāş** gürz urmaḳ daḥı **les**
6. **Hüş-mend zūr-mend** 'ağıllu kuvvetlüdür
 Daḥı hem 'aciz **zebūndur** ırmaḳ **Eres**
7. Hem **kebūsdur** egri ġāfil **vurnās** imiş
Berḥord yegdir ü **līs** çok yiyici **rubes?**
8. Defne **'ūd çerk rand** iz **pey rībāl** esed
 Şoñ **pes** andan şoñra dimekdir **zān sipes**

9. **Râdd** cömerd hem ucuzdur **zâyende zeb**
Ol yimez virmez **bahildir nâkes denes**
10. **Yâb** şüret oldı hem **veys** beñzer dimek
Yüzde olsa nokta-i **karalar menes**
11. Oldı **âzertüş** semender hüdhüd **püpeş**
Zendvâf bülbül **hezâr** hem tutcağ **kafes**
12. Açma Hâkdan ğayra el hiç bir kimseye
Cüz Hudâ meğşây dest bā-beden hiç kes
13. *Fā'ilātün fā'ilātün müstef'ilün*
Diñle bu penddir saña besdir añla pes

III

El-**Qı'atü's-şālišetü Fī-Baħri'l-Ķarībi's-Sālimi'l-Müseddes**

1. **Ķarīb** olmağ dilerseñ cānāna her ğāh
Oğut baħr-ı **ķarībi hūbāna ey şāh**
2. *Mefā'ilün mefā'ilün fā'ilātün*
Niçe bir ħasretiñle āh idelim āh
3. Muraşsa' tāc-ı şeh **dihim** devlete **erc**
Hev[i]l ħorħu dilek **pūziş 'özü pūzinc**
4. **Ĝālic** ü **ĝalmeliç**⁴ kılıç oldı **lerze**
Durur ditreyiş yağma **tārāc u tālec**
5. Fetil **āhinc** ü **āhen-keş** mıħnaısdır
Daħı çam saķızı oldı **rātiyānec**

⁴ ĝalmeliç: ĝalmeliçdür N.

6. Havān **mihrās** atı **mirpās** Őu'le **tūleŐ**
TefeŐ ızgūn dūrūŐmek hem oldu **achac**
7. **Resen-tāb** ip būken urma ipidir hem
Verānic cevz-i Hindī hem oldu **rānic**
8. **Yelencūh ālfenc** ‘ūd ey oĥu **oŐ-bū**
Aĥa yapraĥı **fermānec** perde **hevdec**
9. Di **devlāh⁵ hākdān** taş topraklı yerdir
Daĥı hem sarmaŐıkdır **ferganc** u **fergec**
10. **Őūnec** mūhre **Őinec** evc meydān **esrīc**
Di **tertenc** ince yol egri būgri **kec mec**
11. Di seyf dūŐ **berafec kābūs** aĥrı baŐtı
Daĥı yer altıdır **serd-āb** oldu **dūlec**
12. Tarunuñ yarmasından ger olsa bir aş
Dinūr **arenc** daĥı **irnec** oldu **armec**
13. **Fesāfisdir** fısıldı daĥı **peīcdir**
Mu‘ammā hem **lūgaz** gizlū pās **kāhic**
14. **Gū imrūz amd būgzār ez-fikr-i ferdā**
Bugūn Őūkr it yarınki endīŐeden ge
15. *Mefā‘ilūn mefā‘ilūn fā‘ilātūn*
Gelūr ısmetleriñ ger tīz ü ger ge

⁵ devlāh: devlāc N.

IV

El-**Qıṭ'atü'r-Râbi'at Fî-Baḥri'l-Müşâkili's-Sâlimi'l-Müseddes**

1. Gördi ḥüsnüñ bulunmaz taḥt-1 şevketde
Qaldı baḥr-1 müşâkil baḥr-1 hayretde
2. *Fâ'ilâtün mefâ'ilün mefâ'ilün*
Olsun icrâsı sâlim 'izz ü rif'atde
3. Hem mürekkeb **zikâb** oldu daḥı **zâkâb**
Oldı **zükkâb** u hem daḥı durur **zirkâb**
4. Yaz **nüvis ḥalb** kalem didid **hib[i]rdândır**
Oldı i'lâm erbâbı 'ıyân **sührâb**
5. Hem **şefâric** durur peşmîne ḥelvâsı
Qand **sükker** şovuk şerbet durur **cüllâb**
6. **Âbilüc** di nebât-1 sükkere **eblüc**
tatlı dil **cerb** zebân di şerbete **şehd-âb**
7. Qanlı şu bulanıq şu bitdi şu tulum
Hem **ḥün-âb ḥor-âb pej ğâb** durur **misâb**
8. **Tîrdândır** ḳubû[r] **terkeş** yelek **tâliş**
Oldı **tîmâc** nişân **âmâc** u hem **pâyâb**
9. Hem **besâcdır** fesâd daḥı **ğâb** ekşi
Buldı **yâft** u bulunmaz nesnedir **nâ-yâb**
10. Mey içen **bâde-nüşdur mest** ser-ḥoşdur
Hem kadeḥ **feyhac** olmuş şâf süci **mey-nâb**

11. Hem ‘ağ[ı]l oldı **ferhenc** dağı **ferhānc**
Rū-şināsdır firāsetli **hüner** ādāb
12. Bekçi **düz-bān** u bāğ **fergānc** u **jītān**
Oldı zeytūn dağı **çilān** durur ‘unnāb
13. Hāğkı zıkr eyle sen yār olma şeytāna
Yād kün Hāğ mişev tū yār bā sekalāb
14. *Fā‘ilātün mefā‘ilün mefā‘ilün*
Yāver olsun saña ol Hāzret-i Vehhāb

V

Qı‘atü’l-[Hāmise Fī-Baħri’l-Medīd]

1. Ey cemāl-i mihr ferhunde-i necmü’s-sefīd
Devlet ü hüsünüñ begüm gün-be-gün olsun mezīd
2. *Fā‘ilātün fā‘ilün fā‘ilātün fā‘ilün*
Eyle ezber kāmīl ol bil budur baħr-ı medīd
3. **Mīr** olupdur pādişāh ‘adl idici **dādger**
Taħtgāh şehler yeri[dir] bezeyici **sāzger**
4. Mertebe **çāder** durur **bārgāh** ‘asker **sipāh**
Ceng yeridür **rez[i]mgāh zūr** kuvvet şehre **şer**
5. Ol vağ[i]t **ān-gāh begāh** şubħ erte **bām-gāh**
Restkār üstād-ı şālīh durur şan‘at **hüner**
6. Oldı hem **bābāt** lāyık [u] **nigāh** bağmaq durur
Hem **ribāt** kerbān-serāy hem yuğarudur **zīver**

7. Hem **raḳān** ḥinnā **raḳūn** u **zer[e]fān** za'ferān
Hem **reviṣ** 'ādet kitāb kāgıd u **defter sifer**
8. Yol yarağı **sāz-ı rāh** murğ-ı ṭurnadır **fiṣām**
Daḥı hem hüdhüd **rebūt** lāle-serdir **ṣāne-ser**
9. Sünger **ebrek āb⁶ biyār** ū getür dimek dur[ur]
Gül durur **vil ḡonce** hem ṭomurcuḳ lāle **saḳar**
10. Nesne kim her dem döner **çarḥ** ṣāni' **destkār**
Çām çām⁷ ḳat kat felekdir **sipih** ü geç **güzer**
11. Bir nefes kim derd ü ḡamdan gelür ol **āh vāh**
Uç uça başdan başa **ser-te-serdir ser-be-ser**
12. On bir oldı **yāzdeh** hem **yānizdeh** on iki
Bil **düvāzdeh** hem **düvānezdeh** oldı ey püser
13. Hem on üç **sīzdeh** **çehārdeh**dir on dört on beṣ
Oldı **pānizdeh** ü **ṣānizdeh** oldı ey püser
14. **Heftdeh** ü **hejdeh** **nüvāzdeh** ü **bīst** ü **yek** durur
On yedi on sekkiz on ṭoḳuz yigirmi bir ṣayar
15. **Bīst ü dü** hem **bīst ü se** yigirm'iki yigirmi üç
Bīst ü çār u **bīst ü penç** yigirmi dört yigirmi çıkar⁸
16. **Bīst ü ūṣ** ü **bīst ü heft** ü **bīst ü heṣt** ü **bīst ü nüḥ**
Bil ki bu terkīb-i 'āded yüze dek böyle gider

⁶ ebrek āb: ebrenk āv N.

⁷ Çām çām: Çem çem N.

⁸ Vezin tutarsız.

17. İki yüz oldu **duvîst** hem **sevîst** üç yüz durur
Hem **çehâr-şad pân-şad** dört yüz beş yüz şayar
18. Altı yüz **şeş-şad** durur **heft-şad** dur yedi yüz
Hem sekiz yüz **heşt-şad** [u] hem **toğuz yüz bil geçer**
19. Oldı **nüh-şad deh-hezâr** on biñ on bir biñe
Didiler **pânz-deh hezâr** aña bil ey pür-hüner
20. On iki biñdir **düvâzdeh hezâr** hem dağı bil
On üç biñ oldı **sîzdeh hezâr** hem didiler
21. Oldı **çehârdeh hezâr** dağı **pânzdeh hezâr**
On dört biñ on beş biñ oldı kıl şümâr
22. Oldı **şânizdeh hezâr** dağı bil **heftdeh hezâr**
Kim on altı biñ on yedi biñ ey püser
23. Oldı hem **hejdeh hezâr** dağı **nüvâzdeh hezâr**
On sekiz biñ on **toğuz biñ bilür ehl-i nazâr**
24. Geh kem olsun keşr geh ter her hisâbın gâyeti⁹
Bu hisâb üzre eyledi şâhib-i hüner
25. Harf-i cem‘i aña üçdür mişâliñ diñle kim
Ânhâ merdân dânenđ ey ehl-i başâr¹⁰
26. Harf-i inkâr üçdür ikrâr-ı nebînâ bil hakest
Ân ki kerd ikrâr ne-mâned nâ-murâdî bî-hüner¹¹

⁹ Vezin tutarsız.

¹⁰ Ey ehl-i başâr! Onları insanlar bilirlir.

¹¹ O kişi, (onun) ne-mâned (kalmaz)deki “ne”, nâ-murâdî (muratsızlık)deki “nâ” ve bî-hüner (hünersiz)deki “bî” olduğunu ikrar etti.

27. Mîm ü tâ nehy ü hîṭâb ḥarf-i zarf ez-den şûd
Ey dilet ḥâlî me-kün der-cihân ez-ğam ḥazer¹²
28. Biz demek **mâ** bâ ma'en dâl muzârî ḥarfidir
Ḥaḳ küned bâ-luṭf-ter luṭf u iḥsân luṭf-ter¹³
29. Ḥarf-i izmârsa buved vey o eş îşân cem'î
Meşelhâ bâ-şükr ü naşliye âverdem püser¹⁴
30. Behr-i ferdâ ğam maḥûr Ḥaḳḳ dihed her-ân rızḳ
Şükr bâ vey kün ü hest râz-veş tâ ser-be-ser¹⁵
31. Ey birâder ḥ'âhî devlet Muḥammed-râ kün
Şad dürûd ber-vey ki hest Ḥaḳḳ ceyş-i mu'teber¹⁶
32. **Tuhfe-i Nâ-dîdemiñ** târiḥin bil bendeyi
Ḥikmet İsmâ'il-i 'Uşşâkî[yi] 'add it ey püser
33. *Fâ'ilâtün fâ'ilün fâ'ilâtün fâb'ilün*
Tâ'at üzre ol dir iseñ şafâ şâm u seḥer
34. Bir du'â-yı ḥayr ile kim beni yâd eyleye
İki 'âlemde Ḥudâ anı dil-şâd eyleye

¹² “Mîm” nehy/olumsuzluk, “tâ” hitap, zarf harf(ler)i “ez” “den” oldu. Ey (insan)! Gönlünü dünyada gam ve kederden mahrum etme, (bundan) sakın.

¹³ Hak daha çok lütuf eder, lütuf ve ihsanı daha çoktur.

¹⁴ Ey oğul! Şükür ve bereket ihtiva eden (nice) meseller getirdim.

¹⁵ Yarımın nasibi/rızık için gam çekme, çünkü Tanrı her an rızık verir. Ona şükret, çünkü o tamamen sırdır.

¹⁶ Yüzlerce övgü ona olsun ki gerçekten muteber ordudur.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı geleneğinde manzum sözlük silsilesinin bir halkası olan *Tuhfe-i Nâ-dîde*, 18. yüzyıl mutasavvıf şairlerinden İsmail Hikmetî tarafından Farsça-Türkçe şeklinde tanzim edilmiştir. 1161/1748 tarihinde telif edilen ve toplam 99 beyit tutarındaki eser, mensur bir mukaddime ve kelimelerin anlamlarının verildiği beş kıt'alık sözlük bölümünden müteşekkildir. Eserde herhangi bir tertip hususiyeti gözetilmeden 290 civarı Farsça kelime veya ibarenin Türkçe karşılıklarına yer verilmiştir.

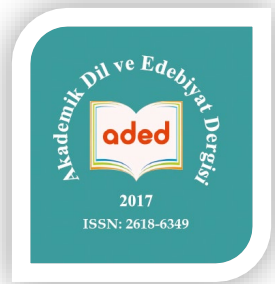
Tuhfe türündeki diğer eserlerde olduğu gibi *Tuhfe-i Nâ-dîde*'de de daha çok isim kökenli kelimeler tercih edilmiş olursa da mastar veya çekimli hâllerdeki çeşitli fiillere de tesadüf edilmektedir. Kıt'aların hem başında hem de sonunda ikişer beyitlik takti beytine yer verilmiş olması, eseri birçok manzum sözlükten farklı kılan bir özelliktir.

Gerek kurgulanış gerekse de şekil ve muhteva itibarıyla diğer manzum sözlüklerle benzerlik gösteren *Tuhfe-i Nâ-dîde*, her ne kadar diğer örneklere nazaran daha hacimsiz olsa da tuhfe türünün başarılı bir örneğidir. Bu özellikleriyle birlikte eser, şair vasfına sahip bir klasik Türk edebiyatı temsilcisinin kültürel birikimi ve edebî tercihleri hakkında tespitlerde bulunulmasına imkân sunması bakımından önem arz etmektedir.

Kaynaklar | References

- Arslan, A. (2016). *Tuhfe-i Hüsâmî (inceleme, çeviri yazılı metin, dizin)*. [yüksek lisans tezi]. Osmangazi Üniversitesi.
- Demirkazık, H. İ. (2019). Osman Şikloşi'nin Farsça-Türkçe manzum sözlüğü. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 23, 701-757.
- Duru, N. F. & Eren, A. (2014). *Osman Şâkir Bozokî, nazm-ı dilârâ (Farsça-Türkçe manzum lûgat)*. Altınpost Yayınları.
- Düzenli, M. B. (2015). Farsça-Türkçe manzum bir sözlük: Tuhfetü'l-Hâfız. *Turkish Studies*, 10(12), 329-370.
- Düzenli, M. B. & Turan, M. (2016). Türkçe-Farsça manzum sözlüklerden tuhfe-i Şemsî. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 122-154.
- Efe, Z. (2024). Farsça-Türkçe manzum bir sözlük: Tuhfe-i Fethiyye. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 12(36), 68-95.
- Gören, N. (2016). *Bursalı Nakibzâde Ni'metî'nin "tuhfe-i Ni'metî" adlı Farsça-Türkçe manzum sözlüğü (metin-inceleme)*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Ens.
- Gözitok, M. A. (2016). Manzum sözlük geleneğimizin kayıp halkası: Nazm-ı bedî. *Atatürk Üniv. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 55, 127-148.
- İmamoğlu, A. H. (2005). *Muğlalı Şâhidî İbrahim Dede, tuhfe-i Şâhidî (Farsça-Türkçe manzum sözlük)*. Muğla Üniversitesi Yayınları.
- İsmail Hikmetî, *Tuhfe-i Nâ-dîde*, Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi 3638.
- Kaplan, Y. (2018). Bilinmeyen bir Arapça-Türkçe manzum sözlük: Lugat-ı Visâli. *Dede Korkut Dergisi*, 7(15), 54-75.
- Kaplan, Y. (2020). Müellifi ve telif tarihi meçhul bir Arapça-Türkçe manzum sözlük: Bülğatü's-Sıbyân. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 41-70.
- Kaplan, Y. (2022). Zâhidî-i Konevî'nin üç dilli (Arapça-Farsça-Türkçe) manzum sözlüğü Tefviyye. *Kültürk Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 5, 61-83.
- Karakılıç Akı, S. (2023, 10 Eylül). Lûgat-i Ni'metullâh (Ni'metullâh Ahmed). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/lugat-i-ni-metullah-ni-metullah-ahmed>
- Kartal, A. (2003). *Tuhfe-i Remzî*. Akçağ Yayınları.
- Kılıç, A. (2007a). Denizlili Mustafa b. Osman Keskin ve eseri manzûme-i keskin. *Turkish Studies*, 2(3), 340-348.
- Kılıç, A. (2007b). Türkçe-Farsça manzum sözlüklerden tuhfe-i Vehbî (metin). *Turkish Studies*, 2(2), 410-475.

- Okumuş, S. (2011). Bosnalı Osmân b. Hüseyin'in Farsça-Türkçe manzum sözlüğü: Tuhfe-i manzûme. Halilovic, Enver (Ed.). *Osmanlı'dan Günümüze Bosna-Hersek Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 509-521). Tuzla Üniversitesi Felsefe Fakültesi Yay.
- Öz, Y. (2016). *Tarih boyunca Farsça-Türkçe sözlükler*. TDK Yayınları.
- Öztahtalı, İ. İ. (2004). *Lâmi'î Çelebi ve lûgat-ı manzumu (tuhfe-i Lâmi'î)*. Gaye Kitabevi.
- Selçuk, B. & ve Algül, M. (2015). Çocuklar için yazılan Farsça-Türkçe manzum bir sözlük: Dürri'nin güher-rîz'i. *Journal of Turkish Language and Literature*, 1(2), 133-164.
- Sona, F. (2023, 10 Eylül). Tuhfe-i Nâ-dîde (Hikmetî). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/tuhfe-i-nadide-hikmeti>.
- Sona, F. (2012). *İsmail Hikmetî ve divânı*. [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Şişman, R. Ş. (2016). Farsça-Türkçe sözlüklerden ilm-i lûgat. *Turkish Studies*, 11(4), 899-974.
- Şişman, R. Ş. (2018). *Esâmî iki dilli sözlük (Türkçe-Farsça manzum sözlük)*. DBY Yayınları.
- Tanyıldız, A. (2013). *Mes'ûd Lutfî Efendi, tuhfe-yi lutfî (Türkçe-Farsça manzum sözlük)*. Akademik Kitaplar.
- Turan, M. (2012). Hasan Rızâyî ve kân-ı ma'ânî isimli manzum sözlüğü. *Turkish Studies*, 7(4), 2939-92.
- Uzun, A. (2020). *Bahrü'l-garâyib, Lütfullah Halîmî*. Pegem Akademi.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Yusuf GÖKKAPLAN

<https://orcid.org/0000-0001-6515-4762>

Doç. Dr.

yusuf.gokkaplan@kapadokya.edu.tr

Kapadokya Üniversitesi Kurumu

<https://ror.org/01zx17h33>

Beşerî Bilimler Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Dede Korkut Hikâyelerinde Gösterge Değeri Olarak Niteleme Grupları

Attributive Constructions as Sign Values in Dede Korkut Hikâyeleri

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 27.02.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 22.04.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 30.04.2024

Atıf | Citation

Gökkaplan, Y. (2024). Dede Korkut Hikayelerinde Gösterge Değeri Olarak Niteleme Grupları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 559-572. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444014>

Gökkaplan, Y. (2024). Attributive Constructions as Sign Values in Dede Korkut Hikâyeleri. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 559-572. <https://doi.org/10.34083/akaded.1444014>

Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme Review Reports	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) Double-blind. (Two External Referees)
Etik Beyan Ethics Statement	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur Ethical principles were followed during the preparation of this study
Etik Kurul Belgesi Ethics Committee Approval	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir Article does not require an Ethics Committee Approval.
Etik Bildirim Complaints	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması Conflicts of Interest	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest
Benzerlik Taraması Similarity Checks	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans Copyright & License	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International

© Yusuf GÖKKAPLAN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



Öz

Niteleme grupları yazın alanında ve günlük konuşma dilinde anlatımı akıcı ve güçlü kılmak, söyleyişe zenginlik katmak için sıklıkla kullanılan söz öbekleridir. Kullanımdaki sıklık yazarın, konuşucunun, anlatıcının bilinçli tasarrufuyla açıklanabilir. Bütün bunlara alıcı konumundaki kimsenin tasavvurunda oluşan düşünceler de eklendiğinde sözcüklerin anlam sınırlarının ne kadar genişlediğini görmek mümkündür. Türkçede niteleme grupları sıfat ve zarf olmak üzere iki ana başlık altında ele alınabilir. Bunun yanında bazı edatlarla da fillerin farklı durum ifadeleriyle nitelenebildiği görülmektedir. Sıfat ve zarf görevli niteleyicilerin fiilimsi ekleriyle yan cümlecik oluşturarak niteleme grubu oluşturduğu da görülmektedir. Burada ifade edilen tüm niteleme grupları söz dizimi açısından da önemlidir. Bir tümce içerisinde yer alan niteleme grupları tümcedeki anlam zenginliğine doğrudan tesir eden unsur olarak da değerlendirilebilir. Çünkü bir isim veya fiilin sıfat veya zarf görevli bir sözcükle nitelenmesi o sözcüğün yeni bir anlam ilgisiyle kullanılabileceğinin de göstergesidir. Bu bağlamda niteleyiciler aklımızda olan bir sözcüğün farklı algılanmasını sağlayan birer araçtır. Niteleyiciler sözcüklerin giyebileceği birer kıyafet veya kılıf olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda niteleyiciler sınırlayıcı, belirleyici, işaretleyici ve açıklayıcı işlevleriyle dikkat çekerler. Bir niteleme grubunda yer alan niteleyicinin zihinde karşılık bulduğu değer onun gösterge değeri olarak ifade edilebilir. “Büyük” sözcüğü bir niteleyici olarak ele alındığında “ev” sözcüğü ile farklı, “tehlike” sözcüğü ile farklı, “gel-” fiili ile farklı bir gösterge değeri ile zihinde karşılık bulur. Bu noktada yazınsal bir metnin veya sözlü bir ifadenin icrasında kullanılan niteleyiciler farklı gösterge değerleriyle yeni çağrışım ve anlam ilgisiyle kullanılabilir. Basit bir denklemle “gösterge=gösteren+gösterilen” şeklinde ifade edilebilecek bu kullanımlar sözcüklerin algılanması, anlamlandırılması ve metnin anlaşılmasında oldukça önemlidir. Bu çalışmada, Türk kültürünün önemli eserlerinden biri olan *Dede Korkut Hikâyelerinde* F. de Saussure’ün “gösterge” kavramı çerçevesinde niteleme gruplarının gösterge değerlerinin analizi ele alınacaktır. Kültürel açıdan, dil ve anlatım özellikleri bakımından önemli olan bu eserdeki niteleyicilerin farklı disiplinler çerçevesinde ele alınmasının bir model oluşturması ve alana katkı sağlayabilmesi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Dili, Dede Korkut Hikâyeleri, göstergebilim, sıfat, niteleme grupları.

Abstract

Attributive constructions are words frequently used in literature and daily speech to make the expression fluent and strong and to add richness to the discourse. Frequency in use can be explained by the conscious use of the author, speaker, and narrator. When the thoughts formed in the imagination of the recipient are added to all these, it is possible to see how much the meaning limits of words expand. In Turkish, attributive constructions can be discussed under two main headings: adjectives and adverbs. In addition, it is seen that verbs can be described with different situational expressions with some prepositions. It is also seen that adjective and adverbial qualifiers form a attributive construction by forming clauses with their verbal suffixes. All attributive constructions expressed here are also important in terms of syntax. Attributive constructions within a sentence can also be considered as elements that directly affect the richness of meaning in the sentence. Because qualifying a noun or verb with a word that acts as an adjective or adverb is also an indication that that word can be used with a new meaning. In this

context, qualifiers are tools that enable a word in our mind to be perceived differently. Qualifiers can also be considered as clothes or covers that words can wear. In this context, qualifiers attract attention with their limiting, determining, marker and explanatory functions. The value that a qualifier in a attributive construction finds in the mind can be expressed as its sign value. When the word "big" is considered as a qualifier, it corresponds in the mind with a different indexical value than the word "house", a different meaning with the word "danger", and a different sign value with the verb "come". At this point, the qualifiers used in the performance of a literary text, or a verbal expression can be used with different sign values and new connotations and meanings. These uses, which can be expressed as "sign = signifier + signified" with a simple equation, are very important in perceiving the words, making sense of them, and understanding the text. In this study, the analysis of the indicator values of the descriptive groups in the Dede Korkut Hikâyeleri, one of the important works of Turkish culture, within the framework of F. de Saussure's concept of "sign" will be discussed. It is aimed to create a model and contribute to the field by considering the qualifiers in this work, which is important in terms of cultural, linguistic, and narrative features, within the framework of different disciplines.

Keywords: *Turkish language, Dede Korkut Hikâyeleri, semiotics, adjective, attributive construction.*

Giriş

Dil ile düşünce arasındaki ilişki en eski çağlardan günümüze kadar irdelenen ve incelenen bir disiplin olmuştur. Düşüncenin somut bir çıktı olarak dil aracılığı ile ifadeye dönüşmesi, söz konusu ifadenin çerçevesi çizilmiş bir nitelikle sunulması, ortaya çıkan ifadenin düşünce ile ilişkisinin doğru bir bağlamda verilip verilmemesi dil kullanma becerisi ile açıklanabilecektir. Bir dili biliyor olmak, bir dili konuşuyor olmak veya bir dilin kullanıcısı olmak ilk bakışta benzer bir kavram alanı içerisinde değerlendirilse de temel ayrımın dil kullanmadaki beceri olduğu söylenebilir. Genellikle bir dili konuşuyor olmanın o dili bilmek ile mümkün olduğu düşünülür. Herhangi bir dil ile konuşmak veya sadece konuşmak dil bilmenin altında değerlendirilmelidir. Aksi takdirde konuştuklarımızı taklit eden muhabbet kuşları veya papağanların da dil bildiğini söylememiz gerekecektir. Herhangi bir dili öğrenmek için eğitim alan kimselerin de o dili konuşma gayesi gütmeleri de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Bu bağlamda dili kullanma becerisine haiz olmak dili bilmek ve o dili konuşmanın da içerisinde yer aldığı üst düzey bir yetkinlik olarak değerlendirilebilecektir.

Dil kullanma becerisi, üstün ifade kabiliyeti ile açıklanabilecektir. Bu kabiliyetin en net görüleceği alanlardan biri de dil ve edebiyat ürünleridir. Toplumsal, sanatsal ve estetik kaygılarla üretilen bu eserler genel çerçevede bir kültür çıktısı olarak da değerlendirilebilir. Bu çerçevede değerlendirilebilecek eserlerin dil ve kültür açısından ele alınmasının dil ile ilgili verilerin bağlam merkezli olarak değerlendirilmesine de katkı sağlayacağı söylenebilir. Özellikle de sözcüklerin anlam evrenlerinin belirlenmesi ve cümlelerin ifade zenginliklerinin anlaşılmasında bu türden eserlerden faydalanılması önem arz etmektedir. Çünkü bu eserler sahip olduğu özelliklerle en büyük engel olan zaman direncini kırarak bir klasik hâline gelmişlerdir. Dilin sadece dil vasfıyla değil

iletişim ve aktarım özelliğinin de bir arada yer aldığı bu eserler farklı disiplinlerin bir arada çalışabileceği yeni alanlar olarak da değerlendirilebilecektir. Bu çalışmada da bu türden bir yaklaşım benimsenecektir. Dil kullanma becerisinin renkli bir yönü olan niteleyicilerin ele alınacağı bu çalışmada *Dede Korkut Hikâyelerindeki* niteleyicilerin ifade zenginliğine katkıları değerlendirilecektir. Yapılacak değerlendirmenin genel çerçevesi ise gösterge kavramı ile sınırlandırılacaktır. Söz konusu göstergeler sadece gösteren veya gösterilen olarak değil bu yapı ile birer niteleyici sözcük olarak da ele alınacaktır ve bu göstergelerin kavram alanları belirlenecektir. Bu kapsamda ilk olarak gösterge genelinde dil, dil-söz, dilsel gerekçilik, dilsel görelilik kuramlarının açıklanması konunun anlaşılmasında önemli olacaktır.

1. Bir Gösterge Değeri Olarak Dil

Gösterge kavramı çerçevesinde dil, belli kurallarla yönetilen bir sistem olarak tanımlanabilir ve dilin esas olarak çok sayıda nedensiz saymaca göstergelerden meydana geldiği ifade edilebilir. Bu bağlam içerisinde yer alan göstergelerin bir dil grubunun tüm üyeleri için ortak bir anlamı bulunmaktadır. Söz gelimi “elma” sözcüğünün zihnimizdeki elma hiçbir benzerliği yoktur. “e-l-m-a” sesleri bir araya geldiğinde zihnimizde sadece herhangi bir elmayı ifade eder. Bu elmanın nitelikleri ise onu alımlayan kimsenin tasavvurundaki elma ile eşleşecektir. Bu elma zihnimizde kırmızı, yeşil, büyük, küçük gibi fiziksel özelliklerle canlanabileceği gibi tatlı, ekşi gibi özelliklerle de duyularımızı harekete geçirebilir. L-i-m-o-n seslerinden bir araya gelen limon sözcüğünü “çok ekşi bir limon” biçiminde ifade ettiğimizde dişlerin kamaşması veya ağzın sulanmasının seslerin değeri ile bir ilgisi yoktur. Eğer böyle bir bağlantı söz konusu olsaydı aynı sözlerden yapılan “nolim, molin” gibi sözcükler de benzer duyguları harekete geçirebilirdi. Burada söz konusu edilen bu özelliklerin tamamı ise zihnimizde canlanan varlığın niteleyicisi olarak yer almaktadır.

Bu bağlamda Wittgenstein’in “Dil Oyunları” (Languages Games) kuramına değinmek konunun anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bu kurama göre, dil her biri farklı bir kurallar dizisiyle yönetilen ve farklı bir yaşam biçimine konumlanmış, ortak olarak sadece çok genel türsel topluluk benzerlikleri olan satranç, futbol, vb. gibi farklı oyunlar topluluğuna benzer biçimde kavramlaştırılır (Wittgenstein, 1958, s. 24). Bu oyunu oynayacak olan oyuncular ise bu oyunun kurallarını bilmek zorundadır ve bu oyunu kurallarına göre oynamalıdır. Bu bağlamda *Dede Korkut Hikâyelerindeki* dil kullanımının da dil oyunlarının kurallarıyla ve dilin ustaca kullanımıyla oluşturulduğu söylenebilir.

Wittgenstein’a göre (1958) dile ilişkin genelleme yapma girişimleri boşunadır; yapmamız gereken basitçe dil kullanımının şakalar, selamlamalar, öykü anlatma bunların yanı sıra bilim ve felsefe gibi özgül kullanım türlerinde ve özgül toplumsal bağlamlarda işleyen kural ve pratiklerin bir sonucu olduğuna dikkat etmektir. Burada önemli olan, birçok oyunda olduğu gibi dillerde de kurallara uyulması gereken yerde körü körüne uyulmadığı, bunların her zaman yorumlandığıdır. Bu, Wittgenstein’in felsefesinde betimlediği şekliyle dilin görelî ve evrenselleştirilemeyen karakteristiğinin bir başka boyutudur (s. 28).

Burada söz konusu edilen dilin ve dilin kurallarına bağlı olarak oluşturulan özgün yapıların bir sistem içerisinde yer aldığına dikkat edilmelidir. Bu yapının da F. de Saussure'ün "dil ve söz" kavramı ile açıklanabilmesi mümkündür. Aynı zamanda dil-kültür-düşünce-davranış ilişkisinin açıklanmasında da Edward Saphir ve Benjamin Lee Worf tarafından geliştirilen "dilsel gerekircilik" ve "dilsel görelilik" kavramlarından yararlanılacaktır. Bu kavramlardan detaylı bir şekilde yöntem bölümünde bahsedilecektir.

2. Amaç

Bu çalışmanın amacı, dil ve kültür belleğimizin oluşmasında mihenk taşı olarak nitelendirilebileceğimiz önemli eserlerimizin derinliğinin anlaşılmasına katkı sağlamaktır. Bir ulusun dil ve kültür özelliklerinin zengin bir biçimde aktarıldığı kaynakların etrafıca ele alınıp ulusun her bir ferdi tarafından net anlaşılabilmesi sahip olduğumuz dil ve kültür kodlarının da deşifre edilmesine olanak sağlayacaktır. Bu doğrultuda *Dede Korkut Hikâyelerindeki* niteleme gruplarının gösterge değerleri ele alınacak ve sözcüklerin kavram alanlarının zenginliği ortaya çıkarılacaktır. Ayrıca dil çalışmalarının disiplinler arası yaklaşımlarla yapılabilmesi için örnek bir çalışmanın ortaya konulması da hedeflenmiştir.

3. Kapsam

Bu çalışmanın kapsamı, *Dede Korkut Hikâyeleri* ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada kullanılan örnekler, Prof. Dr. Muharrem Ergin tarafından hazırlanan ve 2007 yılında 37. baskısı yapılan Boğaziçi Yayınlarından çıkan *İnceleme Dede Korkut Kitabı*'ndan alınmıştır. Bu yayının kapsam olarak seçilmesinde söz konusu çalışmanın MEB tarafından "1000 Temel Eser" arasına alınması ve kolay ulaşılabilir olması dikkate alınmıştır. Çalışmada her bir niteleme grubunun ayrı ayrı ele alınması hacmi artıracağından sıklıkla kullanılan niteleme gruplarının değerlendirilmesi yapılacaktır.

4. Yöntem

Bu çalışmada niteleme görevli sözcükler ve niteleme grupları birer gösterge değeri olarak ele alınacaktır. Göstergeler, Saussure'ün gösterge kavramı çerçevesinde ele alınacaktır. Tespit edilen göstergelerde yer alan sözcüklerin kavram alanlarının belirlenmesinde Saussure'ün dil-söz kuramından, Edward Saphir ve Benjamin Lee Worf tarafından kuramsallaştırılan dilsel gerekircilik ve dilsel görelilik kuramlarından yararlanılacaktır. Bu çalışmada farklı kuram ve yaklaşım türlerinin tercih edilmesi dilin salt iletişimden ziyade kültürel ve toplumsal bir olgu olarak da ele alınması gerektiği ile ilgilidir. Bir kültür içerisinde var olan toplum o toplumu oluşturan bireylerin düşünce dünyasını şekillendirdiği dikkate alınmırsa düşüncenin ifadesi için hazır bulunan dilin de bu bağlamdan bağımsız olmasını beklememiz mümkün değildir.

Dede Korkut Hikâyeleri temelde dil ve edebiyat alanında yer alan bir eser gibi görülse de durum bunun çok daha ötesindedir. Ad verme, düğün ve cenaze törenleri, savaş ve barış durumları, din ve sosyal yaşantı, mutfak ve eğlence kültürü gibi birçok sosyolojik unsuru

bünyesinde barındıran bu eserin sadece dil ve gramer çalışmaları merkezinden değerlendirilmesi söz konusu eserin doğru anlaşılmasına neden olabilecektir. Bu nedenle bu çalışmada dil çok yönlü olarak ele alınacaktır.

4.1. Dil ve Söz (Language and Parole)

Yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure'ün (1857-1914) dil ve söz kavramı genel olarak üç temel başlık altında toplanabilir. Saussure'e (2001) göre insanların konuşması dil (language), dilin kullanımındaki soyut kavramların geneli dil yetisi veya dil dizgesi (langue), konuşmanın ifadesi de söz (parole) olarak ifade edilir. Bu bağlamda toplumsal olarak yerleşmiş dilsel birimler ve kurallar dil olarak fiilen üretilen, bireysel etkinlikler de söz olarak iki kategoride ele alınabilecektir. Bir başka ifadeyle Saussure'ün (2001) görüşüne göre dil, bir topluluk tarafından kullanılan paylaşılan dil sistemidir. Bunun karşılığında söz ise, dilin sınırları çerçevesinde oluşturulabilecek bireysel söz edimleridir. Bu noktada söz, gerçek durumlarda bireysel konuşmacılar tarafından icra edilen somut sözcükler olarak da ifade edilebilir. Saussure (2001), soyut anlamlandırmaların, soyut dildeki birimlerin ve bu birimlerin birleşme kurallarının çözümlenmesinin dil araştırmalarında asıl incelenmesi gereken nesne olduğunu dile getirmektedir. Bu aşamada dil ve sözün birbiri ile iç içe geçmiş karmaşık bir yapı olduğu da gözden kaçmamalıdır. Dil veya söz ancak birbirleri ile var olabileceklerdir.

Bu durumda *Dede Korkut Hikâyelerinde* sentaktik yapıda doğru kurgulanmış cümlelerin her biri dil olarak ifade edilebilecekken farklı anlam ilgilerinin veya kavramların çağrıştırılması da söz olarak ifade edilebilecektir. Söz gelimi;

“Canımın parçası oğul,

Doğduğunda dokuz erkek deve kestiğim aslan oğul,

Penceresi altın otağımın kabzası oğul,

Kaza benzer kızımın gelinimin çiçeği oğul...” (Ergin, 2007, s. 128)

söylemindeki “oğul” sözcüğü birden fazla sözcük tarafından nitelendirilen ve Deli Dumrul kastedilerek söylenmiş sözlerdir. Yine aynı şekilde;

“Dokuz ay dar karnımda taşıdığım oğul

On ay diyince dünya yüzüne getirdiğim oğul

Dolma beşiklerde belediğim oğul

Dolu dolu ak sütümü emzirdiğim oğul...” (Ergin, 2007, s. 129)

cümlelerindeki “oğul” sözcüğü de birden fazla sözcük tarafından nitelenmiş ve Deli Dumrul kastedilmiştir. Buradaki niteleyicilerin belirleyicisi anne veya baba olarak görülsa de dil kullanımındaki beceri ile Deli Dumrul farklı çağrışımlarla anne baba gözünden aktarılmıştır.

4.2. Dilsel Gerekircilik (Linguistik Determinism) ve Dilsel Görelilik (Linguistik Relativity)

Dilsel gerekircilik, dilin dünyayı yorumlamaya yarayan bir araç olduğunu ve bu aracın yorum kabiliyetimizi belirlediğini öne süren bir hipotezdir. Bu yaklaşıma göre, görme, işitme ve deneyimleme biçimlerinin belirli kalıplara göre olması, içinde yaşanılan ve bağlı bulunan topluluğun dilsel alışkanlıklarının belirli yorum seçimlerine yatkınlığı nedeniyledir (Sapir, 1958, s. 97). Bu kuramda dil kanıksanabilir bir yapı olarak da ele alınabilir. Bu nedenle belirli bir dilsel alışkanlığı olan görme engelli veya işitme engelli bir birey bu kanıksama doğrultusunda iletişim kurabilir ve bu iletişimi sağlıklı bir şekilde gerçekleştirebilir.

Edward Sapir ile Benjamin Lee Whorf tarafından geliştirilen dilsel görelilik kuramında ise alguların, düşünme ve davranış biçimlerinin konuşulan dilden etkileneyeceği öne sürülmektedir. Bu yönüyle de dilsel gerekircilik hipotezinin doğal bir uzantısı olarak da kabul edilebilir (Sapir, 1958, s. 97). Sapir ve Worf hipotezi olarak da adlandırılan bu yaklaşıma göre birbirinden farklı dil konuşan kişiler dünyayı da farklı biçimde deneyimlemektedirler. Bu deneyimle yaratılan imgeler farklı isimlendirileceği gibi bazı ortak isimler de farklı imgeler ile ifade edilebilmektedir. Örneğin,

“Kalkıp yerinden doğrulan yiğit ne yiğitsin

Yelesi kara cins atına binen yiğit ne yiğitsin

Birdenbire başlar kesen

Destursuzca benim düşmanıma giren yiğit ne yiğitsin...” (Ergin, 2007, s. 154)

Buradaki yiğit sözcüğü Kanlı Kocaoğlu Kan Turalı için söylenmiştir ve sözcüğün niteleyenleri de ona ait özelliklerin vurgulanmasıdır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken niteleyicilerin seçimidir. Söz gelimi “destursuzca düşmana giren, birdenbire başlar kesen” niteleyicileri bir yiğitlik göstergesi midir? Yoksa o dönemdeki insanlar bu davranışları yiğitlik göstergesi mi saymaktadır? Bu ifade sözcüklerin seçimi veya dil kullanma yetisinin yaşanılan çevreye göre değiştiğine kanıt olarak gösterilebilir.

4.3. Niteleme Grupları

Bu çalışmada ele alınacak niteleme gruplarında daha çok sıfat ve zarf görevli sözcükler değerlendirilecektir. Niteleme gruplarının değerlendirildiği çalışmalarda da daha çok sıfat görevli sözcüklerin niteleme öbeği oluşturduğu ifade edilmiştir. Deny, kelime öbeklerini üç bölüme ayırarak ilk öbeği *belirtici öbek* olarak ele almış ve bu öbeklerin de iki sözcükten ibaret olduğunu birincisinin ikincisini desteklediğini ifade etmiştir (2012, s. 657). Deny’e göre belirtici öbeklerde ikinci sözcüğün niteliği değişmezken birinci sözcükte değişiklikler olabilir. Bu nedenle de bu öbekler birinci sözcüğü çoğu zaman sıfat ve birinci sözcüğü çoğu zaman ad olanlar şeklinde ikiye ayırmak mümkündür (2012, s. 660).

Karahan ise, kelime grupları başlığı altında bir varlığı, bir kavramı, bir niteliği bir durumu, bir hareketi karşılamak veya belirtmek, pekiştirmek ve nitelemek üzere, belirli kurallar

içinde yan yana dizilmiş kelimelerden oluşan yargısız dil birimi olarak tanımlama yapmıştır (Karahan, 2006, s. 39). Kelime gruplarının detaylı açıklamalarının yapıldığı bölümde bu çalışmanın da kapsamı içerisinde değerlendirebileceğimiz yaklaşım; varlık, kavram, nitelik, durum ve hareketleri, anlamlarını genişleterek, belirterek, pekiştirerek karşılar (Karahan, 2006, s. 39) düşüncesidir.

Niteleme grupları Banguoğlu tarafından da farklı bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Banguoğlu, sıfatların hiçbir ek almaksızın vasıfladığı veya belirlediği adın önüne gelerek onunla bir takım teşkil ettiğini ifade ederek “sıfattakımı” adlandırmasını yapmaktadır. Sıfattakımlarını da iki kelime arasındaki vasıflama ve vasıflanma ilişkisinin özel şekli olarak yorumlamaktadır (2007, s. 342). Sıfattakımlarını söz dizimi başlığı altında da “belirtme öbeği” başlığı altında yeniden ele almaktadır. Bir belirtme öbeği olarak sıfattakımı gerek basit belirtme öbeği şeklinde gerekse de birleşik cümle kurulumunda dilimizin söz diziminde geniş yer aldığı ifade edilmiştir (Banguoğlu, 2007, s. 500).

Banguoğlu, zarf öbekleri konusuna da değinmiş ve zarf öbeklerinin üçüncü önemli bir öbek olarak Türkçenin söz diziminde gerek basit belirtme öbeği niteliği ile gerekse birleşik cümle kuruluşunda geniş yer tuttuğunu ifade etmiş ve zarf öbeklerinin yapıldığı kelimenin türüne göre cümlede sıfatların ve fillerin yerini alabileceği de aktarmıştır (Banguoğlu, 2007, s. 502). Bu bölüme takı öbekleri de dahil edilebilir. Takı öbekleri söz içinde sıfat veya zarf olarak bulunabilirler, sıfat ve zarfların tüm işlevlerini üstlenirler (Banguoğlu, 2007, s. 504).

Niteleme grupları genel bir çerçevede ele alınacak olursa Türkçenin söz diziminde geniş yer bulan işlevsel bir yapı olarak değerlendirilebilir. İşlevleri sadece sentaktik yapıda değil semantik yapıda da dikkat çekmektedir. Çalışmanın bulgularında da sentaktik yapıdan ziyade semantik kurgular ele alınacaktır.

4. Bulgu

Çalışmamızın kapsamı olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde sık kullanılan niteleyiciler tespit edilmiştir. Bu doğrultuda en çok kullanılan niteleyicinin *kara* sözcüğü olduğu görülmüştür. 346 kez kullanılan *kara* sözcüğünün kullanıldığı niteleme grupları aşağıda verilmiştir.

Kara dağ	43	Kara göz	13
Kara baş	34	Kara saç	11
Kara çelik	26	Kara giy-	10
Kara Göne	25	Kara yer	9
Kara koç	21	Kara Budak	8
Kara elbise	14	Kara otağ	8

Tespit edilen bu niteleyicilerde üzerinde durulması gereken konu *kara* sözcüğünün algılanışıdır. Sözcüğü duyduğumuz an zihnimizde ilk canlanan kavram renk olgusudur.

Bununla beraber *kara* sözcüğü günümüzde sıkça kullanılan *kara haber, kara gün, kara ölüm... vb.* gibi kullanımlarla olumsuz durum ve düşüncelerin ifadesinde niteleyici olarak kullanılır. Güncel Türkçe Sözlük veri tabanında altı farklı karşılıkla verilen sözcük, “1. En koyu renk; siyah, ak, beyaz karşıtı. 2. Bu renkte olan. 3. Esmer olan. 4. Kötü, uğursuz, sıkıntılı. 5. Leke. 6. İftira (GTS, t.y.)” anlamları ile verilmiştir.

Genellikle sıfat olarak kullanılan bu sözcüğün 10 kez “kara giy-” kullanımı ile zarf olarak kullanıldığı da görülmüştür. Bunun yanı sıra *kara kara* ikilemesi de 5 kez pekiştirme görevi ile kullanılmıştır. Burada dikkate değer bir konu da bugün *kara* ile eş anlamlı olarak kullandığımız *siyah* sözcüğünün hiç kullanılmamış olmasıdır. İşte burada dilsel gerekçiliğin (linguistic determinizm) görme, işitme ve deneyimleme biçimimizin belli bir tarzda olması, ait olduğumuz topluluğun dilsel alışkanlıklarının belli yorum seçimlerine yatkınlığı nedeniyle olduğu fikri ve dilsel göreliliğin (linguistic relativity) konuştuğumuz dilin algıladıklarımızı, düşünme ve davranış biçimlerimizi etkilediği fikri ortaya çıkar. Türkçe düşünmek ve Türkçe söylemek düşüncesi doğru anlaşılacak amacı ile bir düzlemde kesişir. Zaten *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin de Türk ulusunun değer yargılarını ve kültürel kodlarını bu denli gerçekçi yansıttığının temelinde de bu düşüncenin yer aldığı ifade edilebilir. Çünkü İslamiyet'in yayılmaya başladığı kültürel ve toplumsal etkileşimlerin yoğunlaşmaya başladığı bu dönemde duru Türkçe kullanımı da önem arz eden bir konu olarak değerlendirilmelidir. İşte burada Saussure'ün dil-söz kavramı devreye girer ki *kara* sözcüğü belirli kurallar çerçevesinde farklı biçimlerde karşımıza çıkar.

Çok sık kullanılan “*kara dağ*” niteleme grubu dağın salt görüntüsünden ziyade güç, kudret, sağlamlık ifadesi ile de kullanılır. Benzer ilgi sık kullanılan başka bir unvan grubu olan “*Kara Göne*” kullanımında, “*kara koç at*” kullanımının da görülür. Bu bağlamda *kara* muhkem bir güç göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bunun yanı sıra “*kara giymek, kara elbise, kara otağ, kara koç eti, kara post, kara koyun yahnisi*” gibi niteleme gruplarında da olumsuz çağrışım değerleri ile kullanıldığı görülür. Nihayetinde aklımıza gelen ilk renk vurgusu “*kara baş, kara süzme göz, kara saç, kara çelik kılıç*” gibi kullanımlarda görülür.

Kara sözcüğünün karşıtı olan “*ak*” sözcüğü ele alındığında dil-düşünce-söylem ilişkisi, dilde görecelilik ve gerekçilik kuramları daha net anlaşılacaktır. Bu bağlamda bugün eş anlamlı olarak kullandığımız “*beyaz*” sözcüğünün yalnızca beş kez kullanılması da Türkçe düşünme ve söylemenin somut bir göstergesi olarak yorumlanabilecektir. *Ak* sözcüğü niteleme göreviyle 185 kez kullanılmıştır. Bu kullanımlardan yirmi ikisi zarf görevinde kullanılmıştır. Güncel Türkçe Sözlük'te altı farklı anlam ifadesi ile verilen sözcük dört bağlamda sıfat olarak gösterilmiştir. “1. Kar, süt vb.nin rengi; beyaz, kara ve siyah karşıtı. 2. Bu renkte olan (sıfat). 3. Beyaz leke. 4. Temiz olan (sıfat, mecaz). 5. Dürüst olan (sıfat, mecaz). 6. Sıkıntısız, rahat, huzurlu, güzel olan (sıfat, mecaz). (GTS, t.y.)” olarak kavram alanı çizilen *ak* sözcüğünün metinde genel olarak mecaz anlam ifadesi ile kullanıldığı da görülmektedir. Aklık her ne kadar somut bir gösterge değeri ifade etse de beraberinde soyut ve mecaz anlam ilgisi de taşımaktadır. Bugün de özellikle “*ak sakallı*” niteleme grubu somut bir göstergeden ziyade soyut kavramlara gönderme yapmaktadır.

Ak sakallı	68
Ak boz at	24
Ak bürçekli	30
Ak çıkar-	22

Ak sözcüğünün zarf görevinde kullanıldığı “ak çıkar-” niteleme grubunun “kara giy-” niteleme grubu ile karşıt anlamda verildiği ifade edilebilir. Bu bağlamda “ak çıkarıp kara giymek” kalıp bir söz ifadesi olarak da değerlendirilebilir.

Ak sözcüğü sıklıkla ak sakallı niteleme grubu ile kullanılmıştır. Bu kullanımlarda genellikle baba, dede, yaşlı, ihtiyar gibi isimleri nitelediği görülmektedir. Ak sakallı babanın yeri cennet olsun (Ergin, 2007, s. 240), ak sakallı ihtiyarın ağzına sövdü, ak bürçekli kadının sütünü çekti (Ergin, 2007, s. 15) örneklerinde de görüleceği gibi *ak* sözcüğü temelde bir renk göstergesinin dışında yaşlılık ifadesi ile de sıkça işletilmiştir.

Bu bağlamda ak sakallı yaşça büyük olma ve saygınlık ifadesi ile kullanılan bir niteleme grubudur. Günümüzde kullandığımız bilgelik anlam ilgisi ile kullanımı yalnızca ak sakallı Dede Korkut ifadesinde ve “ak sakallı Dede Korkut’tan öğüt aldım. (Ergin, 2007, s. 62)” bağlamında yer almaktadır. “Ak sakallı aziz baba... (Ergin, 2007, s. 62)” örneğindeki aziz sıfatıyla birlikte değerlendirildiğinde saygınlık kavramı daha da net anlaşılacaktır.

Burada dikkat çeken başka bir niteleme grubu da ak bürçekli kullanımıdır. Ak bürçek genellikle ana adını nitelemiş bunun yanında az da olsa ihtiyar ve kadın adlarını da nitelemiştir. “Ak bürçekli ananın yeri cennet olsun. (Ergin, 2007, s. 167)”, “Ak bürçekli ihtiyarcıkları çok ağlatmışım. (Ergin, 2007, s. 183)”, “ak bürçekli kadının sütünü çekti... (Ergin, 2007, s. 15).

Ak sözcüğü genel olarak büyüklük, yaşlılık kavramlarının ifadesi ile kullanılmıştır. Metin bağlamında değerlendirildiğinde saç ve sakaldaki aklığın saygı gösterilmesi gereken insan göstergesi olduğu da ifade edilebilir.

Sıklıkla kullanılan başka bir niteleyici de deli sözcüğüdür. Sözcük 105 kez kullanılmıştır. Sözcük Güncel Türkçe Sözlükte, “1. Aklını yitirmiş olan, akli dengesi bozulmuş olan (sıfat), 2. Coşkun, azgın (hayvan, duygu vb.) (sıfat), 3. Davranışları aşırı ve taşkın olan (kimse); çatlak (sıfat, mecaz) (GTS, t.y.)” anlamları ile verilmiştir. Burada da görüleceği gibi sözcük genel olarak sıfat görevi ile kullanılmaktadır. *Uşun Koca Oğlu Segrek Destanını Beyan Eder* hikâyesinde verilen dipnotta deli sözcüğü için “yaman, deli dolu, yavuz (Ergin, 2007:178)” anlamları verilmiştir. “Uşun Kocanın küçük oğlu Segrek iyi, cesur, alp, deli yiğit oldu (Ergin, 2007:179)”. Benzer bir anlam ilgisiyle *Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Destanını Beyan Eder Hanım Hey* hikâyesinde “Onun için ki benden deli, benden güçlü er var mıdır ki çıksın benimle savaşınsın der idi, benim erliğim, bahadırılığım, kahramanlığım, yiğitliğim Rum’a, Şam’a gitsin, ün salsın der idi (Ergin, 2007, s. 121)” örneğinde görülmektedir.

Bu bağlamda deli sıfatı, genel olarak akıllı karşıtı olarak aklını yitirmiş olan, akli dengesi bozulmuş olan kimse değil, pozitif bir gösterge olarak kullanılmıştır. Wittgenstein'in "Dil Oyunları" kuramında hareketle de deli sıfatının beraberinde kullanılan iyi, cesur, alp, yiğit gibi göstergelerle ortak kavram alanında yer aldığı bu tasarrufun da dil kullanma becerisi ile ifade edilebileceği çıkarımına ulaşılabilir. Günümüzde sosyal medyada, günlük konuşma dilinde "deli gibi gitmek, deli güzel, deli araba, deli dehşet bir şey" gibi kullanımların yer alması da kavram alanı konusunda dilde genelleme olmamasına örnek teşkil etmektedir. Güncel Türkçe Sözlükte bu kavram alanının yer almadığı görülmüştür. Verilen örneklerde de görüleceği gibi deli sözcüğünün pekiştirme görevi ile kullanılan bir sıfat olduğu ifade edilebilir.

Sık kullanılan başka bir niteleyici de 131 kez kullanılan güzel sözcüğüdür. Bu kullanımlardan 20'sinde sözcüğün yüklem durumunda olduğu tespit edilmiştir. Bunların dışında kalan 111 kullanımda ise genel olarak olumlu bir gösteren olarak dikkat çekmektedir. Güzel sözcüğü 22 kez yiğit sözcüğünü nitelemiş, yiğit ve iyi gösterileni ile kullanılmıştır. "...güzel yiğidin canını kurtarayım, bir daha güzel yiğidin canını almasın dedi. (Ergin, 2007, s. 122)", "...gel güzel ata bin, güzel yiğitlerle at sür... (Ergin, 2007, s. 169)".

20 kez su sözcüğünü niteleyerek saf, temiz, gür gösterileni ile kullanılmıştır. "Akıntılı güzel suyunu geceleyin geçtin. (Ergin, 2007, s. 146)", "Taşkın akan güzel suyun kurumasin (Ergin, 2007, s. 26)."

Çalışmada sıfat görevli ve farklı kavram göstergeleri ile kullanılan sözcüklerin sayısını artırmak ve her bir örnek üzerinde etraflıca değerlendirme yapmak elbette mümkündür. Fakat çalışmanın hacmi ve kapsamı açısından sık kullanılan örnekler üzerinde durulmuştur.

Sıfat görevli niteleyicilerin yanında pekiştirme, derecelendirme anlamları ile niteleme yapan zarf görevli sözcüklerin kullanımı da dikkat çekicidir.

En	16	Çok	49
Pek	4	Daha	62

Yukarıda verilen zarf görevli niteleyici sözcükler içerisinde genel olarak daha ve çok sözcüklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çok sözcüğü; uğraş-, ağla-, ye-, bin-, giy-, gir-, kız- gibi fiillerle birlikte kullanılmıştır. "Ak sakallı yaşlıları çok ağlatmışım. (Ergin, 2007, s. 182)". "Yalancı oğlu Yaltacuk yay ufandığına çok kızdı (Ergin, 2007, s. 84)".

Daha sözcüğü; söyle-, dile-, vur-, at- gibi fiillerle verilmiştir. "Bir daha vurdu, deve ayağı üzerinde duramadı yıkıldı (Ergin, 2007, s. 148)".

Zarf görevli sözcüklerin niteleme işlevlerinin genellikle süreklilik veya pekiştirme anlamı çerçevesinde verildiği görülmüştür. Zarf öbekleri olarak da değerlendirilebilecek bu yapılarda genellikle fiil nitelenmiştir.

Sonuç

Yazılı bir metinde veya etkili bir söylemde duygu, düşüncelerin daha çarpıcı ve dikkat çekici bir şekilde aktarılması, derin ve farklı anlam ilgileri ile anlaşılması için niteleyici sözcükler ve niteleme grupları sıklıkla kullanılmaktadır. Bu çalışmada ele alınan ve niteleme grubu oluşturan sözcükler genel olarak renk, durum ve davranış göstergesi olarak kullanılmıştır. Bu kullanımlar temeldeki renk, durum veya beğeni gibi duyguların gösteren olarak verilmesinin önünde bir engel değil aksine bir metnin anlam ve kavram alanının genişliğinin göstergesidir. Yüzyıllara meydan okuyan klasik bir metnin bu denli zengin bir içeriğe sahip olması da şaşırtıcı değildir. Dil ve üslupta görülen bu çeşitlilik “Dil Oyunları, Dilsel Gerekecilik ve Dilsel Görecelilik” kuramları çerçevesinde de değerlendirildiğinde Türk dilinin zenginliği ve ifade gücü bir kez daha görülmektedir. Bir dildeki kurgu, anlatım ve aktarım işinin bilinen kurallar çerçevesinde fakat daha önce hiç karşılaşılmamış bir şekilde aktarılması ise dil kullanımındaki yetkinlik ile ifade edilebilecektir. *Dede Korkut Hikâyeleri* de bu iki önemli değeri taşıyan eşsiz bir eserdir.

Aşağıdaki tabloda da görüleceği gibi gündelik yaşantımızda da sıklıkla kullandığımız bazı niteleyici sözcükler farklı bir gösterilene işaret etmektedir.

Gösterge		Gösteren		Gösterilen
Kara	=	Renk	+	Güç
				Sağlamlık
				Kuvvet
				Saygınlık
Ak		Renk		Saygı Gösterme
				Yaşlılık
				Bilgelik
				Yaman
Deli		Davranış		Deli Dolu
				Yavuz
				Coşkun
				İyi
				Yiğit
				İyi
Güzel		Beğeni		Safılık
				Temizlik

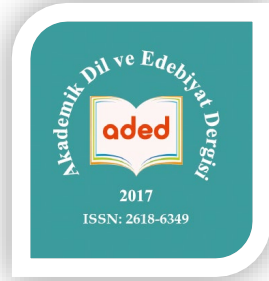
Temelde renk olarak gördüğümüz ve algıladığımız göstergeler söz konusu eserde farklı bir kavram alanı ile kullanılmıştır. Söz gelimi, “kara” sözcüğü Güncel Türkçe Sözlükte “muhkem, güç ve sağlamlık” kavram alanları ile verilmemiştir. Yalnızca “kara seveda” madde başında “güçlü suç ve günah duyguları, umutsuz ve güçlü aşk (GTS, t.y.)” anlamları ile verilmiştir. Seveda sözcüğünün güç çağrışımı veya anlamı ile kullanılmadığı açıkça görüleceğinden buradaki güçlülük vurgusu “kara” sözcüğünün üzerinde yer almaktadır. Aynı durum “kara kış” söz ebeğinde de görülmektedir. Benzer bir durum “ak sakallı” veya “ak bürçekli” söz öbeğinde de görülmektedir. “Ak” sözcüğü sakal veya

bürçlekle bir niteleme grubu olarak kullanıldığında söz konusu kavram alanı sadece yaşlılık veya renk ifadesi değildir. Bunlarla beraber saygınlık, itibar ve bilgelik anlamında da kullanılmaktadır. Burada kullanılan anlam ve kavram alanları Güncel Türkçe Sözlük'te yer almamaktadır. "Ak" veya "Ak sakallı" madde başlarında bilge olma durumunu gösteren bir anlam yer almamaktadır. Yine benzer bir anlam ilgisi de güzel sözcüğünün su ile kullanımında gürlük ifade etmesinde de yer almaktadır.

Yeryüzündeki kadim ve en çok konuşulan dillerden biri olan Türk dilinin bilgi ve iletişim çağı olan 21. yüzyılda daha etkili kullanımı için sözcüklerin gösterge değerlerinin ve kavram alanlarının doğru çizilmesi büyük öneme sahiptir. Bu noktada yapılacak en önemli hamle ise dilimizin ve kültürümüzün mihenk taşı eserlerine doğru noktadan bakabilmektir. Bu çalışmada ele alınan kuramlar neticesinde elde edilen bulgularda da görüleceği gibi çok temel niteliyicilerle kurulan anlam ve kavram alanlarının iştilmediği tespit edilmiştir. Türk dili ve kültürü üzerinde yapılacak olan gramer çalışmalarında çağdaş kuramsal bir bakış açısının benimsenmesi hem bu eserlerin daha doğru anlaşılmasına hem de çalışma alanlarımıza daha fazla katkı sağlayacaktır.

Kaynaklar | References

- Banguoğlu, T. (2007). *Türkçenin grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Deny, J. (2012). *Türk dil dilgisi* (Çeviren: A. U. Elöve). Kabalcı Yayınevi.
- Erbay, H. (Ed.). (2016). *Dede Korkut Kitabı han'ım hey*. Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği.
- Karahan, L. (2006). *Türkçede söz dizimi*. Akçağ Yayınları.
- Sapir, E. (1958). *Culture, language and personality* (D.G. Mandelbaum, Ed.). University of California Press.
- Saussure, F. (2001). *Genel dilbilim dersleri* (Çeviren: B. Vardar). Multilingual.
- Sığırcı, İ. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları*. Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.
- Vardar, B. (Ed.) (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual.
- Wittgenstein, L. (1958). *Philosophical investigations* (2nd ed.). Basil Blackwell.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Zeynep ŞENER

<https://orcid.org/0000-0002-8440-3549>

Arş. Gör. Dr.

zeynep.sener@hbv.edu.tr

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

<https://ror.org/05mskc574>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Ercüment Ekrem Talû ve *Kopuk* Romanı Üzerine

On Ercüment Ekrem Talû and His Novel Kopuk

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 19.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 26.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Şener, Z. (2024). Ercüment Ekrem Talû ve *Kopuk* Romanı Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 573-584. <https://doi.org/10.34083/akaded.1439557>

Şener, Z. (2024). On Ercüment Ekrem Talû and His Novel *Kopuk*. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 573-584. <https://doi.org/10.34083/akaded.1439557>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. <i>This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Zeynep ŞENER | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Öz

II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Ercüment Ekrem Talû, edebiyat alanındaki eserlerinin yanı sıra gazeteci ve siyasetçi kimliğiyle de dikkati çeker. Hikâye, şiir, hatıra, tiyatro ve roman türlerinin yanında çeşitli gazete ve dergilerde fıkra ve makaleleri bulunan Ercüment Ekrem, yazılarında özellikle İstanbul'u ve onun değişik yüzlerini okuruna aktarır. Yazarın *Kopuk* isimli romanı, kimsesiz kalan Ahmet'in başından geçenler sonucunda yaşadığı değişimi okura sunduğu ve döneminin bir panoramasını yansıtmak için İstanbul'u mekân olarak seçtiği bir eserdir. Hırsızlık, cinayet, polis tarafından aranma ve zenginden alıp fakire vererek halk kahramanı hâline gelme gibi suç unsurlarını içeren romanda yaşananlar Ahmet'in düşünce ve hareketlerindeki değişimi hazırlar. Suç ve suçlu kavramına odaklanan *Kopuk* romanı bahsi geçen bu başlıkları içerse de polisiye roman türüne dâhil edilemez. Polisiye romanlarda olduğu gibi bir dedektife, muamma yaratacak bir duruma yahut çıkarsamaya yer vermeyen bu romanda, suçu işleyen kişi de suçun sebepleri de romanın başından bellidir. Bu çalışmada Ercüment Ekrem Talû'nun, İstanbul'dan ve hayata tutunamayan çocukların yaşadıklarından bahsettiği *Kopuk* romanının sosyolojik açıdan incelenmesi amaçlanmaktadır. Söz konusu roman üzerine böyle bir çalışma yapılmamış olması bizi romanın tahliline yönlendirmiştir. *Kopuk* romanında, birçok çatışmanın da yönlendirdiği kimsesiz çocukların verdiği yanlış kararların yol açabileceği hatalar ve bunların sonuçlarının toplumsal hayata etkileri romanın başkışisi Ahmet özelinde sunulacaktır. Bununla birlikte işlenen suçlar ve haksızlığa karşı çıkmanın haklılığı da irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, Ercüment Ekrem Talû, roman, *Kopuk*, suç

Abstract

II. Ercüment Ekrem Talu, one of the important names of Turkish literature during the Constitutional Monarchy and the Republic Period, attracts attention with his identity as a journalist and politician, as well as with his works in the field of literature. Ercüment Ekrem, who has anecdotes and articles in various newspapers and magazines as well as stories, poems, memoirs, theater and novels, especially conveys Istanbul and its different faces to his readers in his writings. The author's novel, *Kopuk*, is a work in which the orphan Ahmet presents to the reader the change he experienced as a result of what he went through, and he chose Istanbul as the setting to reflect a panorama of his period. The author's novel, *Kopuk*, is a work in which the orphan Ahmet presents to the reader the change he experienced as a result of what he went through, and he chose Istanbul as the setting to reflect a panorama of his period. The events in the novel, which includes criminal elements such as theft, murder, being wanted by the police, and becoming a folk hero by taking from the rich and giving to the poor, prepare the change in Ahmet's thoughts and actions. Although *Kopuk* novel, which focuses on the concept of crime and criminal, includes these mentioned titles, it cannot be included in the detective novel genre. In this novel, which does not include a detective, an enigmatic situation or inference as in detective novels, the person who committed the crime and the reasons for the crime are clear from the beginning of the novel. In this study, it is aimed to examine Ercüment Ekrem Talû's novel *Kopuk*, in which he talks about Istanbul and the experiences of children who cannot hold on to life, from a sociological perspective. The fact that such a study could not be conducted on the novel in

question led us to the analysis of the novel. In the novel *Kopuk*, the mistakes that can be caused by the wrong decisions made by orphaned children, who are also led by many conflicts, and the effects of their consequences on social life will be presented specifically in the context of Ahmet, the main character of the novel. In addition, the crimes committed and the justification of opposing injustice will also be examined.

Keywords: New Turkish literature, Ercüment Ekrem Talû, novel, *Kopuk*, crime

Giriş

II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında önemli bir yeri olan Ercüment Ekrem Talû (1888-1956); gazeteci, yazar ve siyasetçi kimliğiyle ön plana çıkar. Çeşitli devlet kademelerinde görevde bulunan Talû; şiir, hikâye, anı, tiyatro, makale ve roman türlerinde verdiği eserleriyle edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir. Asıl adı Ahmet Kemal Ercüment olan Ercüment Ekrem Talû, Rezaizade Mahmut Ekrem'in oğludur. Galatasaray Lisesini bitiren Ercüment Ekrem kendisini tam olarak İstanbullu bir edebiyatçı olarak görür. Talû, yaşadığı şehrin eğitimine ve lisan konusundaki birikimine etkisini şöyle açıklar:

Tam manasıyla İstanbul çocuğuyum. Burada doğdum, çocukluğumun en mesut safhası burada geçti. Edebiyatta ve fikir âleminde şöhret bulmuş kimselerin muhitinde yaşamak bahtiyarlığına mazhar oldum. Babam tahsilimize çok itina etti, pek küçükken lisan öğrenmemize gayret sarf etti. Mektepten çıktığım zaman Türkçe kadar Fransızca, Rumca ve İngilizce biliyordum. Ne kadar isabet olmuş... Daha sonraları hayatta kazandığım başarıları bu lisanları bildiğime borçluyum (Yücebaş, 1957, s. 3).

Gazeteci kimliği ile ön plana çıkan Talû'nun ilk edebî yazısı 1904 yılında *Çocuklara Mahsus Gazete*'de yayımlanır. İlk yazısına olan heyecanını ve hissettiği duygularını Talû şu cümlelerle aktarır:

Gazeteciliğe intisabım babamın muhitinde bana arız olan yazı yazmak hevesi ile başlamıştır. İlk nesrim İbn-il Hakkı Tahir Bey'in neşrettiği *Çocuklara Mahsus Gazete*'de çıkmıştır. Ben imzama taşıyan bu çocukça yazıyı hâvi nüshanın satılığa çıktığı gün duyduğum gururu hayatımda bir daha duymadım. O gün bütün dünya benimle meşgul zannediyor ve bu zan ile iftihar ediyordum (Yücebaş, 1957, s. 4).

Yazın hayatında vermiş olduğu ilk mahsul ile duyduğu ilk heyecan, Ercüment Ekrem için bir ömür devam eder. Kaleme aldığı çeşitli türden yazılarda toplumun dinamliğini yazıya dökmeye çalışır. Fransızca gazeteler de dâhil olmak üzere birçok yayın organında makaleler yazan Talû, asıl şöhretini 1908'den sonra kazanır. Dönemin çeşitli gazete ve dergilerinde genellikle alaycı bir üslûpla yazdığı mizahî fıkraları, sohbet ve hikâyeleri yayımlanır. Yazılarında "Ebülmuvakkar, Ermel Talu, Çekirge, Ulat, Âşık, Torik Necmi, Karga, Kertenkele, Cin Ahmet, Evliya, Kerbelâ, Evliyayı Cedit, Meşhedi imzalarını" (Aktaş, 1992, s. 149; Yalçın, 2010, s. 968) kullanan Talû, *İkdam*, *Tercüman-ı Hakikat*,

Resimli Kitap, Ümmet, Donanma, İnci, Diken, Güler yüz, Akbaba, Alay gibi gazete ve dergilerde yazdığı muhtelif yazılarıyla toplum için edebiyat anlayışını yansıtır.

Ercüment Ekrem Talû, eserlerini toplumcu gerçekçi bir tutumla kaleme alır. Üslubunu canlı tutacak unsurlara yer verdiği eserlerinde “muhtelif tipleri son derece tabii ve canlı tasvirlerle kaleme alan Talû, edebiyatımızda meddah geleneğini yazılarında başarıyla sürdüren müstesna şahsiyetlerden biridir” (Aktaş, 1992, s. 149). Toplumsal konuları işlerken sıkça başvurduğu mizahi unsurlarda ağız ve lehçe kullanımı ile ses sapmalarından kaynaklanan komiği ele alır. Yusuf Ziya Ortaç, Ercüment Ekrem Talû’nun mizahi yönü hakkında şunları söyler: “Biraz orta oyunu nüktecisi, biraz meddah, biraz komik ama tatlı, çok verimli, yerli bir komik. Bütün taklitleri kusursuz yapardı. Ercüment Ekrem: Acem, Laz, Çerkez, Yahudi, Ermeni” (Ortaç, 1966, s. 99). Eserlerinde azınlıkları işleyen ve onların Türkçeyi konuşma tarzlarına mizahi bir üslupla yer veren Ekrem, okurunu eseriyle hem bilgilendirmeyi hem de güldürmeyi amaçlar.

Ercüment Ekrem Talû, “*Diken* adlı mizahi dergide ‘Âşık’ ve ‘Karga’ müstear ismiyle, siyasi ve sosyal içeriği olmayan, okuyucuları eğlendirmek amacıyla yazılmış, mizahi hikâyelerini yayımlar” (Karaca, 1993, s. 23). Talû, 1919 yılında *İleri* mecmuasında “Viraneler” başlığıyla tefrikasına başladığı romanını daha sonra *Kopuk* ismiyle kitaplaştırır (Canberk, 1994, s. 201). Romanın ilk baskısı 1922 yılında İstanbul’da, Şirket-i Mürettebiye Matbaası’nda yapılır. İkinci baskısı ise yine aynı matbaadan 1926 yılında çıkar.

Kopuk

Ercüment Ekrem Talû’nun *Gün Batarken* (1920) ve *Asriler* (1922) romanından sonra üçüncü romanı *Kopuk*’tur (1922). Talû, bu romanını “*Ahmet Rasim Beyefendi’ye*” ithaf eder. On üç bölümden oluşan roman, İstanbul’un meşhur yangın yerlerinde geçer. 18. yüzyılda, İstanbul’un çeşitli yerlerinde gerçekleşen büyük yangınlar, ardında yoksul insanların yaşadığı yıkık harabeler bırakır. Fakirlerin yaşadığı açlığın ve sefaletin hüküm sürdüğü bu yangın yerleri oldukça güç yaşam şartlarına sahiptir. “Alaturka musikiyi severim. Fakat ne yazık ki muhitinden hoşlanmam” (Bilbaşar, 2015, s. 51) diyen Ercüment Ekrem, yangın yerleri gibi fakirliğin, alaturkâliğin mekânlarını muhtemeldir ki eserlerine hayali mekân olarak seçer. “*Kopuk* romanı kimsesiz başıboş çocukları konu alır” (Canberk, 1994, s. 201). *Kopuk* romanında hiç tanımadığı babasından uzakta, önce annesiyle sonrasında ise annesinin ölümüyle tek başına kalarak yaşam mücadelesi veren bir çocuğun hikâyesi anlatılır. Birçok çatışma üzerine temellenen romanın ana teması zengin-fakir ayrımıdır. Zenginlerin etken, fakirlerin ise edilgen konumda yer aldığı romanda haksızlık ve bunun karşısında alınan tavır okura sunulur. Zenginliğe ve iktidara sahip kimselerin fakirleri ezdiği, onları görmezden geldiği ve kimsesizliğin hayatı zorlaştırdığı durumlarda suç ve ceza kaygan bir zemindedir. Bu bağlamda romanda, suç ve ceza kavramları, akıl ve vicdan hassasiyetiyle anlamlandırılmaya çalışılır.

“Lâtif bir Teşrin sabahı”(Talû, 1926, s. 3) ile başlayan romanda ele alınan zamana dair daha fazla detaya yer verilmez. *Kopuk* romanının başkişisi Ahmet,

[o]n dört yaşına vâsıl olduğu [ulaştığı] hâlde, henüz on, on bir yaşındaki bir çocuğun vücudu kadar bile inkişâf edememiş [gelişmemiş] zavallı, sıksa, cılız, kavruk bir kadîdden [iskeletten] ibaret olan vücudu on dört senelik bir ömr-i sefalet ve ıstırabın [acı ve pişmanlık dolu hayatın] pek ağır yükü altında ezilmiş, eğilmiş gibi idi (Talû, 1926, s. 7).

Ahmet'in çocukluğuyla başlayan roman onun büyümesiyle son bulur. Bu bağlamda *Kopuk* romanını Ahmet'in büyüme romanı olarak nitelendirmek mümkündür. Ahmet henüz dokuz yaşındayken annesini kaybeden saf bir çocuktur. Geçen beş sene zarfında annesiyle kaldığı yangın yerindeki bir kulübede, yan komşusu Bahtiyar Hanım'ın verdiği bir tabak yemekle hayatta kalmayı başarabilmiştir. Ancak zayıf bünyesiyle on dört yaşından daha küçük bir çocuğa benzer. Romanın sonunda ise Ahmet İstanbul'un tanınan ve aranan bir külhanbeyi durumuna gelecektir.

Mekân ve İnsan

Ercüment Ekrem, *Kopuk* romanını, çok sevdiği ve kendisini ait hissettiği İstanbul'u merkeze alarak kurar. Yazar, İstanbul'a verdiği değeri ve romanlarına mekân olarak İstanbul'u seçmesinin nedenini şöyle açıklar:

İstanbul kadar cazip hangi mevzu vardır? Milli varlığımızın göz bebeği olan bu şehir tarihi ile, abidelerile, ananelerile, mazisi ile, manzaraları ile, dünyanın [sekizinci harikası] olarak ebed-zinde bir şöhrete maliktir. Şarkın ve garbın en seçkin sanatkârlarına, en güzel eserlerini ilham etmiş bulunan İstanbulumuzun inkılapların süratli seyri önünde değişen, kaybolan yakın maziye ait birtakım hususiyetlerini kayıt ve tesbit eylemek yerinde bir hizmet olurdu (Talû ve Münif Fehim, 1945, s. 3).

Romanlarına İstanbul'dan daha önemli bir mevzu ve mekân konu edinemeyeceğini belirten Talû için burası millî bilincin sunulması açısından oldukça önemlidir. İstanbul onun yazılarına gereken mekânı, insanları ve konuları sunan değerli bir şehir niteliğindedir.

Kopuk romanında mekân olarak genelde İstanbul; özelde ise yangın yerleri ve Paşa konakları, esrar içilen kahvehaneler ve Haliç köprüsünün altındaki dubalar kullanılır. Mekân kullanımı olay akışına ve kişilere göre şekillenmektedir. Mekân kişilerin iç dünyasını ve psikolojisini oldukça etkileyen bir unsurdur. Bu bağlamda bir evin “insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri” (Bachelard, 1996, s. 26) olması münasebetiyle *Kopuk* romanında mekân olarak bir evin seçilmemesi Ahmet'in kimsesiz ve fakir oluşunu vurgular. Ahmet için tüm İstanbul bir mekân hâline gelir ancak o, sığındığı yerlerde bir bağ, aidiyet kuramaz.

Roman Kişileri

İstanbul'da meydana gelen büyük yangınların bir sonucu olan yıkıntılar; kimsesiz ve fakir halk için yaşam alanı hâline gelir. *Kopuk* romanında, Ahmet sayesinde yangın yerlerinin sosyo-kültürel durumuna değinilir. “Payitahtın göbeğinde ayrı bir memleket teşkil eden

yangın yerinin” (Talû, 1926, s. 62) insanları fakirlikle mücadele eden, yaşam savaşı veren kişilerdir:

Geniş yangın yerinde, felekzede [talihsiz], bağı yanık, hânümanı [yuvası] sönük, kalbi kırık İslâm'ın hâline acındırmak için bârgâh-ı kibriyâya [Cenabiallah'ın yüce makamına] ref-i eyâdî-i tezallüm etmiş [şikâyet etmek, sızlanmak için ellerini yukarıya kaldırmış] gibi duran viran bacaların, yıkık duvarların altından, mahzenlerin içinden, sefil, pejmürde [perişan] kıyafetli, irili ufaklı bir yığın insan çıktı (Talû, 1926, s. 3).

Ahmet de onlardan biridir. Yalnız yaşadığı kulübesinde hayatta kalmaya çalışan Ahmet, komşusu Bahtiyar Hanım'ın kızı ile arkadaş olur. Böylelikle romanın kişileri arasına Makbule katılır.

Makbule, annesi ve üvey babasıyla yaşayan küçük bir kızdır. Üvey babasının kendisini ve annesini sürekli dövmesi Makbule'yi bezdirir ve onu Ahmet'e şikâyet eder. Bunun üzerine Ahmet, Makbule'yi kurtarmak için hiç tanımadığı kendi babasını görmeye gider. Ahmet'in babası Cehdi Paşa'nın oğlu Feridun Bey'dir. Cehdi Paşa konağına ahretlik olarak gelen Gülsüm'ü kandırıp onunla aşk yaşayan Feridun Bey, Gülsüm'ün hamile olduğunun anlaşılması üzerine evden atılmasına sessiz kalmıştır. Ahmet, babasının onu büyük bir sevgiyle bağına basacağı inancıyla hazırlanır ve konağa gider. Kendisi yangın yerinde sefalet içinde yaşarken babasının bir konakta zenginlik içinde bir yaşam sürmesi Ahmet'i huzursuz eder:

O, bu yangın yerinde, akrepler, çyanlar, örümceklerle beraber, yataksız yorgansız ve çok defa ekmezsiz yatıp kalktığı halde, orada, mükellef [muhteşem], koca bir konak içerisinde, bütün debdebe [gösteriş] ve ihtişamıyla [göz alıcılığıyla], hayata lezzet veren her türlü esbap [sebepler] ve vesait [araçlara] malik [sahip] bir büyük pederi mevcut olduğunu düşündükçe, bazen soğuşun şiddetinden gözlerinin yaşları yanaklarında donarak, hıçkırığa hıçkırığa ağlıyordu. Sonra bu elem [acı] fırtınasının sarsıntısıyla yorgun düşüp uykuya daldığı zaman, rüyasında, müşfik [şefkatli] bir baba elinin, başı ucunda kendisini okşamakta olduğunu görüyor, sayıklıyordu (Talû, 1926, s. 11).

Babasının kendisini kabul edeceği ve ailesinin onu büyük bir sevgiyle karşılayacağı fikrine kapılan Ahmet ne yazık ki beklediği ilgiyi göremez ve “Gülsüm'ün piçi” olarak konaktan kovulur. Bu olay Ahmet'in annesinin kaybından sonra aldığı ikinci darbedir. Yıkılan hayalleriyle yangın yerine geri dönen Ahmet'in bu durumu kabullenmesi hiç kolay değildir. Bu sebeple Ahmet önce kendisinden yola çıkarak ezilenlerin hakkını aramayı hedefler: “Şüphesiz ki, anacığının sergüzeşt-i feciine [felaketine] maruz kalan daha pek çok zavallı kadınlar, kendi gibi İstanbul kaldırımlarında ayak sürten aç, çıplak, perişan, yüzlerce yetimler vardı. Bunların hakkını o, Ahmet, bizzat arayacaktı” (Talû, 1926, s. 17-18). Zamanında annesinin şimdi de Ahmet'in hakkı yenmiştir. Yazar, Ahmet'in kendisi gibi fakir ve hakkı yenilenlerin sesi olacağını, adaletin kılıcını bizzat kendisinin kullanacağını işaretini bu satırlarla okura hissettirir.

Kopuk romanındaki kişi kadrosu Ahmet'in hırsızlık suçuna karıştığı gurupla genişler. Ahmet gibi hayata tutunamayan kopuklardan oluşan bu toplulukla romanın kişilerine Çağanoz Ömer, Sulu Necati, Tekir Osman, Çolak Tahsin, Çeşmemeydanlı Rıza,

Gedikpaşalı Serope ve Esrarkeş Ligor katılır. Ayrıca dubada eğlenmek için çağırılan Toygarlı Leman ve Bıdık Ayşe de romanın kadın kişilerindendir.

Yıkılan Hayaller

Büyük hayallerle kapısına dayandığı konaktan Cehdi Paşa tarafından kovulan Ahmet'in babasına kavuşma umudu yıkılır. *Kopuk* romanında işlenen zengin fakir çatışmasının temeli Ahmet ve paşa dedesi ekseninde sunulur. Nitekim Ercüment Ekrem'in eserlerinde yozlaşmış, ahlaken çökmüş paşa tipine sıklıkla yer verdiği görülür:

Değerlerini kaybetmiş, kendisine çıkar sağlamaktan başka düşüncesi olmayan, bozulmuş Paşa motifi, yazarın diğer romanlarında şiddetle tenkid ettiği sosyal bir tabaka olarak karşımıza çıkar. *Kopuk* romanında, kopuk bir paşazâdenin korumasız bir hizmetçiyi iğfali (ve ortada bırakması) sonucu dünyaya gelen gayr-i meşru bir çocuktur. Onun sefâlete itilişinde şımarık paşazade babasının ve gerçeği kabullenemeyen paşa dedesinin rolü büyüktür (Tarım, 1986, s. 141).

Büyük hayallerle kapısına dayandığı dedesi Cehdi Paşa'nın konağından kovulunca Ahmet'in babasına kavuşma umudu yıkılır. Cehdi Paşa'nın oğlu Feridun Bey; eleştirilen, toplumsal hayatta sorunlu bir bireydir. *Kopuk* romanının henüz başında okurun karşısına çıkan Feridun Bey romandaki suçu ve suçluyu temsil eder. Bu suç karşısında elbette bir ceza olacaktır. Bu cezayı verecek kişinin ise Ahmet olması kaçınılmazdır. Böylelikle *Kopuk* romanındaki suç ve ceza kavramları Feridun Bey ile Ahmet'in ilişkisi üzerine temellenir. Baba ile oğul arasındaki bu karşıtlık hem suç ile cezanın hem zengin ile fakirin hem de iş veren ile çalışanın yani ezen ile ezilenin çatışmasının temelini teşkil eder.

Kendi hayatının sefaletine alışmış olan Ahmet, Makbule'nin de annesi Bahtiyar Hanım gibi üvey babasından dayak yediğini öğrendiğinde Cehdi Paşa'nın konağı onun için bir umut ışığı olur. Ancak orada gördüğü muamele sonucu Ahmet'in kurtuluş planı suya düşer ve elinde intikam yemininden başka bir şey kalmaz. Sonrasında bir tanıdığıının tavsiyesiyle Karamanlı Nikoli'nin meyhanesine çırak olarak alınması Ahmet'in hayatındaki dönüm noktalarından biri niteliğindedir. Artık düzenli bir geliri olan Ahmet, yaşadığı viraneye yorgun ama mutlu gelmeye başlar. Bir akşam kocasından öldüresiye dayak yiyen Makbule'nin annesinin ölümüyle Ahmet ve Makbule çaresizliği hissetmeye başlar. Artık Makbule de Ahmet gibi bu hayatta bir başına kalır. Makbule'yi yanına alan ve kazancını onunla paylaşarak kardeşçe yaşamaya karar veren Ahmet için işler yine umduğu gibi gitmez. Bir akşam işten geldiğinde evde bulamadığı Makbule'nin bir konağa yerleştirildiğini duyan Ahmet çılgına döner. Hemen Makbule'yi bulur ve onunla birlikte kulübesine geri döner. Ancak Makbule'nin hizmet ettiği evin sahibi Süleyman Bey onları polise şikâyet eder ve Ahmet'in bir ay hapis yatmasına sebep olur. Burada dikkat çekici olan detay, Ahmet'in Süleyman Bey'in evinden "çamaşır çalma" iddiasıyla suçlanarak haksız yere hapiste yatmasıdır. Bu durum Ahmet'in haksızlığa düştüğü ikinci olayı temsil eder.

Yanlış Kararlar ile Suça Yönelim

Ahmet, hapisten çıktığında ilk iş geldiği yangın yerinde Makbule’yi arar ancak bulamaz. Bir gece yarısı Makbule’nin sarhoş üvey babasıyla karşılaşır. Makbule’nin yerini öğrenmek isteyen Ahmet ne kadar ısrarcı olsa da adamdan bir bilgi alamaz. Bunun üzerine şimdiye kadar hayat karşısında edilgen kalan Ahmet etken konuma geçer ve bir suç işler. Makbule’nin üvey babasını boğarak öldürür ve çamurlu suların içinde bırakıp kaçar. Romanda bu cinayetin anlatımı sırasında kullanılan “baykuş” detayı oldukça dikkat çekicidir: “O aralık, semayı kaplayan kara bulutlar sıyrıldı, soğuk donuk bir mehtabın ölgün ziyası yerde yatan naaşın çehresini tenvir etti [aydınlattı]. Câbecâ [yer, yer] çukurların içerisinde birikmiş sular parladı. Yakında bir baykuş, iki üç defa haykırdı...” (Talû, 1926, s. 67). Uğursuzluk yahut kötü bir olayın habercisi olarak kullanılan baykuş ötüşüne Ercüment Ekrem de romanında yer verir. Baykuşun ötmesiyle birlikte Ahmet ancak kendine gelir ve işlediği cinayeti anlar. Bu olay romanın ilk kırılma noktasını oluşturur. Ahmet artık masumiyetten suçluluğa geçmiş, suçu deneyimlemiştir.

Suç, *Kopuk* romanının merkeze alarak işlediği bir kavramdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde kelime olarak “Yasalara aykırı davranış, cürüm” (“Suç”, <https://sozluk.gov.tr/>) anlamına gelen suç, benimsenmeyen bir duruma “karşı çıkmayı” da beraberinde getirir. Suç kavramı *Kopuk* romanına ilk olarak cinayete dâhil edilir. Cinayetten sonra Ahmet nereye gideceğini bilemez. Romanın bu kısmı hızlı bir geçişle Ahmet’in yeni tanıştığı biriyle Haliç köprüsü altındaki dubalarda uyuduğu bölüme aktarılır. Ahmet’in yeni arkadaşı Çağanoz Ömer ile sığındığı bu yer, kopukların yani işsiz güçsüz serserilerin takıldığı bir mekândır. Ahmet burada Makbule’yi bulma hayaliyle bir süre yaşar. Makbule’ye olan kardeşçe sevgisi artık bir aşka dönüşmeye başlamıştır. Hem Makbule’yi arayan hem de burada çeşitli suçlara şahitlik eden Ahmet zamanla hırsızlık yapmaya başlar.

Ahmet’in sığındığı bu suç ortamında tek hedefi Makbule’yi bulmak için gerekli yardımı alabilmektir. İşlediği cinayeti saklayan Ahmet, suçlu olduğunu ve polisten kaçtığını kimseye söylemez. Aç ve uykusuz geçen birkaç günün ardından Ahmet artık umudunu yavaşça kaybeder. Çağanoz Ömer onun hâline acır ve onu her olaydan haberi olan Meyhaneci Yervant’a götürür. Ancak buradan da bir bilgi elde edemezler. Böylelikle Ahmet hayatından ve hayallerinden vazgeçen ve diğerleriyle birlikte hırsızlık yapan biri hâline gelir. Bu bağlamda, söz konusu romandaki suç kavramına bir başlık da hırsızlıkla eklenir. Ahmet cinayet suçundan sonra hırsızlık suçunu da işler. Romanda vicdanlı bir hırsız olarak sunulan Ahmet için soygun yapacağı kimseler bellidir. Zenginleri soymak ona göre hakkı sağlamaktır, ancak fakirlere dokunulmasını kabul etmez. Zamanla Ahmet zenginden alan fakire yardım eden bir halk kahramanına dönüşür. Bu bağlamda Ahmet, suç deneyimini vicdanına göre şekillendirir. Ona göre ihtiyaç sahibi, fakir kimselerden çalmak asıl suçtur. Hırsızlık yaptığı sırada, çaresiz bir anne ve hasta çocuğuyla karşılaşan Ahmet arkadaşlarına karşı gelir ve zavallı annenin parasının geri verilmesini sağlar. Bununla da kalmaz onları düzenli olarak ziyaret eder ve çocuğun ilaç masraflarını karşılar.

Suçla Gelen Nam: Cin Ahmet'e Dönüşüm

Ahmet hırsızlık suçuna, aç ve kimsesiz insanlara yaptığı yardım gerekçesiyle devam eder. Zamanla yaptığı hırsızlıktan ziyade fukaraya yardımlarıyla ünlenen Ahmet, "Cin" lâkabıyla anılmaya başlar. Ahmet'in namı tüm İstanbul'a yayılırken aldığı bu "Cin" unvanının lamba cininden yola çıkılarak verildiği düşünülebilir. Sonuçta Ahmet de fakir insanların dileği olan maddi imkanları onlara sağlamaktadır. Ayrıca roman başkişisi Ahmet'in "Cin" lâkabını alması başka bir yönden daha dikkat çekicidir. Çünkü romanın yazarı Ercüment Ekrem de yazdığı yazılarının bazılarında "Cin Ahmet" müstearını kullanmayı tercih eder. Romanda Cin Ahmet İstanbul'un sayılı külhanbeylerinden biri olarak ünlenir. Bu arada geçen zaman hususunda okura bir bilgi sunulmaz. Bu ünün sağlanabilmesi ve Ahmet'in güçlenmesi için belli bir sürenin geçmiş olması muhtemeldir. Cin Ahmet yanındaki adamlarıyla sıkça gittiği Şekûre Hanım'ın evinde, buraya yeni gelen bir kızla karşılaşır ki bu kız Makbule'dir. Ahmet'e başından geçenleri anlatan Makbule, yalnız bir genç kızın kötü talihini okura örnekler.

Makbule Ahmet'in Süleyman Bey'in şikâyeti üzerine hapse girmesiyle hayatta yalnız kalır. Sokakta çaresiz beklerken yanına yaklaşan bir kadının iyi niyetine kanar ve bir süre onun evinde kalır. Zamanla bu kadın Makbule'yi bir konağa hizmetçi olarak satar. Acı bir tesadüf olarak bu konağın, Ahmet'in babası Feridun Bey'in konağı olduğu anlaşılır. Feridun Bey'in hasta karısına bakmakla yükümlü olan Makbule, kendisine yaklaşan ve türlü vaatlerle onu kandıran Feridun Bey'in aşkına kapılır. Ancak hamile olduğu anlaşılan Makbule konaktan kovulur ve bir hastanede yalnız başına doğurduğu bebeğini sağlık sorunları sebebiyle kaybeder. Yaslı ve ümitsiz Makbule için Şekûre Hanım'ın sıcak evi bir çıkış yolu olur ve eve gelir gelmez de Ahmet'le karşılaşır. Makbule'nin serüvenini dinleyen Cin Ahmet'in öfkesi Makbule'yi korkutur. Tarihin tekerrür etmesi ve Makbule'nin de Ahmet'in annesi Gülsüm gibi Feridun Bey tarafından işgal edilip konaktan atılması Ahmet için bu hayatta bardağı taşıran son damla olur. Zamanında ettiği intikam yeminini yerine getirmek için harekete geçen Ahmet, bir gece yarısı Feridun Bey'in evini basar ve hâlâ babası olduğunu kabul etmeyen Feridun Bey'i romanın başından beri cebinde taşıdığı Laz bıçağıyla öldürür. Bu bıçak detayı okura roman boyunca çeşitli yerlerde hatırlatılır ve sonunda bıçak kullanılır. Babasının suçunun cezasını kesen Cin Ahmet İstanbul'da aranan bir suçlu olarak hemen yakalanır.

Kopuk romanında Ahmet, çeşitli vesilelerle birçok suça karışır. Ancak suç ve suçluya odaklanan bu romanının polisiye roman sayılamayacağı açıktır. Polisiye roman türünün sahip olduğu belli başlı özellikleri içermeyen *Kopuk* romanı bu türe dâhil edilemez. S. S. Van Dine bir romanın polisiye türüne ait olması için yirmi şartı sağlamasının gerekliliğini savunur. Bu özelliklerden ilki, polisiye romanın bir cinayetle başlaması ve romanın sonuna kadar bir muamma kaynaklı merak unsurunun muhafaza edilmesidir (1995, s. 124-128). *Kopuk* romanının hem başında hem de sonunda cinayet işlenir. Fakat cinayeti işleyen de neden işlediği de açıktır. Bu bağlamda muamma da merak da ortadan kaldırılmıştır. Ayrıca polisiye romanın özelliklerinden belki de en önemlisi olan dedektif ya da polis takibi de *Kopuk* romanında yer almaz. Ahmet polis tarafından hırsızlıktan

arandığını bilir ve onlardan kaçır. Fakat romanda herhangi bir takipten bahsedilmez. Şunu belirtmek gerekir ki polisiye roman özelliklerinden biri olan parayı zenginden alıp fakire verme işi *Kopuk* romanının başkişisi olan Ahmet'in aslı görevi olur ve onu halk kahramanı hâline getirir. Bununla birlikte söz konusu özellik tek başına bu romanı polisiye türünde görmemize yetmez. Tüm bunların neticesinde her ne kadar suç unsurunu merkezine alsa da *Kopuk* romanına polisiye roman denilmesi uygun olmayacaktır. Bununla birlikte bu romanın, Ercüment Ekrem Talû'nun 1932 yılında kaleme aldığı *Meşhedi Polis Hafiyesi* adlı polisiye türünde bir kurguya sahip romanından önce suç konusunu işlediği açıktır. Döneminde çok sevilen bir kahraman olan Meşhedi ve onun başından geçenlerin konu edildiği *Meşhedi Polis Hafiyesi* romanı "çok başarılıdır ama bir Sherlock Holmes öyküsü uyarlamasıdır" (Üyepazarıcı, 2013, s.15). Ercüment Ekrem'in polisiye türünün özellikleriyle yazdığı bu roman bir uyarlama oluşuyla eleştirilere hedef olur. Bu romanla kıyaslandığında *Kopuk* romanı polisiye türüne hazırlık niteliğinde bir suç romanı olarak değerlendirilebilir.

"İnsanların adaleti böyle hükmediyor. Öyle mi?"

Suç ve suçlu kavramları çerçevesinde adaleti kendince sağlamaya çalışan Ahmet masumluktan suçluluğa geçip yakalandığında adaletin karşısına çıkarılır. İşlediği ilk cinayetten kimsenin haberi olmamıştır. Ancak her ne kadar fakirler için yapmış olsa da Ahmet'in hırsızlığı tüm İstanbul'a yayılmıştır. Son olarak yine cinayet suçu işleyip kendi babasını öldüren Ahmet'in cezalandırılması için mahkeme kurulması okuru suçluluk hususunda düşünmeye sevk eder.

Mahkeme, İstanbul'un aranan suçlularından biri olan ve zamanla meşhur külhanbeyi Cin Ahmet namıyla anılan bu kişinin cezasına karar vermek için iki kere kurulur. İlkinde de ikincisinde de sessiz kalan Ahmet, yaşadıklarına anlam veremez. Yargılandığı mahkemede kendisini savunmayan Ahmet şu sözlerle adalete dair fikrini açıklar: "Demek ki, Reis Bey! İnsanların adaleti böyle hükmediyor. Öyle mi? Peki! Siz beni idam edeceksiniz... Haklısınız! Sarhoşun biri, kopuğun biri bana bir tokat ataydı, ben de kızıp öldürseydim, topu on beş sene hükmü vardı... Değil mi?" (Talû, 1926, s. 155). Burada adalet sistemini kendi vicdanına uymadığı için eleştiren Ahmet, kopuğun biri olduğu için suçuna kesilen cezanın ölüm olduğunu düşünür. Bunu da bir örnekle açıklar:

Lâkin hiç de sarhoş olmayan, kopuk olmayan bir herif benim anamın namusunu berbat etmiş, beni babasız, piç damgasıyla yaşatmış, sevdiğim kızda ne ırz koymuş ne namus, bana dünyayı zindan etmiş onun sebebine ben hırsız olmuşum... Böyle bir hergeleyi öldürdüğüm için beni idam edeceksiniz! Pekâlâ! Nasıl isterseniz öyle yapınız! (Talû, 1926, s. 155).

Bu sözler Cin Ahmet'in hakkındaki hükmü değiştirmez ve Ahmet idam edilir. *Kopuk* romanı İstanbul'un ünlü kopuklarından biri olan Ahmet'in hayattan koparılmasıyla son bulur. Kopukluktan fakirlere yardım eden meşhur bir külhanbeyliğine giden serüvende Ahmet, suçlarının cezasını hayatıyla öder.

Kopuk romanında bölümler genellikle Ahmet'in hayatında meydana gelen değişikliklerle başlar. Ahmet'in yaşadığı olaylarla yazar, okuruna toplumsal bir aksaklığı anlatmakta ve mesaj vermektedir. Bu bağlamda yazarın çok sevdiği ve romanını ithaf ettiği Ahmet Rasim'in üslubundan etkilendiği söylenebilir. Bununla birlikte yazar toplumsal meseleleri okuruna aktarırken mizahî üslubunu da kullanır. *Kopuk* romanında ağız özellikleri ve dil sapmaları, özellikle azınlıkların konuşmalarında kendini hissettirir. Ercüment Ekrem mizahî üslubunu diğer eserlerinde olduğu gibi *Kopuk* romanında da, yakından tanıdığı ve dil özelliklerine hâkim olduğu azınlıkların konuşmalarına yer vererek sürdürür.

Bağlama yönelik bir incelemenin yapıldığı bu çalışmada, *Kopuk* romanında zaman ve mekâna dair ayrıntılı bilginin yer almadığı tespit edilmiştir. Ayrıca romanın ismiyle paralel olarak anlatılan olayların akışında kimi zaman bir kopukluk yaşanır. Romanda sıklıkla görülen hızlı geçişler, okurun bağlamdan kopmasına ve olay gidişatında boşluklar oluşmasına da yol açar. Roman tekniği açısından kusurlu sayılabilecek bu eserde özellikle üslupta ciddi sıkıntılar oluşmuştur. *Kopuk* romanının bazı bölümlerinde dil oldukça sade ve günlük kullanımda iken bazı kısımlarda terkipli ve uzun anlatımlar dikkati çeker. Bu durum Ercüment Ekrem'in diğer eserlerinde de kısmen görüldüğü için bu dil kullanımının üslupta bilinçli bir tercih olduğu ve alaycı bir tutumun izlerinin görüldüğü açıktır.

Sonuç

Ercüment Ekrem Talû'nun *Kopuk* romanı döneminin İstanbul'unu, toplumsal yaşamda karşılaşılan aksaklıkları ve kimsesiz, kopuk gençlerin hayatlarını bir kesit olarak okura sunar. Geçmiş yıllarda İstanbul'da meydana gelen büyük yangınlardan kalma yerlerdeki harabelerde, zorlu şartlar altında fakirlikle imtihan ve hayatta kalma mücadelesi veren Ahmet, toplumun "kopuk" olarak nitelendirdiği birini temsil etmektedir. Mekân seçiminin bilinçli yapıldığı ve kişilerin İstanbul'un kozmopolit yapısı gibi çeşitlilik gösterdiği romanda Ahmet okurun hayat hikâyesini takip ettiği kişi konumundadır. Kurduğu hayallerin hüsrarla sonuçlanması, maddi ve manevi açıdan bir babaya olan özleminin karşılanmaması; romanın sonunda Ahmet'i İstanbul'un külhanbeylerinden biri yapar. Masumiyetten suçluluğa geçişin işlendiği bu romanda bir kopuğun hatta Ahmet özelinde "vicdanlı" bir kopuğun hayatının ve kararlarının hem kendisinde hem de çevresinde nelere sebep olacağı anlatılır. Hak, adalet ve suç kavramlarının sorgulandığı eserde ceza alanlar ile ceza verenler üzerine bir değerlendirme yapılır. Suç, suçlu ve suçluluk kavramlarına odaklanan bu roman eleştiriye oldukça açıktır. Polisiye türünün özelliklerini sağlayamadığı için bu başlıkta yer almayan ancak polisten kaçarak zenginden fakire vermek için çalmayı ve cinayeti dahi mazlumun intikamı adına işlemeyi konu edinen eser, roman tekniği açısından kusurludur. Aynı şekilde dil özellikleri ve roman akışı bağlamında bazı eksikleri bulunsa da Ercüment Ekrem Talû'nun kaleminden çıkan *Kopuk*, Türk edebiyatında roman türüne, anlattığı hikâyenin dikkat çekiciliğiyle çeşitlilik kazandıran bir eserdir.

Kaynaklar | References

- Aktaş, Ş. (1992). Ercüment Ekrem Talu. *Başlangıcından günümüze kadar büyük Türk klasikleri* (12) içinde (s. 148-149). Ötüken Neşriyat.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın poetikası*. Kesit Yayıncılık.
- Bilbaşar, S. (2015). Ercüment Ekrem Talu. *Bizim caddeden portreler* içinde (s. 48-53). Cümle Yayınları.
- Canberk, E. (1994). Talu, Ercüment Ekrem, *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi* (7) içinde (s. 201-202). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Karaca, A. (1993). *Ercüment Ekrem Talu'nun edebiyat ve basın dünyasındaki yeri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ortaç, Y. Z. (1966). *Bizim yokuş*. Akbaba Yayınları.
- Talû, E. E. (1926). *Kopuk*. Şirket-i Mürettebiye Matbaası.
- Talu, E. E. ve Münif Fehim (1945). *Dünden hatıralar*. Yedigün Neşriyatı.
- Tarım, R. (1986). *Ercüment Ekrem Talu'nun romanlarında milli mücadele* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük. 10 Şubat 2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden edinilmiştir.
- Üyepazarıcı, E. (2013). Polisiye roman yazan ünlü edebiyatçılarımız. *Türk Edebiyatı Dergisi*, 473, 12-16.
- Van Dine, S. S. (1995). Polisiye Romanın Yirmi Kuralı. A. Vanoncini, *Polisiye Roman* (Çev: Galip Üstün) içinde (s. 124-128). İletişim Yayınları.
- Yalçın, M. (2010). Talu, Ercüment Ekrem. *Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi* (2) içinde (s. 968-969). Yapı Kredi Yayınları.
- Yücebaş, H. (1957). *Bütün cepheleriyle Ercüment Ekrem*. Ahmet Halil Kitaplığı.



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 1, Nisan/April 2024]

Şerife YALÇINKAYA

<https://orcid.org/0000-0002-8317-9215>

Prof. Dr.

serife.yalcinkaya@ege.edu.tr

Ege Üniversitesi

<https://ror.org/02eaafc18>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Balkanları İhmâl Ederek Türk Edebiyatı Tarihi Yazılmayacağını Gösteren Bir Kitap: Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi

*A book that proves that Turkish literature cannot be
written by conquering the Balkans: History of Turkish
Literature in the Balkan*

Kitap Değerlendirmesi | *Book Review*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 24.02.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 10.03.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.04.2024

Atıf | *Citation*

Yalçinkaya, Ş. (2024). Balkanları İhmâl Ederek Türk Edebiyatı Tarihi Yazılmayacağını Gösteren Bir Kitap: Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(1), 584-590.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1442475>

Yalçinkaya, Ş. (2024). A book that proves that Turkish literature cannot be written by conquering the Balkans: History of Turkish Literature in the Balkan. *Journal of Academic Language and Literature*, 8(1), 584-590.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1442475>

Kitap Değerlendirme Bilgisi | *Book Review Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı Yes - iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır Authors publishing with the journal retain the copyright. <i>This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Şerife YALÇINKAYA | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



Prof. Dr. Mustafa İsen – Prof. Dr. Tuba Durmuş (2023). Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi –Başlangıcından Günümüze Kadar-. Türkiye Maarif Vakfı. Tiran New York Üniversitesi Yayınları. İstanbul.

Osmanlı Devleti Söğüt'te kurulmuş olsa da kuruluş itibariyle bir Balkan devletidir. Osmanlı Devleti daha İstanbul'un fethinden çok önce 1354 tarihinde Balkanlara geçmiş ve 1878'den 1912'ye Balkan coğrafyası hızla elimizden çıkana kadar bu coğrafyada siyasî istikrar sağlamanın yanı sıra kültürel bir birikim de meydana getirmiştir. Balkan coğrafyasının tarihteki bu önemine rağmen Balkanlarda Türk kültür ve mirasına dair yapılan çalışmalar parmakla sayılabilecek kadar azdır. Prof. Dr. Mustafa İsen ile Prof. Dr. Tuba Durmuş'un hazırladığı kitap böyle bir önemli boşluğu doldurmaktadır.

Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi –Başlangıcından Günümüze Kadar- isimli kitap, Türkiye Maarif Vakfı Başkanı Prof. Dr. Birol Akgün'ün bir *Sunuş* yazısıyla başlıyor. Bu tür kitaplardaki sunuş yazıları genellikle tekrar metinlerdir ve kitabın niteliğiyle ilgili bilgi içermezler, fakat bu çalışmada öyle olmamıştır. Prof. Dr. Akgün, bu kıymetli eserin içeriğine ve önemine değinen sunuş yazısıyla okuru kitaba hazırlıyor. Kitaplardaki ön sözler genellikle kitabın içerik özetidirler. Oysa Prof. Dr. Mustafa İsen ve Prof. Dr. Tuba Durmuş böyle yapmamışlar (s. 9-14). Bütün bunlar eseri emsalleri gibi bir müracaat kitabı olmaktan çıkarıp okunacak bir kitap haline getiren hususlardır. Kitabı elinize alıyor ve başından sonuna kadar satır satır okuyorsunuz. *Ön Söz*'de Prof. Dr. Mustafa İsen bu kitabın yazılma sebeplerini ve kendilerini onun yazılmasına götüren yolu şöyle özetlemiştir:

“Balkanlar aile olarak kaderimiz. Doğduğum yıllarda ailenin Balkanlardan göçünün üzerinden neredeyse seksen yıl geçmiş olmasına rağmen ortalıkta konuşulan şeylerin pek çoğunun ucu *memleket* diye tanımladıkları Balkanlara çıkardı. Belgrat Üniversitesi'ndeki öğretim üyeliğim zamanında (1981 – 1983) küçük bir çocuk olan Tuba okuma yazmayı kendi kendine, evimize gelen bölge dergileri Kuş, Sevinç ve Tomurcuk aracılığıyla öğrendi. Başlangıçta hafızamızda olan, sonraları da bizzat yaşayıp gördüğümüz Balkanlarla ilgili gelişmeleri yakinen izlemeye çalıştık. İtiraf edelim ki bölgenin, meraklılarına bol malzeme veren ilgi çekici tarihi konumu ve sıklıkla hareketli olaylara sahne olan güncel durumu da bizim ilgimizi sürekli tuttu. Kısacası bölgenin cazibesi sizi bir kere içine çekerse kurtulma şansınız da yoktur. Bizim için aşka dönüşen bu alakadan kurtulma gibi bir niyetimiz de bulunmamaktadır.” (s.9)

Başta mimarî olmak üzere, Balkanlardaki kültürel birikim farklı araştırmacılar aracılığıyla yayına ve televizyon belgesellerine dönüştürülmüştür. Oysa Balkanlardaki en önemli kültürel birikim olan edebiyatla ilgili olarak -bölgesel ve belli şahıslar üzerine münferit çalışmalar yapılsa da- toplu edebî değerlendirme yapılmamış, bu konu eksik kalmıştır. Eldeki kitabın yazılış amacı da budur ve bu amaç yazarlarca da kitapta belirtilmiştir (s.11).

Balkanlarda Osmanlı fetihleriyle birlikte ortaya çıkan ve günümüzde de devam eden edebî faaliyet üzerine ilk çalışmalar yine bu kitabın yazarlarından birine Prof. Dr. Mustafa İsen'e aittir. Balkanlar üzerine Türkiye'deki dikkatlerin son yıllarda artmaya başladığı düşünülürse daha 1980'li yıllarda başlayan bu çalışmalar aynı zamanda ülkemizdeki ilk

çalışmalarıdır. Araştırmacılar bu öncü çalışmalardan bazılarının künyesini vermişlerdir (s. 11): Mustafa İsen ve Reyhan İsen (1983). *Yugoslavya Türk Çocuk Şiirinden Seçmeler*; Mustafa İsen, Reyhan İsen ve A. Esra Kireççi (2001). *Balkanlarda Türk Çocuk Şiiri Antolojisi*; Mustafa İsen ve Tuba Işınsu Durmuş (2008). *Balkanlarda Türk Çocuk Hikâyesi Antolojisi*; Mustafa İsen (2009). Varayım Gideyim Urumeline.

Kanımızca İsen ve Durmuş'un bu kitapla birlikte okunması gereken başka önemli çalışmaları da vardır. Kitapta zaman zaman bunlara atıf yapılmışsa da konuyla ilgilerine binaen onların da *Ön Söz*'de nakledilmesi gerekirdi. Bunlardan ilki, İsen'in "Rumeli'de Türk Kültür ve Sanatını Besleyen Bir Kaynak Olarak Akıncılık" başlıklı bildirisidir (2001). Bu önemli bildiri, bize göre, bu kitapla birlikte okunması gereken bir temel kaynaktır. Aynı şekilde, Mustafa İsen'in "Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar" (1985; 1989a; 1989b) başlığıyla yazdığı üç makale, doğrudan Balkanlar hakkında olmasa da tezkirelere dayalı olarak Osmanlı şairlerinin kültür coğrafyaları, tarikat ilişkileri ve meslekleri hakkında bu kitaptakilerle mukayese edilecek önemli bilgiler sunmaktadırlar. Bu makale serisinden "Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış" alt başlığı taşıyan ilki, araştırmacıların bu kitaptaki sonuçlarıyla birlikte okunmalıdır. Yine Tuba Işınsu İsen Durmuş'un doktora tezi *III. Selim Döneminin Sonuna Kadar Osmanlı Edebî Hâmîlik Geleneği* (2006) ve onun kitaplaştırılmış hâli olan *Tutsan Elini Ben Fakirin – Osmanlı Edebiyatında Hâmîlik Geleneği* (2009) de Rumeli'deki himaye ve hâimler hakkında önemli bilgiler içermektedir. Elbette yazarlar bu önemli çalışmalara atıf yapmışlar ve bu öncü çalışmaların sonuçlarından yararlanmışlar, ama bu çalışmaları kitaplarında ana kaynaklar olarak nakletmeyi ihmal etmişlerdir. Bu ihmâlî araştırmacıların tevazu sahibi oluşlarına bağlıyoruz.

İsen ve Durmuş'un kitabının *Giriş* kısmı bu tür çalışmalarda özlenen bir akademik giriş örneğidir. Balkanlardaki Türk varlığı ile Türk kültür ve edebiyatı hakkında derli toplu önemli bilgiler içeren bu bölüm, sadece bölgenin edebiyat tarihi açısından önemini vermemekte, aynı zamanda Balkanlar için bir şehir, kültür, eğitim ve tasavvuf tarihi özeti niteliği göstermektedir. *Giriş* kısmı konunun *Osmanlı Sonrası Balkanlarda Türkçe ve Günümüzde Balkanlarda Türk Edebiyatı (Kuzey Makedonya, Kosova, Bulgaristan, Yunanistan, Romanya)* alt başlıklarıyla ele alınmakta ve eldeki malzemeyi bugüne ulaştırmaktadır (s. 15-72).

Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi'nde araştırmacılar, malzemeyi bugünkü Balkan devletleri adı altında, 10 ana bölümde değerlendirmişlerdir. Bu bölümler sırasıyla şöyledir: *Yunanistan'da Türk Edebiyatı, Bulgaristan'da Türk Edebiyatı, Makedonya'da Türk Edebiyatı, Bosna – Hersek'te Türk Edebiyatı, Kosova'da Türk Edebiyatı, Sırbistan'da Türk Edebiyatı, Arnavutluk'ta Türk Edebiyatı, Romanya'da Türk Edebiyatı, Macaristan'da Türk Edebiyatı, Karadağ'da Türk Edebiyatı*. Özetle bu başlıklar altında 15. yüzyıldan günümüze kadar yaşamış ve yaşamakta olan 1894 yazar ve şair ilk defa toplu olarak ele alınmıştır. Her ülke sınırı içindeki Türk kültür ve edebiyat merkezleri ayrı ayrı incelenmiştir. Bu değerlendirmelerde şehirlerin bugünkü dokusunun, Türkçe ve Türk kültürü açısından bugün içinde buldukları durumun da üzerinde durulmuştur. Şair ve yazarlar

hakkındaki değerlendirmelerde başta TEİS (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü) olmak üzere ansiklopedik kaynaklara, konuyla ilgili genel veya özel çalışmalara, şair ve yazarların eserlerine mutlaka atıf yapılmıştır.

İsen ve Durmuş, kitapta bazı önemli kaynaklara temas ederek onların yazarlarına teşekkür etmişlerdir (s. 14). Bu noktada andıkları ilk isim Machiel Kiel'dir. Kiel'in, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*'nde, bazıları *Encyclopaedia of Islam*'da da yer alan pek çok Balkan şehri hakkında yazdığı maddesi vardır. Kitap, başta verilen bir işaretle, meraklı okuruna bu maddeleri de okutmaktadır. Sözgelimi Yenişehir'i araştırmacılardan okumadan önce Kiel'den okuma ihtiyacı hissedilmektedir. Onu okuduğunuzda araştırmacıların bu güzel maddeye kültürel ve edebî dokuyu ekleyerek Yenişehir'i nasıl bir kez daha yazdığı karşısında hayranlık duyulmaktadır. Kanımızca Kiel de bu maddeleri yeniden yazacak olsa İsen'in ve Durmuş'un çalışmasına aynı şekilde müracaat edecektir.

İsen ve Durmuş'un işaret ettikleri diğer bir ana kaynak *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'dür. Bu önemli ansiklopedik kaynak, başkanlığını yine Prof. Dr. Mustafa İsen'in yaptığı ve Prof. Dr. Tuba Durmuş'un da danışman ve editör olarak görev yaptığı büyük bir projenin mahsulüdür. Nitekim projenin "Balkan Yazar ve Şairleri Grubu" editörlüğü de İsen ve Durmuş tarafından yapılmıştır.

Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi'nin en dikkat çekici yanlarından birisi kitap boyunca şehirlerin fotoğraflarla zenginleştirilmesi, ülkelerde Türk kültürünün görüldüğü şehir ve kültür havzalarının haritalarla gösterilmesi ve elde edilen her bilginin sayısal grafiklere dökülmesidir. Fotoğraf, harita ve grafikler kitaptan farklı amaçlarla yararlanmak isteyenlere farklı okuma düzlemleri de sunmaktadır. Baştan sona okunabilirlik vasfı öne çıkan bu kitaba, kültürel bir merakla göz gezdiren bir okur, fotoğrafları, Türkçenin ve Türk edebiyatının Balkanların hangi bölgelerinde hangi yüzyıllarda devam ettiğini merak eden bir okur, harita ve grafikleri takip ederek bölge hakkında hızlıca fakat doğru bilgi sahibi olabilecektir. Kitaptan fotoğrafların Prof. Dr. Mehmet İbrahimgil ve Prof. Dr. Rıdvan Canım'a ait olduğunu öğrendiğimizde fotoğrafları verilen önemli mimari yapıların, Türkçenin öğretimi, Türk edebiyatı ve kültürüyle ilgili güzel kesitlerin olmasına hiç şaşırıyoruz. Çalışmadaki haritalar da dikkat çekicidir. Bunlar birer siyasi harita değil, hem her şehir yok, hem de şehir merkezlerinin yanında bazı köyler, küçük yerleşim birimleri var, ama hepsi çok tanıdık bunların. Yine araştırmacılardan öğreniyoruz ki bu haritaları kitap için Dr. Ammar İbrahimgil çizmiş. Haritaları hayranlıkla seyre ediyoruz. Dr. Bilal Güzel de kitaba teknik destek vermiş. Kitaptaki grafikler emek mahsulü. Yazarlardan Prof. Dr. Mustafa İsen'in daha 80'li yıllarda tezkirelere dayalı çalışmalarda grafiklerden nasıl yararlandığını biliyoruz. Bütün bunlar kitabın okunurluğunu ve kullanımını kolaylaştıran yanları.

Böylesine güzel bir kitapta Balkan coğrafyasından olduğunu bildiğiniz bir şaire ulaşmak için onun yaşadığı bölgeyi bilmeniz gerekmesi kitabın kullanımı açısından güçlük oluşturmakta. Günümüzün teknolojik imkânlarıyla çalışmalarını her türlü sayısal bilgi, grafik ve haritalarla zenginleştirmiş, görsel malzemeyi çok iyi kullanmış bu iki kıymetli

araştırmacının ikinci baskıda araştırmacıları, konuya ilgi duyan okurları bir şahıs adları dizininin mahrum etmeyecekleri inancındayım.

Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi'nin en önemli yanı elde edilen verileri, sonuçları değerlendiren ve yorumlayan bir çalışma olmasıdır. Kitaptaki bütün istatistikî veriler yorumlanmış ve uzun uzun tartışılmıştır. Değerlendirmemizin en başında söylediğimiz “okunacak bir edebiyat tarihi”dir İsen ve Durmuş’un bu çalışması. *Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi* aynı zamanda “okutan bir edebiyat tarihidir” de. Kitabı okuyan okur, hem akademik çalışmalara hem de edebî metinlere dönme ihtiyacı hissedecektir. Kitabı okurken elinize bazen *Hayretî Divânı*'nı, bazen Yahya Kemâl'in şiirlerini alacaksınız, bazen adını yeni öğrendiğiniz Hüseyin Avnî Ozan (1881-1946) gibi Yenişehir Fener'de doğmuş ve bölge elimizden çıkınca İzmir'e yerleşmiş bir muhacirin kaynaklarda izini süreceksiniz, bazen de okuduklarınız bir Rumeli türküsüyle dilinize dolanacak. Belki de kitabı, Yahyâ Kemâl Beyatlı'nın dilinden dökülen iki mısra ile elinizden bırakacaksınız:

*Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını
Duydum, akıncı cedlerimin ihtirâsını*

Kitap, kısa zamanda eğitim ve kültür hayatımızın belirleyici kurumlarından biri olmuş Maarif Vakfı'nın ikinci yayını olup gerek baskı kalitesiyle gerek dizgi ve tasarımıyla övgüye layık. Bununla birlikte kitap ilk yayım olmasının bazı şanssızlıklarını da yaşadı ve yaşıyor. Balkanlardaki varlığımızın, bir coğrafyayı mülk edinişimizin hikâyesi olan bu önemli çalışmanın dağıtımı ne yazık ki kitabın önemine paralel ilerlemedi. Maarif Vakfı'nın bu aksamayı bir an önce gidermesini ve kitabı geniş bir okuyucu kitlesiyle buluşturmasını diliyorum.

Balkanlarda Türk Edebiyatı Tarihi, Balkan şehirlerini şairleriyle, kültürel ve edebî dokusuyla tanıtan *akademik bir şehrengiz* olmuş. Kitabı okurken hep Âşık Çelebi'nin tespitlerinin doğruluğunu düşündüm ve kitabı *Meşâirü'ş-Şu'arâ* ile de paralel okudum. Araştırmacılar da böyle yapmışlar. Âşık Çelebi'nin “*Rivâyet olunur ki Prizren'de oğlan doğsa adından akdem mahlasın korlar. Yenice'de doğan oğlan baba diyecek vakt Fârisî söyler. Priştine'de oğlan doğsa dividi belinde doğar derler. Binâen-alâ zâlik Prizren şair menbâi ve Yenice Fârisî ocağı ve Priştine kâtip yatağıdır*” (Kılıç 2010: 904) cümlelerinin delillerini, sonraki asırlarda ve günümüzde Balkanlarda Türkçenin, Türk edebiyat ve kültürünün durumunu İsen ve Durmuş'tan okuyun. Dilerim, kitap pek çok baskı yapsın. Dilerim ki dilimiz, edebiyatımız ve kültürümüz Balkanlarda daim olsun. Ve yine dilerim ki başlangıçtan bu güne kadar Balkanlar maceramızı tespit eden bu kitap çabucak eskisin, ona ekler yapılsın ve eskilerin deyimleriyle *zeyller* yazılsın.

Kaynaklar | References

- Durmuş, Tuba Işınsu İsen (2006). *III. Selim Döneminin Sonuna Kadar Osmanlı Edebi Hâmilik Geleneği*. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi. Doktora tezi.
- Durmuş, Tuba Işınsu (2009). *Tutsan Elini Ben Fakirin –Osmanlı Edebiyatında Hâmilik Geleneği*. Doğan Kitap.
- İsen, Mustafa (1985). “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar I: Osmanlı Kültür Coğrafyasına Bakış”. *V. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Tebliğler*. İstanbul. s. 145-152; (1986). *Türkiye Yazarlar Birliği Kültür ve Sanat Yılığ*. Ankara, s. 279-285; *Boğaziçi*. S. 49. Temmuz-Ağustos. s. 47-51; (1997). *Ötelerden Bir Ses*. Akçağ Yayınları. s. 64-76.
- İsen, Mustafa (1989a). “Tezkirelerin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar II: Divan Şairlerinin Tasavvuf ve Tarikat İlişkileri”. *Millî Eğitim*. S. 84, s. 21-27; (1997). *Ötelerden Bir Ses*. Akçağ Yayınları. s. 209-229.
- İsen, Mustafa (1989b). “Şu’arâ Tezkirelerinin Işığında Divan Edebiyatına Bakışlar III: Divan Şairlerinin Meslekî Konumları”. *Millî Eğitim*. S. 83. s. 35-41; (1990). *Tarih ve Toplum*. C. 13. S. 75, s. 45-48; (1997). *Ötelerden Bir Ses*. Akçağ Yayınları. s. 221-229.
- İsen, Mustafa (2001). “Rumeli’de Türk Kültür ve Sanatını Besleyen Bir Kaynak Olarak Akıncılık”. *Balkanlar’da Kültürel Etkileşim ve Türk Mimarisi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (17-19 Mayıs 2000, Şumnu-Bulgaristan)*. C. I. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay. 391-397.
- İsen, Mustafa (2003). “Balkanlar’da Türk Edebiyatı”. *Balkan Türkleri Balkanlar’da Türk Varlığı*. Derleyen: Erhan Türbedar. Avrasya Stratejik Araştırmalar Merkezi Yayınları. s. 224-253.
- İsen, Mustafa (2009). *Varayım Gideyim Urumeline*.
- İsen, Mustafa - Reyhan İsen (1983). *Yugoslavya Türk Çocuk Şiirinden Seçmeler*.
- İsen, Mustafa - Reyhan İsen - A. Esra Kireççi (2001). *Balkanlarda Türk Çocuk Şiiri Antolojisi*.
- İsen, Mustafa - Tuba Işınsu Durmuş (2008). *Balkanlarda Türk Çocuk Hikâyesi Antolojisi*.
- Kılıç, Filiz (hızl.) (2010). *Âşık Çelebi, Meşâirü’ş-Şuarâ (İnceleme-Metin)*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yay.
- Kiel, Machiel (2013). “Yenişehir”. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 43, s. 473-476.

YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR

Amaç

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Academic Journal of Language and Literature] 2017 yılından itibaren yayınlanmaya başlamış ve yılda üç sayı olmak üzere (Nisan, Ağustos ve Aralık) yayınlanan ücretsiz, uluslararası hakemli bir dergidir. Derginin amacı, Türk Dili ve Edebiyatı konusunda hazırlanmış özgün Türkçe ve İngilizce dillerinde yazılmış çalışmalara yer vermektir.

The Journal of Academic Language and Literature is a free, international refereed journal that has been published since 2017 and published three issues a year (April, August and December). The aim of the journal is to include original studies on Turkish Language and Literature written in Turkish and English..

Kapsam

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Academic Journal of Language and Literature] Türk Dili ve Edebiyatı alanında yazılmış özgün makalelere yer verir. Bu bağlamda Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Halk bilimi Türk Dili, Türk-İslam Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat ve bu alanlarla irtibatlı olarak disiplinlerarası yaklaşımlarla yapılmış karşılaştırmalı çalışmalar dergimizin kapsamına dâhildir.

Academic Journal of Language and Literature publishes original articles written in the field of Turkish Language and Literature. In this context, Classical Turkish Literature, Modern Turkish Literature, Folk Literature, Folklore, Turkish Language, Turkish-Islamic Literature, Contemporary Turkish Dialects, Linguistics, Comparative Literature and comparative studies conducted with interdisciplinary approaches in connection with these fields are included in the scope of our journal..

Yazım Kuralları

Genel İlkeler

1) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli bir dergi olup yılda dörder Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED) Türk Dili ve Edebiyatı konusunda Türkçe ve İngilizce dillerinde hazırlanmış özgün araştırma makalelerini kabul eder. Dergi, yılda üç sayı (Nisan-Ağustos-Aralık) olarak sadece e-dergi formatında yayımlanır. Başvurular; Nisan sayısı için 15 Şubat-28 Şubat Ağustos sayısı için 15 Haziran-30 Haziran; Aralık sayısı için 15-30 Ekim tarihleri arasında kabul edilir. Makale inceleme ortalama 45 gün sürer. Dergiye gönderilen makale 2 iç hakem, 2 dış hakem, 2 dil editörü, 1 son okuyucu tarafından incelenir.

2) Dergide değerlendirmeye kabul edilecek yazıların özgün, daha önce yayımlanmamış ve başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, yazar/lar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış olması gerekir.

- 3) 2024 yılı Ağustos sayısından itibaren lisansüstü tezlerden üretilmiş makaleler dergiye kabul edilmeyecektir.
- 4) Kitap incelemesi/değerlendirmesi türündeki çalışmalar 2024 yılı Ağustos sayısından itibaren dergide değerlendirilmeye alınmayacaktır.
- 5) Dergiye makale gönderiminde ek olarak Telif Hakkı Anlaşması Formu yazar/lar tarafından mavi renkli kalemle imzalandıktan sonra PDF formatında sisteme yüklenmelidir. Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanır.
- 6) Bir yazar aynı yayın döneminde (bir ciltte) dergiye sadece bir makale gönderebilir.
- 7) Makale, Microsoft Word'de ADED Makale Şablonu kullanılarak Minion Pro yazı tipinde ve metin 10,5; dipnotlar 8,5 punto ile yazılmalıdır.
- 8) APA Atıf Sistemi kullanılmayan makaleler ve 12.000 kelime sınırını aşan makaleler yazara iade edilir.
- 9) Gönderilen makaleler, 150-300 kelimelik Türkçe özet, İngilizce özet ve en az 5 Türkçe ve İngilizce anahtar kelime içermelidir.
- 10) Dergide makale yayını ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen ya da yayın için kabul edilen makaleler için işleme ücreti ya da gönderim ücreti alınmaz.
- 11) Makale yayınlanmak üzere Dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.
- 12) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk yazar(lar)ına aittir.
- 13) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
- 14) Yazının başında 150-300 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce Öz, 3-5 kelimedenden oluşan anahtar kelime/keywords ile Türkçe ve İngilizce Başlık bulunmalıdır.
- 15) Dergiye gönderilecek çalışma, <http://www.dergipark.org.tr> adresinden üye girişi ile <https://dergipark.org.tr/tr/journal/2062/submission/step/manuscript/new> linki kullanılarak gönderilmelidir. Makale sisteme eklendikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir. Hakemlerin düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yazar tarafından yapıldıktan sonra yazının son hali kullanıcı panelinden yeniden yüklenmelidir.
- 16) Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir.

17) Dergiye gönderilmiş ve hakem süreci sonunda reddedilmiş bir makalenin yeniden gönderimi kabul edilmeyecektir.

18) Anket ve Mülakata Dayanan Çalışmaların Yayını: Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, bilimsel süreli yayıncılıkta etik güvence oluşturmak amacıyla, Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) "Dergi Editörleri için Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama Rehber İlkeleri" ve "Dergi Yayıncıları için Davranış Kuralları" ilkelerini benimsemektedir. Bu kapsamda dergiye gönderilen çalışmalarda aşağıdaki hususlara uyulmalıdır: a) Etik kurul izni gerektiren, tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için (etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir. b) Etik kurul izni gerektiren araştırmalarda, izinle ilgili bilgilere (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde, ayrıca makalenin ilk/son sayfalarından birinde; olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalandığına dair bilgiye makalede yer verilmelidir.

Etik Kurul Kararı

Bireylerden ölçek, anket, mülakat ve diğer veri toplama araçları kullanılarak veri toplanması gereken çalışmalar/makaleler için alınması zorunludur.

Yazarın bağlı olduğu üniversitenin Etik Kurul'undan onay almış olması gereklidir.

Kurul onayı makalenin ilk sayfasında kurul adı, tarih ve sayı no ile belirtilmelidir.

Makalenin yöntem kısmında veri toplama başlangıç ve bitiş tarihleri yazılmalıdır.

Onay belgesi DergiPark'a ek dosya olarak eklenmelidir.

TR Dizin'in Etik Kurul onayına dair görüşü için bk.

<https://trdizin.gov.tr/about#applicationAndCriteria>

Yazar(lar) / Author(s) ? ? , ? ?

Etik Beyan / Ethical Statement: Makale sonunda, Kaynakçadan önce, araştırmacıların katkı oranı beyanı, varsa destek ve teşekkür beyanı, çatışma beyanına yer verilmelidir. Bu konuda aşağıda yer alan beyan yazar/lar tarafından onaylanmalıdır.

"Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited".

Finansman / Funding:

Bu konuda aşağıda yer alan beyan yazar/lar tarafından onaylanmalıdır.

Yazarlar, bu araştırmayı desteklemek için herhangi bir dış fon almadıklarını kabul ederler / The authors acknowledge that they received no external funding in support of this research.

Yazar Katkıları / Author Contributions:

Birden çok yazarın yer aldığı çalışmada yazar katkı oranı aşağıda yer aldığı şekliyle belirtilmelidir.

Çalışmanın Tasarlanması Yazar-1 (%55) - Yazar-2 (%45)

Veri Toplanması Yazar-1 (%70) - Yazar-2 (%30)

Veri Analizi Yazar-1 (%60) - Yazar-2 (%40)

Makalenin Yazımı Yazar-1 (%80) - Yazar-2 (%20)

Makale Gönderimi ve Revizyonu Yazar-1 (%90) - Yazar-2 (%10)

Conceiving the Study Author-1 (%55) - Author-2 (%45)

Data Collection Author-1 (%70) - Author-2 (%30)

Data Analysis Author-1 (%60) - Author-2 (%40)

Writing up Author-1 (%80) - Author-2 (%20)

Submission and Revision Author-1 (%90) - Author-2 (%10)

Çıkar Çatışması / Competing Interests:

Konuyla ilgili olarak yazar/lar aşağıdaki ifadeyi onaylamalıdır.

“Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan ederler / The authors declare that they have no competing interests”.

Sayfa Düzeni

Dergiye gönderilen makaleler ADED Makale Şablonu kullanılarak yazılmalıdır. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu : Özel Boyut

Genişlik : 17 cm;

Yükseklik : 24 cm

Üst Kenar Boşluk : 1,5 cm

Alt Kenar Boşluk : 1,5 cm

Sol Kenar Boşluk : 2,0 cm

Sağ Kenar Boşluk : 1,5 cm

Yazı Tipi : Minion Pro

Yazı Tipi Stili : Normal

Normal metin: 10,5 punto

Tablo-grafik: 9 punto

Blok alıntılar: 10 punto

Dipnot metni: 8,5 punto

Paragraf Aralığı: Önce 0 nk, sonra 6 nk

Satır Aralığı : Tek (1)

- 1) Transkripsiyonlu metinler de dâhil olmak üzere yazı tipi Minion Pro olmalıdır (Yazı Tipi ADED Makale Şablonu içinde gömülüdür).
- 2) Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.
- 3) İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.
- 4) Makalede atıf sistemi olarak APA 7 Atıf Sistemi kullanılmalı; makalenin sonunda mutlaka kaynakça bulunmalıdır.

APA 7 Yazım Kurallarına Örnekler

1. Kaynak Gösterme

1.1. Alıntı Yapma

1.1.1. Bir kaynaktan doğrudan alıntı yapmak

Bir eserden doğrudan yapılmış alıntılar (kişinin kendi eseri de olsa) değiştirilmeden kelimesi kelimesine yazılmalıdır. 40 kelimedenden az olan alıntılar cümlede tırnak işaretleri arasında yazılırken 40 ve daha fazla kelimedenden oluşan alıntılar tek başına blok halinde soldan 1 cm girinti yapılarak verilir.

1.1.2. Alıntıda doğruluk

Doğrudan yapılan alıntılarda alıntı yapılan metin orijinal metinle birebir aynı olmalıdır. Orijinal metin hata içerse dahi bu hatalar alıntıda düzeltilmeden verilmelidir. Doğrudan alıntı yapılan metinde okuyucunun kafasını karıştıracak bir hata varsa hatalı olduğu düşünülen kelime ya da ibareden hemen sonra “orijinal metinde aynen bu şekildedir” anlamına gelen “sic” sözcüğü kullanılmalıdır ([sic]).

1.2. Atıfta Bulunma

1.2.1. Tek Eser, tek yazar

Pala (2005), redifin en önemli görevini, kafiye bulmakta güçlük çekilen kelimeleri mısra sonuna getirebilmekte sağladığı kolaylık olarak ifade etmiştir.

Pala'ya (2005), göre redifin en önemli görevi, kafiye bulmakta güçlük çekilen kelimeleri mısra sonuna getirebilmekte sağladığı kolaylıktır.

Redifin en önemli görevi kafiye bulmakta güçlük çekilen kelimeleri mısra sonuna getirebilmekte sağladığı kolaylıktır (Pala, 2005).

1.2.2. Tek eser, birden fazla yazar

..... (Kurnaz ve Çeltik, 2016).

Bir çalışmanın üç ve daha fazla yazarı varsa ilk atıftan itibaren ilk yazardan sonra “vd.” yazılır.

İsen vd. (2009)

... (İsen vd., 2009).

1.2.3. Bir kaynağın belli kısımlarına atıf yapmak

Bir kaynağın belli kısımlarına gönderme yapıldığında metin içinde sayfa, bölüm, paragraf bilgisi verilir. Alıntılar için mutlaka sayfa numarası verilmelidir. Kaynak bildirirken sayfa için “s.” bölüm için “böl.”, paragraf için “para.” kısaltmaları kullanılır. İngilizcede sayfa için “p.”, sayfalar “pp.” Bölüm “chap.” kısaltmaları kullanılır.

(Onay, 2000, s. 22-27)

(Kurnaz & Çeltik, 2013, s. 145)

(Şentürk & Kartal, 2004, s. 96)

2. Kaynakça Hazırlama

2.1. Süreli Yayınlar

2.1.1. Doi numaralı dergi makalesi

Doi numaralı dergi makalelerinden kaynak gösterirken aşağıdaki örnekte olduğu gibi gösterilmelidir:

Erdoğan Taş, M. (2023). Sa'dî'nin Tercüme-i Hilye-i Şerif adlı mensur eseri. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 7(3), 2346-2373. <https://doi.org/10.34083/akaded.1388284>

2.1.2. Doi numarası olmayan dergi makalesi

Ersoy, E. (2012). XVI. asır şairi Azîzi'nin (ö.1585) bazı gazelleri. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(1), 14-161.

2.2. Kitaplar, Kaynak Kitaplar ve Kitap Bölümleri

2.2.1. Bir kitabın tamamının basılı hâli

İsen, M. (2002). Tezkireden biyografiye. Kapı Yayınları.

2.2.2. Doi numarası olan kitap

Brown, L. S. (2018). Feminist therapy (2nd ed.). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/0000092-000>

2.2.3. Editörlü kitap

Gür, N. (Ed.). (2021). İskender Pala Armağanı. Kapı Yayınları.

2.2.4. Editörlü kitapta bölüm

Yalçinkaya, Ş. (2021). Gazeli yeniden yorumlamak ve gazelde bütünlük tartışmaları. N. Gür (Ed.), İskender Pala Armağanı içinde (s. 863-874). Kapı Yayınları.

2.2.9. Sözlük, eş anlamlılar sözlüğü veya ansiklopedi

Türk Dil Kurumu (t.y.). Türk Dil Kurumu sözlükleri. 20 Haziran 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/adresinden> edinilmiştir.

Macit, M. (2013, 20 Eylül). Fuzuli. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fuzuli-mdbir>

2.4. Toplantı ve Sempozyumlar

2.4.1. Bildiri veya poster sunumu

Kartal, A. (2017, Mayıs). Klasik Türk şiirinde “misk”. M. Özdemir (Ed.), Osmanlı Edebî Metinlerinin Anlam Dünyası Sempozyumu. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, BİLECİK.

2.5. Doktora ve Yüksek Lisans Tezleri

2.5.1. Yayımlanmamış doktora veya yüksek lisans tezi

Özden, S. (2021). Şeyh Gâlib Divanı'nın tahlili [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi

Not: Kaynak gösterme ve kaynakça hazırlamada APA 7 Atıf Sistemi kullanılmalıdır. APA 7 Atıf Sistemi hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız.

Etik İlkeler Yayın Politikası

Yayın İlkeleri

1) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi; Türk Dili ve Edebiyatı (Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Halk Bilimi, Türk Dili, Türk-İslam Edebiyatı, Çağdaş Türk Lehçeleri, Dilbilim, Karşılaştırmalı Edebiyat) alanında Türkçe ve İngilizce özgün araştırma

makalelerini yayımlayarak ulusal ve uluslararası düzeyde bilgi paylaşımına katkıda bulunmayı amaçlar.

2) Yılda (bir ciltte) üç sayı yayımlanan dergiye makale gönderimi Nisan sayısı için 15 Şubat-28 Şubat; Ağustos sayısı için 15 Haziran-30 Haziran; Aralık sayısı için 15 Ekim-30 Ekim tarihleri arasında kabul edilir. İnceleme ortalama 45 gün sürer. 2 iç hakem, 2 dış hakem, 2 dil editörü, 1 son okuyucu çalışmayı inceler.

3) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi 2024 Ağustos sayısından itibaren dergiye “Araştırma Makalesi/Research Article ve Çeviri” türündeki çalışmalar kabul edilecektir. 2024 yılı Ağustos sayısından başlamak üzere kitap incelemesi/tanıtımı türünde hazırlanan çalışmaların dergiye gönderimi kabul edilmeyecektir.

4) 2024 Ağustos sayısından itibaren dergiye gönderilecek makalelerin yazar/larının en az Dr. ünvanlı olması şartı aranacaktır.

5) Dergiye gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun, başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, yazar/lar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış olmalıdır.

6) Dergiye makale gönderi sırasında yazar/lar Telif Hakkı Anlaşması Formunu da mavi renkli kalemle imzalayıp PDF formatında sisteme yüklemelidir. Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve dergide yayımlanan makaleler CC BY-NC 4.0 açık erişim lisansı altında yayımlanır.

7) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'ne bir yazar aynı yayın döneminde (yılda=her ciltte) sadece bir makale gönderebilir.

8) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nde makale yayımı ve makale süreçlerinin yürütülmesi ücrete tabi değildir. Dergiye gönderilen makalelerden herhangi bir ad altında gönderim ücreti ya da işlem ücreti alınmaz.

9) Makaleler dergi web sitesine “Makale Gönder” sekmesinden Word formatında elektronik olarak gönderilmelidir.

10) Dergiye gönderilen makaleler derginin yazım kurallarına uyularak hazırlanmalıdır. Yazım kurallarına riayet edilmeden hazırlanıp gönderilen çalışmalar yazara iade edilir.

11) Çok yazarlı makalelerde makalenin dergiye gönderimi sonrasında yazarlardan birinin ismi, diğer makale yazarlarının yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez; yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

12) APA 7 Atıf Sistemi kurallarına göre hazırlanmayan çalışmalar değerlendirme sürecine alınmaz.

13) Dergiye gönderilen makalenin kelime sayısı en fazla 12.000 olmalıdır. 12.000 kelime sınırını aşan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

14) Makale, Microsoft Word'de ADED Makale Şablonu kullanılarak Minion Pro yazı tipinde, özetler 10; metin 10,5; dipnotlar 8,5; blok alıntılar, tablolar ve kaynaklar 10 punto ile yazılmalıdır. Ayrıca blok alıntılar sağdan ve soldan 1 cm içe girintili yazılmalıdır.

15) Dergiye gönderilen makaleler, 150-300 kelimelik Türkçe özet, İngilizce özet ve en az 5 Türkçe ve İngilizce anahtar kelime içermelidir.

16) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, incelenmeye sunulan çalışmalarda intihal olup olmadığını kontrol eder. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

17) Etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler değerlendirme süreci tamamlansa da dergide yayımlanmaz. Bu durum makalenin yayımından sonra tespit edilirse makale için yayımdan çıkarma işlemi uygulanır.

18) Çift Kör Hakemlik: Dergiye gönderilen makaleler intihal kontrolünden geçtikten sonra, baş editör tarafından orijinallik, metodoloji, işlenen konunun önemi ve dergi kapsamı ile uyumluluğu açısından değerlendirilir. Bu değerlendirmelerden geçen ve şartları taşıyan makaleler için alan editörü atanır. Alan editörü makaleyi alana uygunluk, özgünlük ve yayımlandığında alana sağlayacağı katkı yönlerinden değerlendirir. Editör, söz konusu kriterlere ve biçimsel esaslara uygun bulunan makaleleri yurtiçinden ve/veya yurtdışından alanında uzman ve asgari doktor unvanına sahip en az iki tarafsız hakemin değerlendirmesine sunarak çift taraflı kör hakemlik sürecinin adil bir şekilde işlenmesini sağlar.

19) Yayım Kararı: Değerlendirme sürecinden geçerek olumlu görüşle “yayımlanabilir” kararı verilen ve hakemlerin önerileri doğrultusunda yazar tarafından değişiklik yapılan/düzeltilen makaleler Yayın Kurulu tarafından değerlendirilerek yayımlanıp yayımlanmayacağı konusunda karar verilir.

20) Dergiye gönderilen makalelerin ön inceleme ve hakem süreci ortalama 7 hafta sürmektedir.

21) Kalıcı Makale Tanımlayıcısı: Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nde yayımlanan tüm makalelere kalıcı makale tanımlayıcısı olarak DOI atanır.

22) Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nde yayımlanan tüm makaleler <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akaded/archive> web adresinde dijital olarak arşivlenir.

Yayın Etiği Beyanı

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, araştırma ve yayın etiği konusunda ulusal ve uluslararası standartlara bağlıdır. Dergi, Basın Kanunu (a), Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (b) ile Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi'ne (c) uymaktadır. Dergi ayrıca Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayımlanan Uluslararası Etik Yayıncılık İlkeleri'ni (d) benimsemiştir.

- a) Basın Kanunu
- b) Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu
- c) Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi
- d) Akademik Yayıncılıkta Şeffaflık ve En İyi Uygulama İlkeleri

Anket ve Mülakata Dayanan Çalışmaların Yayını

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, bilimsel süreli yayıncılıkta etik güvence oluşturmak amacıyla, Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) "Dergi Editörleri için Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama Rehber İlkeleri" ve "Dergi Yayıncıları için Davranış Kuralları" ilkelerini benimsemektedir. Bu kapsamda dergiye gönderilen çalışmalarda aşağıdaki hususlara uyulması zorunludur:

- 1) Etik kurul izni gerektiren araştırmalar için etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
- 2) Etik kurul izni gerektiren araştırmalarda, izinle ilgili bilgilere (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde, ayrıca makalenin ilk sayfasında yer verilmelidir.

Düzeltilme, Geri Çekme, Endişe İfadesi

Editörler, dergide yayımlanan makalede, bulguları, yorumları ve sonuçları etkilemeyen küçük hatalar tespit edilmesi durumunda düzeltme yayımlayabilirler. Ancak, bulguları ve sonuçları geçersiz kılan büyük hatalar/ihlaller söz konusu olduğunda, editörler makaleyi geri çekmeyi düşünmelidir. Yazarlar tarafından araştırma veya yayını kötüye kullanmaya yönelik olasılık söz konusu ise; bulguların güvenilir olmadığına ve yazarların kurumlarının olayı soruşturmadığına dair kanıtlar var veya olası soruşturma haksız veya sonuçsuz görünüyorsa, editörler endişe ifadesi yayımlamayı düşünmelidir. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi düzeltme, geri çekme veya endişe ifadesi ile ilgili olarak COPE ve ICJME yönergelerini dikkate alır.

İntihal Eylem Planı ve Derginin Önlemleri

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi fikri mülkiyete saygı duyar ve yazarlarının özgün çalışmalarını korumayı ve teşvik etmeyi amaç edinir. İntihal içerikli yazılar kalite, araştırma ve yenilik standartlarına aykırıdır. Bu sebeple, dergiye makale gönderen tüm yazarların etik standartlara uyması ve intihal konusunda ziyadesiyle hassas olması beklenir. Dergiye gönderilen ya da yayımlanan bir yazıda bir yazarın intihal yaptığından şüphelenilmesi durumunda, öncelikle çalışmayı derginin Etik Editörü inceler. Sonrasında bu çalışma Editörler Kurulu'nda incelenir. Sonraki aşamada dergi iki hafta içinde açıklamalarını göndermek için yazar(lar)la iletişime geçer. Belirtilen süre içinde yazardan herhangi bir yanıt almaması durumunda dergi yazarın bağlı olduğu üniversite ile iletişime geçerek iddianın araştırılmasını talep eder.

Dergi, intihal içerdiği tespit edilen yayımlanmış yazılara karşı aşağıda belirtilen ciddi önlemleri alır:

1. Dergi, ilgili yazar hakkında kesin işlem yapılması için yazar(lar)ın bağlı olduğu üniversite ile derhal iletişime geçer.
2. Dergi, yayımlanan makalenin PDF kopyasını web sitesinden kaldırır ve tam metin makaleye tüm bağlantıları devre dışı bırakır ve makalenin başlığına “İntihal Edilmiş Makale” ibaresi eklenir.
3. Dergi, yazar hesabını devre dışı bırakır ve yazarın gelecekteki tüm gönderilerini 3 yıl süreyle reddeder.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, incelenmeye sunulan çalışmalarda intihal olup olmadığını kontrol eder: Makale, gönderim sürecinde DergiPark sistemine entegre İntihal.net benzerlik yazılımı kullanılarak intihal için taranır. Editörler makalenin benzerlik raporunu inceler. Makale, dergi editörleri tarafından gerekli görülmesi durumunda benzerlik tespiti için başka bir benzerlik yazılımı ile yeniden taranır. Makalede İntihal/kendi kendine intihal tespit edilirse yazarlar bilgilendirilir. Editörler, gerekli olması halinde makaleyi değerlendirme ya da üretim sürecinin çeşitli aşamalarında intihal kontrolüne tabi tutabilirler. Yüksek benzerlik oranları, bir makalenin kabul edilmeden önce ve hatta kabul edildikten sonra reddedilmesine neden olabilir. Bu oranın %20’den az olması beklenir.

Yayın Etiği Politikası

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, incelenmeye sunulan çalışmalarda intihal olup olmadığını kontrol eder. Dergi, araştırma ve yayın etiği konusunda ulusal ve uluslararası standartlara bağlıdır. Dergi, Basın Kanunu, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu ile Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi’ne uymaktadır. Ayrıca Committee on Publication Ethics (COPE), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) ve World Association of Medical Editors (WAME) tarafından yayımlanan Uluslararası Etik Yayıncılık İlkeleri’ni benimsemiştir.

Özel Sayı Yayımlama Politikası

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi Yayın Kurulu'nun talebi üzerine yılda bir kez olmak üzere özel sayı yayımlanabilir. Özel sayıda yer alması için gönderilen makaleler önce ön incelemeye tabi tutulur. Daha sonra derginin yazım kurallarına uygunluk açısından incelenir ve intihali önlemek için benzerlik taraması yapılır. Bu aşamalardan sonra çift taraflı kör hakemlik yönteminin kullanıldığı değerlendirme sürecine alınır.

1. Yazarlık

- Dergiye gönderilen makalenin Kaynaklar listesi eksiksiz olmalıdır.
- Makalede intihal ve sahte veriye yer verilmemelidir.
- Yazar bir araştırmayı değerlendirilmesi için aynı anda birden fazla dergiye gönderme teşebbüsünde bulunmamalı, bilimsel araştırma ve yayın etiğine uymalıdır.

Bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler şunlardır:

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

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

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

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

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

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

f) Diğer etik ihlali türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek,

İnsan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak,

Yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek,

Hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayımlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak,

Bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlali suçlamasında bulunmak (YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi, Madde 8).

2. Yazarın Sorumlulukları

- Bir makalede tüm yazarlar önemli oranda araştırmaya katkıda bulunmalıdır.
- Makaledeki tüm verilerin gerçek ve özgün olduğu beyan edilmelidir.
- Makale yazarları geri çekmeyi ve hataların düzeltilmesini sağlamaktır.

3. Hakemliklerin Sorumlulukları

- Makale değerlendirmeleri tarafsız olmalıdır.
- Hakemler araştırmayla, yazarlarla ve/veya araştırma fon sağlayıcılar ile çıkar çatışması içerisinde olmamalıdır.
- Hakemler konuyla ilgili yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidir.
- Hakem tarafından değerlendirilmiş makaleler gizli tutulmalıdır.

4. Editöryal Sorumluluklar

- Editörler bir makaleyi kabul etmek ya da reddetmek için tüm sorumluluğa ve yetkiye sahiptir.
- Editörler kabul ettiği ya da reddettiği makaleler ile ilgili çıkar çatışması içerisinde olmamalıdır.
- Editörler, sadece alana katkı sağlayacak nitelik ve özgünlük taşıyan makaleler kabul etmelidir.
- Editörler, makale ile ilgili eksik ya da hatalar bulunduğu zaman düzeltmenin yayımlanmasını ya da geri çekilmesini desteklemelidir.
- Editörler, hakem isimlerini saklı tutmalı ve intihal/sahte veriye engel olmalıdır. Okuyucu Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nde yayımlanan bir makalede önemli bir hata ya da yanlışlık fark ettiğinde ya da editöryal içerik ile ilgili herhangi bir şikâyeti (intihal, yinelenen makaleler vb.) olduğu zaman adeddergi@gmail.com adresine mail göndererek şikâyette bulunabilir.

İntihali Ortaya Çıkarma

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'nde yayımlanmak üzere gönderilen makaleler, en az iki hakem tarafından çift taraflı kör hakemlik değerlendirmesine tabi tutulur. Ayrıca, DergiPark'a entegre olup intihal tespitinde kullanılan İntihal.net benzerlik yazılımı aracılığıyla makalelerin daha önce yayımlanmamış olduğu ve intihal içermediği teyit edilir.

Ön İnceleme ve İntihal Taraması

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi'ne gönderilen bir çalışma dergi yayın ilkelerine, akademik yazım kurallarına ve APA 7 Atıf Sistemi'ne uygunluk açısından editör tarafından incelenir ve İntihal.net benzerlik yazılımı aracılığıyla alınan benzerlik raporu incelenir. Makalede benzerlik oranının % 20'den az olması şartı aranır. Dergiye gönderilen bir makalenin ön incelemesi ortalama 7 gün içinde tamamlanır.

Alan Editörü İncelemesi

Baş editör ve dergi editörlerinin ön incelemesi ve intihal taramasından geçen çalışma, ilgili alan editörü tarafından problematik ve akademik dil-üslup açısından incelenir. Bu inceleme, en fazla 7 gün içinde tamamlanır.

Hakem Süreci (Akademik Değerlendirme)

Baş editör ve alan editörünün incelemesinden geçen çalışma, konu ile ilgili doktora tezi, kitap veya makalesi bulunan en az iki hakemin değerlendirmesine sunulur. Hakem süreci, çift taraflı kör hakemlik uygulaması çerçevesinde gizlilik içinde yürütülür. Hakemin incelediği çalışma hakkındaki görüş ve kanaatini ya metin üzerinde belirtmesi ya da online hakem formu üzerinde en az 150 kelimelik bir açıklama ile gerekçelendirmesi talep edilir. Yazara, hakem görüşlerine katılmaması halinde itiraz ve görüşlerini savunma hakkı verilir. Alan editörü, yazar ve hakem arasında, gizliliği koruyarak karşılıklı iletişimi sağlar. Hakem raporlarının ikisi de olumlu ise çalışma, yayımlanmasının değerlendirilmesi teklifi ile Yayın Kurulu'na sunulur. İki hakemden birinin olumsuz kanaat belirmesi halinde çalışma, üçüncü bir hakeme gönderilir. Çalışmalar, en az iki hakemin olumlu kararı ile yayımlanabilir.

Tashih Aşaması

Hakemlerin inceledikleri metinde tashih yapılmasını istemeleri halinde, ilgili raporlar yazara gönderilir ve çalışmasını tashih etmesi istenir. Tashihin en fazla 10 gün içinde tamamlanması talep edilir. Yazar, yaptığı tashihleri kırmızı renk ile belirterek alan editörüne sunar.

Alan Editörü Kontrolü

Alan editörü, yazarın metinde kendisinden talep edilen düzeltmeleri yapıp yapmadığını kontrol eder. Kontrol işlemi, en fazla 5 gün içinde tamamlanır.

Hakem Kontrolü

Tashih isteyen hakem, yazarın metinde kendisinden talep edilmiş düzeltmeleri yapıp yapmadığını kontrol eder. Kontrol işlemi, en fazla 7 gün içinde tamamlanır.

Türkçe Dil Kontrolü

Hakem sürecinden geçen çalışmalar Türkçe Dil Editörü tarafından incelenir ve gerekli ise yazardan tashih istenir. Kontrol işlemi, en fazla 7 gün içinde tamamlanır.

İngilizce Dil Kontrolü

Türkçe dil kontrolünden geçen çalışmalar, İngilizce Dil Editörü tarafından incelenir ve gerekli ise yazardan tashih istenir. Kontrol işlemi, en fazla 7 gün içinde tamamlanır.

Yayın Kurulu İncelemesi

Teknik, akademik ve dilsel incelemelerden geçen makaleler, Yayın Kurulu'nda incelenerek nihai yayın durumu karara bağlanır. Üyelerden itiraz gelmesi hâlinde Kurul, oy çokluğu ile karar verir.

Dizgi ve Mizanpaj Aşaması

Yayın Kurulu tarafından yayımlanması kararlaştırılan çalışmaların dizgi ve mizanpajı yapılarak yayıma hazır hale getirilir.

Etik Kurallar ve Etik Kurul İzni

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (ADED)'de uygulanan yayın süreçleri, bilginin tarafsız, saygın bir şekilde gelişimine ve dağıtımına temel teşkil etmektedir. Bu doğrultuda uygulanan süreçler, yazarların ve yazarları destekleyen kurumların çalışmalarının kalitesine doğrudan yansımaktadır. Hakemli çalışmalar bilimsel yöntemi somutlaştıran ve destekleyen çalışmalardır. Bu noktada sürecin bütün paydaşlarının (yazarlar, okurlar ve araştırmacılar, yayıncı, hakemler ve editörler) etik ilkelere yönelik standartlara uyması önem taşımaktadır. ADED, yayın etiği kapsamında tüm paydaşlardan aşağıdaki etik sorumlulukları taşımasını beklemektedir.

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar, açık erişim olarak Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayınlanan rehberler ve politikalara dayanmaktadır..

Hakemli dergide bir makalenin yayımlanması uyumlu ve saygı duyulan bilgi ağının gelişmesinde gerekli bir temel yapı taşıdır. Bu, yazarların ve onları destekleyen enstitülerinin çalışmalarının kalitesinin doğrudan yansımasıdır. Hakemli makaleler bilimsel metotları destekler ve şekillendirir. Bu yüzden beklenen etik davranışların standartlarında anlaşmaya varmak yayımlama ile ilgili tüm taraflar, yazar, dergi editörü, hakem ve yayıncı kuruluşlar için önemlidir:

1. Yazarların Etik Sorumlulukları

Dergiye gönderilen yazılar için telif hakkı talep edilemez.

Yazar(lar)ın gönderdikleri çalışmaların özgün olması beklenmektedir.

Kaynakça listesi eksiksiz olmalı ve alıntı yapılan kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.

Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekir.

Dergiye gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.

Yazar(lar)ın potansiyel çıkar çatışmaları belirtilmelidir.

Yazar(lar)dan değerlendirme süreçleri çerçevesinde makalelerine ilişkin ham veri talep edilebilir, böyle bir durumda yazar(lar) beklenen veri ve bilgileri yayın kurulu ve bilim kuruluna sunmaya hazır olmalıdır.

Yazar(lar)ın yayımlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, dergi editörünü veya yayıncıyı bilgilendirme, düzeltme veya geri çekme işlemlerinde editörle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.

Değerlendirme süreci başlamış bir çalışmanın yazar sorumluluklarının değiştirilmesi (Yazar ekleme, yazar sırası değiştirme, yazar çıkartma gibi) teklif edilemez.

Yayın kurulu, ADED için gönderilmiş yazılarda makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.

Yazarların ADED'e gönderdikleri çalışmalar, bilimsel araştırma ve yayın etiğine aykırı olmamalıdır.

“Yükseköğretim Kurulu Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi”nde yer alan Madde 8'e göre bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler şunlardır:

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

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

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

ç) Tekrar yayım: Bir araştırmacının aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,

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

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

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

2. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları

ADED editör ve alan editörleri, açık erişim olarak Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayınlanan "COPE Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal

Editors" ve "COPE Best Practice Guidelines for Journal Editors" rehberleri temelinde aşağıdaki etik görev ve sorumluluklara sahip olmalıdır:

Genel görev ve sorumluluklar

Editörler, ADED'de yayınlanan her yayından sorumludur. Bu sorumluluk bağlamında editörler, aşağıdaki rol ve yükümlülükleri taşımaktadır:

- Okurların ve yazarların bilgi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çaba sarf etme,
- Sürekli olarak derginin gelişimini sağlama,
- Dergide yayınlanan çalışmaların kalitesini geliştirmeye yönelik süreçleri yürütme,
- Düşünce özgürlüğünü destekleme,
- Akademik açıdan bütünlüğü sağlanma,
- Fikri mülkiyet hakları ve etik standartlardan taviz vermeden iş süreçlerini devam ettirme,
- Düzeltilme, açıklama gerektiren konularda yayın açısından açıklık ve şeffaflık gösterme.

Okur ile ilişkiler

Editörler tüm okur, araştırmacı ve uygulayıcıların ihtiyaç duydukları bilgi, beceri ve deneyim beklentilerini dikkate alarak karar vermelidir. Yayınlanan çalışmaların okurlara, araştırmacılara, uygulayıcılara bilimsel katkı sağlamasına ve özgün nitelikte olmasına dikkat etmelidir. Ayrıca editörler okurlarda, araştırmacılardan ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak, onlara açıklayıcı ve bilgilendirici geri bildirim vermekle yükümlüdür.

Yazar ile ilişkiler

Editörlerin yazarlara karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörler, çalışmaların önemi, özgün değeri, geçerliliği, anlatımın açıklığı ve derginin amaç ve hedeflerine dayanarak olumlu ya da olumsuz karar vermelidir.

Yayın kapsamına uygun olan çalışmaları ciddi problemi olmadığı sürece ön değerlendirme aşamasına almalıdır.

Editörler, çalışma ile ilgili ciddi bir sorun olmadıkça, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir.

Yeni editörler, çalışmalara yönelik olarak önceki editör(ler) tarafından verilen kararları ciddi bir sorun olmadıkça değiştirmemelidir.

"Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" mutlaka yayınlanmalı ve editörler, tanımlanan süreçlerde yaşanabilecek sapmaların önüne geçmelidir.

Editörler yazarlar tarafından kendilerinden beklenecek her konuyu ayrıntılı olarak içeren bir "Yazar Rehberi" yayınlamalıdır. Bu rehberler belirli zaman aralıklarında güncellenmelidir.

Yazarlara açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.

Hakem ile ilişkiler

Editörlerin hakemlere karşı görev ve sorumlulukları aşağıdaki şekildedir:

Editörlerin dergiye gönderdikleri kendi yazıları, editoryal gruptan olmamak kaydıyla iki bağımsız hakem tarafından değerlendirilir.

Hakemleri çalışmanın konusuna uygun olarak belirlemelidir.

Hakemlerin değerlendirme aşamasında ihtiyaç duyacakları bilgi ve rehberleri sağlamakla yükümlüdür.

Yazarlar ve hakemler arasında çıkar çatışması olup olmadığını gözetmek durumundadır.

Kör hakemlik bağlamında hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.

Hakemleri tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

Hakemleri zamanında dönüş ve performans gibi ölçütlerle değerlendirmelidir.

Hakemlerin performansını artırıcı uygulama ve politikalar belirlemelidir.

Hakem havuzunun dinamik şekilde güncellenmesi konusunda gerekli adımları atmalıdır.

Nezaketsiz ve bilimsel olmayan değerlendirmeleri engellemelidir.

Hakem havuzunun geniş bir yelpazeden oluşması için adımlar atmalıdır.

Yayın kurulu ile ilişkiler

Editörler, tüm yayın kurulu üyelerinin süreçleri yayın politikaları ve yönergelere uygun ilerletmesini sağlamalıdır. Yayın kurulu üyelerini yayın politikaları hakkında bilgilendirmeli ve gelişmelerden haberdar etmelidir. Yeni yayın kurulu üyelerini yayın politikaları konusunda eğitmeli, ihtiyaç duydukları bilgileri sağlamalıdır.

Ayrıca editörler;

Yayın kurulu üyelerinin, çalışmaları tarafsız ve bağımsız olarak değerlendirmelerini sağlamalıdır.

Yeni yayın kurulu üyelerini, katkı sağlayabilir ve uygun nitelikte belirlemelidir.

Yayın kurulu üyelerinin uzmanlık alanına uygun çalışmaları değerlendirme için göndermelidir.

Yayın kurulu ile düzenli olarak etkileşim içerisinde olmalıdır.

Yayın kurulu ile yayın politikalarının ve derginin gelişimi için belirli aralıklarla toplantılar düzenlemelidir.

Dergi sahibi ve yayıncı ile ilişkiler

Editörler ve yayıncı arasındaki ilişki editöryal bağımsızlık ilkesine dayanmaktadır. Editörler ile yayıncı arasında yapılan yazılı sözleşme gereği, editörlerin alacağı tüm kararlar yayıncı ve dergi sahibinden bağımsızdır.

Editöryal ve kör hakemlik süreçleri

Editörler; dergi yayın politikalarında yer alan "Kör Hakemlik ve Değerlendirme Süreci" politikalarını uygulamakla yükümlüdür. Bu bağlamda editörler her çalışmanın adil, tarafsız ve zamanında değerlendirme sürecinin tamamlanmasını sağlar.

Kalite güvencesi

Editörler; dergide yayınlanan her makalenin dergi yayın politikaları ve uluslararası standartlara uygun olarak yayınlanmasından sorumludur.

Kişisel verilerin korunması

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda yer alan deneklere veya görsellere ilişkin kişisel verilerin korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan bireylerin açık rızası, belgeli olmadığı sürece çalışmayı reddetmekle görevlidir. Ayrıca editörler; yazar, hakem ve okurların bireysel verilerini korumaktan sorumludur.

Etik kurul, insan ve hayvan hakları

Editörler; değerlendirilen çalışmalarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamakla yükümlüdür. Çalışmalarda kullanılan deneklere ilişkin etik kurul onayı, deneysel araştırmalara ilişkin izinlerin olmadığı durumlarda çalışmayı reddetmekle sorumludur.

Olası suistimal ve görevi kötüye kullanmaya karşı önlem

Editörler; olası suistimal ve görevi kötüye kullanma işlemlerine karşı önlem almakla yükümlüdür. Bu duruma yönelik şikâyetlerin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusunda titiz ve nesnel bir soruşturma yapmanın yanı sıra, konuyla ilgili bulguların paylaşılması da editörün sorumlulukları arasında yer almaktadır.

Akademik yayın bütünlüğünü sağlama

Editörler çalışmalarda yer alan hata, tutarsızlık ya da yanlış yönlendirme içeren yargıların hızlı bir şekilde düzeltilmesini sağlamalıdır.

Fikri mülkiyet haklarının korunması

Editörler; yayınlanan tüm makalelerin fikri mülkiyet hakkını korumakla, olası ihlallerde derginin ve yazar(lar)ın haklarını savunmakla yükümlüdür. Ayrıca editörler yayınlanan tüm makalelerdeki içeriklerin başka yayınların fikri mülkiyet haklarını ihlal etmemesi adına gerekli önlemleri almakla yükümlüdür.

Yapıcılık ve tartışmaya açıklık

Editörler;

Dergide yayınlanan eserlere ilişkin ikna edici eleştirileri dikkate almalı ve bu eleştirilere yönelik yapıcı bir tutum sergilemelidir.

Eleştirilen çalışmaların yazar(lar)ına cevap hakkı tanınmalıdır.

Olumsuz sonuçlar içeren çalışmaları göz ardı etmemeli ya da dışlamamalıdır.

Şikâyetler

Editörler; yazar, hakem veya okurlardan gelen şikâyetleri dikkatle inceleyerek aydınlatıcı ve açıklayıcı bir şekilde yanıt vermekle yükümlüdür.

Politik ve Ticari kaygılar

Dergi sahibi, yayıncı ve diğer hiçbir politik ve ticari unsur, editörlerin bağımsız karar almalarını etkilemez.

Çıkar çatışmaları

Editörler; yazar(lar), hakemler ve diğer editörler arasındaki çıkar çatışmalarını göz önünde bulundurarak, çalışmaların yayın sürecinin bağımsız ve tarafsız bir şekilde tamamlanmasını garanti eder.

3. Hakemlerin Etik Sorumlulukları

Tüm çalışmaların "Kör Hakemlik" ile değerlendirilmesi yayın kalitesini doğrudan etkilemektedir. Bu süreç yayının nesnel ve bağımsız değerlendirilmesi ile güven sağlar. ADED değerlendirme süreci çift taraflı kör hakemlik ilkesiyle yürütülür. Hakemler yazarlar ile doğrudan iletişime geçemez, değerlendirme ve yorumlar dergi yönetim sistemi aracılığıyla iletilir. Bu süreçte değerlendirme formları ve tam metinler üzerindeki hakem yorumları editör aracılığıyla yazar(lar)a iletilir. Belirtilen süreç dâhilinde hakemlerin değerlendirmelerinden geçen yazılar, ayrıca intihal tespitinde kullanılan özel bir program aracılığıyla taranarak yazıların daha önce yayımlanıp yayımlanmadığına ve intihal içerip içermediğine dair tespiti tabi tutulur.

Bu bağlamda ADED için çalışma değerlendiren hakemlerin aşağıdaki etik sorumluluklara sahip olması beklenmektedir:

Dergiye gönderilen yazılar en az iki hakemin değerlendirmesinden geçer.

İki hakemden biri olumsuz kanaat belirttiği takdirde yazı üçüncü bir hakeme ya da son kararı vermesi için editöre yönlendirilir.

Değerlendirmeler tarafsız olmalıdır.

Hakemlik yapanlar mutlaka görüş bildirdikleri konunun uzmanı olmak zorundadır.

Hakemler araştırmayla, yazarlarla ve/veya araştırma fon sağlayıcılar ile çıkar atışması içerisinde olmamalıdır.

Hakemler ilgili, yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidirler.

Kontrol edilmiş makaleler gizli tutulmalıdır.

Gizlilik ilkesi gereği inceledikleri çalışmaları değerlendirme surecinden sonra imha etmelidir. İnceledikleri çalışmaların sadece nihai srmlerini ancak yayınlandıktan sonra kullanabilir.

Değerlendirmeyi nesnel bir şekilde sadece çalışmanın içeriği ile ilgili olarak yapmalıdır. Milliyet, cinsiyet, dini inançlar, siyasi inançlar ve ticari kaygıların değerlendirmeye etki etmesine izin vermemelidir.

Hakemler değerlendirmeyi yapıcı ve nazik bir dille yapmalıdır. Düşmanlık, iftira ve hakaret içeren aşağılayıcı kişisel yorumlar yapmamalıdır.

Yazar(lar)ın herhangi bir kötüye kullanımları durumunda (rn, intihal ya da benzer etik dış faaliyetler) ilgili editörü hemen bilgilendirmelidirler.

Hakemler değerlendirilen makale sahibinin tabi olduğu etik kurallara bağlı olmak ve bu kuralları titizlikle uygulamak durumundadır.

Değerlendirmeyi kabul ettikleri çalışmayı zamanında ve yukarıdaki etik sorumluluklarda gerçekleştirmelidir.

4. Yayıncının Etik Sorumlulukları

Dergi Yönetim Kurulu, aşağıdaki etik sorumlulukların bilinciyle hareket etmektedir:

ADED herhangi bir şekilde yazarlardan ücret talep etmemektedir.

Editörler, ADED'e gönderilen çalışmaların tüm süreçlerinden sorumludur. Bu çerçevede ekonomik ya da politik kazançlar göz önüne alınmaksızın karar verici kişiler editrlerdir.

Bağımsız editör kararı oluşturulmasını taahhüt eder.

ADED, yayımlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korur ve yayımlanmış her kopyanın kaydını saklama yükümlüğünü üstlenir.

Bununla birlikte veri tabanını internet üzerinden erişime açık tutar.

Editrlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf eteciliği ve intihalle ilgili nlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.

5. İntihal Tespit Politikası

İntihal tespitinde kullanılan iThenticate programı aracılığıyla makalelerin daha önce yayımlanmamış olduğu ve intihal içermediği teyit edilir.

6. Etik Olmayan Bir Durumla Karşılaşıldığında

ADED’de yayınlanan bir makalede önemli bir hata ya da yanlışlık fark ettiğinizde ya da yukarıda bahsedilen etik sorumluluklar dışında etik olmayan bir davranış veya içerikle karşılaşırsanız lütfen adeddergi@gmail.com adresine e-posta yoluyla bildiriniz. Şikâyetler gelişmemiz için fırsat sağlayacağından şikâyetleri memnuniyetle karşılız, hızlı ve yapıcı bir şekilde geri dönüş yapmayı amaçlarız.

7. Etik Kurul Onayı

TR Dizin Dergi Değerlendirme Kriterleri 2020 yılı için güncellenmiştir.

Güncel kriterler içinde etik kurul izni gerektiren çalışmalar için “Etik Kurul Onayı” belgesi de istenmektedir. Bu sebeple;

1. “Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir”.
2. “Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onay formunun imzalatıldığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir”.

TR dizin tarafından yapılan açıklamada aşağıdaki kategoride yer alan çalışmalar Etik Kurul onayı gerektiren makaleler olarak belirlenmiştir:

Ø Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar

Ø İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

Ø İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

Ø Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,

Ø Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca;

Ø Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu” nun alındığının belirtilmesi,

Ø Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,

Ø Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bununla birlikte;

Dergiler “Yayın Etiği”, “Araştırma Etiği” ve “Yasal/Özel izin belgesi alınması” ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atıf yaparak, hem web sayfasında hem de basılı dergide herbiri için ayrı başlık açarak belirtmelidir.

Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiği konusunda izleneceği yolu açık olarak tanımlanmış olmalıdır.

Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izni ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediği makalede belirtilmiş olmalıdır.

Eğer bu izinlerin alınması gerekli ise, izinin hangi kurumdan, hangi tarihte ve hangi karar veya sayı numarası ile alındığı açıkça sunulmalıdır.

Çalışma insan ve hayvan deneklerinin kullanımını gerektiriyor ise çalışmanın uluslararası deklarasyon, kılavuz vb uygun gerçekleştirildiği beyan edilmelidir.

Etik Kurul İzni

Sayın yazarlarımız ve hakemlerimiz,

ULAKBİM TR Dizin tarafından alınan kararlar doğrultusunda 2020 yılından itibaren Sosyal Bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için "Etik Kurul Onayı" alınmış olmalıdır. Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgilere (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makalenin sonunda yer verilmelidir. Dergimize çalışmanızı yüklerken, makale dosyanızla birlikte Etik Kurul belgenizi de yüklemeniz gerekmektedir. Çalışmanız etik kurul izni gerektiren çalışma grubunda yer almıyor ise bu durumu belirten beyan formunu imzalamanız ve ilgili durumu makale metninizde belirtmeniz gerekmektedir.

Tüm makaleler için etik kurul izni gerekli midir?

Hayır. Etik kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,

İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,

Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar

Ayrıca;

Olgu sunumlarında “Aydınlatılmış onam formu”nun alındığının belirtilmesi,

Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,

Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi

Geçmiş yıllarda tamamlanmış çalışma ve tezden üretilen yayınlar için geriye dönük etik Kurul İzni alınmalı mıdır?

2020 yılı öncesi araştırma verileri kullanılmış, yüksek lisans/doktora çalışmalarından üretilmiş (makalede belirtilmelidir), bir önceki yıl dergiye yayın başvurusunda bulunulmuş, kabul edilmiş ama henüz yayımlanmamış makaleler için geriye dönük etik kurul izni gerekmemektedir.

TR Dizin'in bu kuralları ile üniversiteler dışında yapılan yayınlara kısıt mı getirilmiştir?

Hayır. Üniversite mensubu olmayan araştırmacılar da bölgelerinde bulunan Etik Kurul'lara başvurabilmektedir.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisine gönderecek bu kapsamdaki yazılarla ilgili yazarların almış oldukları izin belgelerini hem başvurusu sırasında sisteme yüklemeleri hem de makalelerinde belirtmeleri gerekmektedir. Bu bilgiye makalenin sonunda kaynakçadan önce aşağıdaki gibi verilmelidir:

Açık Erişim-CC Lisans

Açık Erişim Beyanı

Bilimsel bilginin açık erişimli olarak kullanıcılara sunulması ilkesini benimseyen Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinin tüm sayıları, Budapeşte Açık Erişim Girişimi'nin aşağıda aktarılan açık erişim politikalarına uygun olarak internet üzerinden erişilebilir durumdadır.

<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read/turkish-translation/>

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi (Uluslararası Beşeri Bilimler ve Sanat Dergisi), Budapeşte Açık Erişim İnsiyatifini benimser:

Açık Erişim, “[hakem değerlendirmesinden geçmiş bilimsel literatürün], İnternet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir olması”dır. Çoğaltma ve dağıtım üzerindeki tek kısıtlama yetkisi ve bu alandaki tek telif hakkı rolü; kendi çalışmalarının bütünlüğü üzerinde kontrol sahibi olabilmeleri, gerektiği gibi tanınmalarının ve alıntılanmalarının sağlanması için, yazarlara verilmelidir.

Dergi Telif Hakları İlkeleri ve Otomatik Arşivleme

Yazar, baskı öncesi sürümü (çalışmanın hakemlere gönderilmeden önceki sürümü) arşivleyebilir. Çalışmanın bu versiyonuna yazarın baskı-öncesi sürümü ya da baskı öncesi sürüm adı verilmektedir.

Yazarın baskı-öncesi sürümü derginin internet sitesinde yayımlanmaz.

Baskı-öncesi sürümün yazarın kişisel internet sitesinden yayımlanmasına ilişkin herhangi bir engel yoktur.

Yalnızca baskı sonrası sürümler (çalışmanın hakemlere gönderildikten sonra gözden geçirilmiş sürümü) derginin internet sitesinden PDF biçiminde yayımlanır. Bu sürüm yayımcı sürümü olarak da adlandırılır.

Yayımcı sürümü, derginin internet sitesinde derhal ve herhangi bir ücret talep edilmeksizin yayımlanır. Bu sürümün yazarın kişisel sitesinde yayımlanmasında herhangi bir engel yoktur.

Genel Koşullar

Yayınlanmış sürümün telif hakları Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi yayıncısına aittir.

Yazara makalenin yayınlanması karşılığında herhangi bir telif ücreti ödenmez.

Yazarlar ve okurlar makalenin yayıncı (PDF) sürümünü paylaşabilir (kopyalayabilir, dağıtabilir).

Yayımcı sürümü (PDF) diğer kullanıcılar tarafından yalnızca araştırma amacıyla ücretsiz olarak indirilebilir. Baskı sonrası sürümlerin ticari amaçla kullanılmasına izin verilmez.

Yazar, yayımcı sürümünü kendi internet sitesinde ve çevrimiçi ortamlarda (ders içeriği sitelerinde, sosyal medyada, vb) yayımlayabilir. Bu durumda dergi internet sitesinde bir bağlantı sağlanması zorunludur.

Makalenin herhangi bir bilimsel çalışmada referans olarak kullanılması durumunda kullanan araştırmacı tarafından yayımcı sürümüne uygun biçimde atıf yapılmalı, derginin adı, cilt ve sayfa bilgileri de verilmelidir.

Lisans Bilgisi

Makaleleri kabul edilen yazarlar telif hakkının korunması ve Creative Commons Attribution License altında bulunan derginin haklarının korunması için çalışmalarında yer alan bilgilerin referans gösterilerek paylaşılmasını kabul etmiş sayılırlar. "Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi" yayınlıyacağı bütün makaleleri için bu lisans hükümlerini uygulamaktadır. Creative Commons Atıf-GayriTicari Uluslararası Kamu Lisansı ("Kamu Lisansı") ile lisans veren, lisans materyaline ait lisansa konu haklarını, alttaki şartları gerçekleyen dünya çapında geçerli, telif ücreti olmayan, alt lisans tanıma hakkı barındırmayan mahiyette, münhasır olmayan, gayri kabili rücu bir lisans vermektedir. Bu lisansı kullanarak, yalnızca gayri ticari amaçla kısmen veya tamamen lisanslı materyali çoğaltmak ve paylaşmak; ve yalnızca gayri ticari amaçlarla uyarlanmış materyali üretmek ve çoğaltmak ancak paylaşmamak mümkündür. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi bu telif lisansı sözleşmesi ile sahip olduğu makalelerdeki bilgileri paylaşırken haklarını da korumaktadır.

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisinde yayınlanan makaleler açık erişime sahip olup Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Creative Commons Attribution License 4.0, yayıncılık faaliyetleri içerisinde bilimsel makalelerin kamuya ait kullanım şart ve koşullarını resmileştirir.

Yazar paylaşmakta serbesttir - materyali herhangi bir ortamda veya formatta kopyalayıp yeniden dağıtabilir

Lisans veren, yazarın lisans koşullarını aşağıdaki şartlar altında izlediği sürece bu özgürlükleri iptal edemez:

Lisansla ilgili ayrıntılı bilgi için [tıklayınız](#).

