

2017

ISBN: 2618-6349

# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

CİLT | VOLUME

9

SAYI | ISSUE

1

TEMMUZ | JULY

'25

28



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## BAŞ EDİTÖR/EDITOR IN CHIEF

Prof. Dr. Mehmet ÖZDEMİR

[adeddergi@gmail.com](mailto:adeddergi@gmail.com)

## EDİTÖR KURULU/EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. Mustafa DUMAN

[m.duman66@gmail.com](mailto:m.duman66@gmail.com)

Dr. Öğr. Üyesi İsmail KEKEÇ

[ismailkekece@yandex.com](mailto:ismailkekece@yandex.com)

Dr. Öğr. Üyesi Arife Ece EVİRGEN

[a.ecetombul@gazi.edu.tr](mailto:a.ecetombul@gazi.edu.tr)

Dr. Öğr. Üyesi Bilal GÜZEL

[bilalguzel87@gmail.com](mailto:bilalguzel87@gmail.com)

## DİL EDİTÖRLERİ/LANGUAGE EDITORS

Dr. Öğr. Üyesi Esra BOZYİĞİT

Öğr. Gör. Dr. Özgür ÇELİK



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi TR Dizin, EBSCO, MLA, ERIHPlus ve SOBIAD 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. Hacı İbrahim DEMİRKAZIK | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Marija ĐINĐIĆ | Sırp Bilimler ve Sanatlar Akademisi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ | Anadolu Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Ayşe YILDIZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | TÜRKİYE  
Doç. Dr. Edith Gülçin AMBROS | Viyana Üniversitesi | AVUSTURYA  
Doç. Dr. Benedek PÉRI | Eötvös Loránd Üniversitesi | MACARİSTAN

**DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD**

- Prof. Dr. Ferruh AĞCA | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Murat ATEŞ | Necmettin Erbakan Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Yakup ÇELİK | Yıldız Teknik Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ | Karadeniz Teknik Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN | İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Adem KOÇ | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ | Hacettepe Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Fatih SAKALLI | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK | Fırat Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. İbrahim TAŞ | Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU | Bursa Uludağ Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Talip YILDIRIM | Uşak Üniversitesi | TÜRKİYE  
Prof. Dr. Battulga TSEND | National University of Mongolia | MOĞOLİSTAN  
Doç. Dr. Hassan Abdallah ALZYOUT | Yarmouk University | ÜRDÜN  
Doç. Dr. Fedora ARNAUT | University of Oxford | UKRAYNA  
Doç. Dr. Bünyamin AYÇIÇEĞİ | İstanbul Üniversitesi | TÜRKİYE  
Doç. Dr. Elmira MEMMEDOVA-KEKEÇ | Hazar Üniversitesi | AZERBAYCAN  
Doç. Dr. İsa SARI | Hitit Üniversitesi | TÜRKİYE

**HAKEMLER / REFREES**

- Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU | Bursa Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Erol ÖZTÜRK | Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Prof. Dr. Ferruh AĞCA | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Hacer GÜLŞEN | İstanbul Gelişim Üniversitesi  
Prof. Dr. Melike GÖKCAN | Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Neslihan YETKİNER | İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Prof. Dr. Nihal ÇALIŞKAN | Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Salim KÜÇÜK | Ordu Üniversitesi  
Prof. Dr. Üzeyir ARSLAN | Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Yakup KARASOY | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Yunus AYATA | Sivas Cumhuriyet Üniversitesi  
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU | Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Zekiye ANTAKYALIOĞLU | İstanbul Aydın Üniversitesi  
Doç. Dr. Aslıhan DİNÇER | İzmir Katip Çelebi Üniversitesi  
Doç. Dr. Bilge KARGA GÖLLÜ | Çukurova Üniversitesi  
Doç. Dr. Cevdet AVCI | Gaziantep Üniversitesi  
Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Dinçer ATAY | Kafkas Üniversitesi  
Doç. Dr. Ebru ÖZGÜN | Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Erdem Can ÖZTÜRK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Ergün ACAR | Sinop Üniversitesi  
Doç. Dr. Erhan SOLMAZ | Uşak Üniversitesi  
Doç. Dr. Erol TOPAL | Kastamonu Üniversitesi  
Doç. Dr. Fatih ÖZDEMİR | Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi  
Doç. Dr. Hatice Kübra UYGUR | Mardin Artuklu Üniversitesi  
Doç. Dr. Hüseyin AKSOY | Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi  
Doç. Dr. Işıl IŞIKTAŞ SAVA | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Kazım ÇANDIR | Çankırı Karatekin Üniversitesi  
Doç. Dr. Mehmet AYGÜNEŞ | İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Mustafa DERE | Ordu Üniversitesi



- Doç. Dr. Mustafa ULUTAŞ | Uşak Üniversitesi
- Doç. Dr. Nurcan ANKAY KARDAŞ | Muş Alparslan Üniversitesi
- Doç. Dr. Onur AYKAÇ | Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
- Doç. Dr. Özlem NEMUTLU | Manisa Celal Bayar Üniversitesi
- Doç. Dr. Sağıp ATLI | Manisa Celâl Bayar Üniversitesi
- Doç. Dr. Seçil HİRİK | Samsun Üniversitesi
- Doç. Dr. Seçkin SARP KAYA | Ege Üniversitesi
- Doç. Dr. Süleyman FİDAN | Gaziantep Üniversitesi
- Doç. Dr. Tolga ÖNTÜRK | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
- Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL | Siirt Üniversitesi
- Doç. Dr. Ürün ŞEN SÖNMEZ | İstanbul Arel Üniversitesi
- Doç. Dr. Veli UĞUR | Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
- Doç. Dr. Yaşar TOKAY | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
- Doç. Dr. Zehra KADERLİ | Hacettepe Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Selman YİĞİT | Gümüşhane Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Ayhan PALA | Gazi Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Ayşe TEPEBAŞI | Karabük Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Ayşe YILMAZ | Karabük Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Burhan CAN | Karadeniz Teknik Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Bülent SAYAK | Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Duygu DİLBER | Tokat Gazi Osman Paşa Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Emrah GÖKÇE | Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Emrah PELVANOĞLU | Yeditepe Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Erkan DEMİR | Girne Amerikan Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Fatih UYAR | Karadeniz Teknik Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Fatma ÖZKAN KURT | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Gizem ULUSCU | İstanbul Medeniyet Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ | Karadeniz Teknik Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Hasan HAYIRSEVER | Hacettepe Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi İbrahim YILMAZ | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Kadriye Hocaoğlu ALAGÖZ | Uludağ Üniversitesi
- Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Yasin BAŞÇETİN | Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Polat SEL | Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selcen KOCA | Hitit Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Selda SANDALYECİ | Trakya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Serhat Sabri YILMAZ | Çankırı Karatekin Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Serkan CİHAN | Çankırı Karatekin Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAVAL | Munzur Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Bestami BİLGE | Çankırı Karatekin Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Gizem KUNDURACI | Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Özlem BAŞBOĞA | Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Hüseyin SOYLU | Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Arş. Gör. Dr. Özlem ÖZMEN GÜMÜŞ | Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Dr. Atilla AKTAŞ | Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

Dr. Aşur ÖZDEMİR

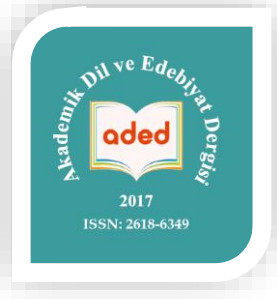
Dr. Nursel DEMİRDEN

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DERGİ KÜNYESİ	i-v
İÇİNDEKİLER	vi-viii
MAKALELER / ARTICLES	
1	Kırım Tatar Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimelere Katkılar <i>Contributions to the False Friends between Crimean Tatar Turkish and Turkish of Turkey</i> Abdulkadir ÖZTÜRK, Erdinç YEŞİLKAŞ 1-16
2	Muhammed'in Siyer-i Nebi'sinin Bilinmeyen Yeni Bir Nüshası Üzerine <i>On A New, Unknown Manuscript Of Muhammad's Siyer-i Nebi</i> Ahmet Serdar ERKAN 17-36
3	Emîri 1352 ve Beyazıt 5481 Nüshaları Üzerinden Burgazî'nin Fütüvvet-nâmelerinin Karşılaştırmalı Analizi <i>Comparative Analysis of the Parables Burghazi's Fu-tuwwatnâmas through Emîri 1352 and Beyazıt 5481 Manuscripts</i> Alev ÖZTÜRK MERDİN 37-62
4	Süheyl ü Nev-bahâr'daki Mental Fiiller Üzerine Bir İnceleme <i>A Study on Mental Verbs in Süheyl ü Nevbahâr</i> Ali Kemal ŞAŞ, Hacer İŞLER 63-82
5	-J.K. Huysmans'tan Hâlid Ziya'ya- İki Poetik Roman: Tersine ile Mai ve Siyah <i>-From J.K. Huysmans To Halid Ziya- Two Poetic No-vels: Tersine and Mai and Siyah</i> Aysu Esra KURBAN 83-100
6	Nezihe Meriç'in Öykülerinde Erkeklik İnşası: Hegemonik, Kırılgan ve Madunlaştırıcı Temsiller <i>Construction of Masculinity in Nezihe Meriç's Short Stories: Hegemonic, Precarious, and Subjugating Representations</i> Ayşe Duygu YAVUZ YILDI-RİM, Hazel Melek AKDİK 101-131
7	Nâbi'nin "Bu" Redifli Gazeline Yeni Bir Tahmis: Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl <i>A New Tahmis to Nâbi's Ghazal with "Bu" Redif: Tahmis-i Ismâil Sâdik Kemâl</i> Ayşe PARLAKKILIÇ MUCAN 132-145
8	Geleneksel Yardımlaşma Geleneğinden Di-jital Dayanısmaya: İmecenin Dijital Yüzü <i>The Evolution of Collaboration Culture Called İmeces: Digital Collaboration</i> Büşra BAYSAL, Fatma AKIN ÇELEBİ 146-165
9	Positive Polarity in Turkish: a Corpus-based Study of 'Oldukça' <i>Türkçede Olumlu Uçluk: 'Oldukça' Sözcüğü Üzerine Derlem Temelli Bir Çalışma Positive</i> Emrah GÖRGÜLÜ 166-178

10	Tarihsel Hafıza ve Edebiyatın Tanıklığı: Sevdalinka'da Bellek ve Kimlik İnşası <i>Historical Memory and the Testimony of Literature: Memory and Identity Construction in Sevdalinka</i> Engin KEFLİOĞLU	179-201
11	Ceride-i Sûfiyye Mecmuasındaki Külâh-ı Mevlevî Redifli Şiirler <i>Poems with the redif of Mawlawî Hat in the Jeride-i Sûfiyya Journal</i> Fatih TIĞLI	202-231
12	<i>Annemin Yüzü ve Annem Gibi Kadınlar</i> Hikâyelerinde Geçmiş Zaman, Anne ve Hatıra <i>Past Time, Mother and Memoir in the Stories of An-nemin Yüzü and Annem Gibi Kadınlar</i> Ferda ATLI	232-246
13	Türkçe Rap Şarkı Sözlerinde Nezaket Stratejileri Üzerine Bir İnceleme <i>An Analysis on Politeness Strategies in Turkish Rap Lyrics</i> Ferdi BOZKURT, Burcu BÜYÜKKAL	247-276
14	“Aygıt” Kelimesinin Etimolojisi Üzerine <i>On the Etymology of the Word “Aygıt”</i> Ferdi GÜZEL	277-292
15	Kazaklarda Alaş Hareketi ve Ötebay Turmanjanov’un Üslubuna Yansımaları <i>The Alash Movement among the Kazakhs and Its Reflections in the Style of Otebai Turmanzhanov</i> Gül Banu DUMAN	293-307
16	Gelinin Otobiyografik Belleği Bağlamında Kına Türkülerinde Hafıza, Mekân ve Geçmiş <i>Memory, Space And The Past in Henna Folk Songs Re-late to The Autobiographical Memory of The Bride</i> Gülnaz ÇETİNKAYA	308-327
17	Anadolu Ağızlarında Yaşayan ‘-k-’ ve ‘-t-’ Çatı Ekleri Üzerine <i>On the ‘-k-’ and ‘-t-’ Voice Suffixes Living in Anatolian Dialects</i> Halilibrahim ERTÜRK	328-342
18	Süsenin Klasik Türk Şiirindeki Anlam Yolculuğu <i>The Journey of Meaning of the Iris in Classical Turkish Poetry</i> Hanım YILMAZ	343-367
19	Dîvânu Lugâti’t-Türk Söz Varlığı İçerisinde Tıp Bilimi Sözcük ve Terimleri <i>Medical Science Words And Terms in Dîvânu Lugâti’t-Türk Vocabulary</i> Hasan Ali ÇETİN	363-395
20	Gramsci’nin Hegemonya Kuramına Göre 141. Basamak Oyununun Analizi <i>An Analysis of the Play 141. Basamak According to Gramsci’s Theory of Hegemony</i> Hasan CUŞA	396-426
21	Afşar Timuçin’in Bizi Biz Yapan Sevda Romanında Tematik Yapıyı Temsil Eden Kişiler <i>Persons Representing the Thematic Structure in Afşar Timuçin’s Novel Bizi Biz Yapan Sevda</i> Hatice YILDIZ	427-455

22	Sözlü Kültürden Görsel Kültüre Türk Si-nemasında Nasreddin Hoca'nın Eğİtsel Yö-nü <i>Educational Aspects of Nasreddin Hodja in Turkish Cinema from Oral Culture to Visual Culture</i> İhsan KOLUAÇIK	456-478
23	Mehmet Akif'te Firavun İmgesi: "Firavun ile Yüz Yüze" Şiiri Analizi <i>The Image of Pharaoh in Mehmet Akif: An Analysis of the Poem "Face to Face with Pharaoh"</i> Mehmet ŞAHİN	479-498
24	Türk Edebiyatı Kimin? <i>Whose Turkish Literature?</i> Metin Kayahan ÖZGÜL	499-517
25	Üzümlük (Parês) Köyü Düşün Töreni ve Türküleri <i>The Wedding Ceremony and Folk Songs of Üzümlük (Parês) Village</i> Netice TOPRAK, Rezan KARAKAŞ	518-542
26	Kemal Tahir'in Devlet Ana Romanında Ordu-Millet Anlayışı <i>The Understanding of Army-Nation in Kemal Tahir's Devlet Ana Novel</i> Önder KARADUMAN, Selami ALAN	543-563
27	Mehmed (Çaylak) Tevfik'in İki Gelin Odası Adlı Eserinin Halk Kültürü Unsurları Açısından Değerlendirmesi <i>An Evaluation of Mehmed (Çaylak) Tevfik's Work Titled İki Gelin Odası in Terms of Folk Culture Ele-ments</i> Serap TANYILDIZ	564-581
28	Moğol Dönemi (XIII-XIV. Yüzyıl) Uygurcası Nasıl Adlandırılmalıdır? <i>How Should the Uyghur Language of the Mongol Period (XIIIth-XIVth Centuries) be Named?</i> Ümit BAŞKAYA	582-604
29	Türk Romanında Transhümanizm: Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet Romanında Transhümanist İzlekler ve Ögeler <i>Transhumanism in Turkish Novel: Transhumanist Themes and Elements in the novel A Very Special Servi-ce for the Lonely</i> Yaşar ŞİMŞEK	605-637
30	16. Yüzyıldan Müellifi Meçhul Bir Arapça-Türkçe Manzum Sözlük <i>An Arabic-Turkish Poetic Dictionary of Unknown Authorship from the 16th Century</i> Yunus KAPLAN	638-670
	<b>YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR</b>	671-696



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Abdulkadir ÖZTÜRK

<https://orcid.org/0000-0002-3077-458X>

Doç. Dr. | Sorumlu Yazar

[ozturkabdulkadir@ayu.edu.kz](mailto:ozturkabdulkadir@ayu.edu.kz)

[akadirozturk@odu.edu.tr](mailto:akadirozturk@odu.edu.tr)

Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak

Üniversitesi | Ordu Üniversitesi

<https://ror.org/01gtvs751>

<https://ror.org/04r0hn449>

Filoloji | Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Erdinç YEŞİLKAŞ

<https://orcid.org/0000-0001-8771-6885>

Doktora Öğrencisi

[erdincyesilkas52@gmail.com](mailto:erdincyesilkas52@gmail.com)

Ordu Üniversitesi

<https://ror.org/04r0hn449>

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

## Kırım Tatar Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimelere Katkılar

*Contributions to the False Friends between Crimean Tatar Turkish and Turkish of Turkey*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 29.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 09.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Öztürk, A. ve Yeşilkaş, E. (2025). Kırım Tatar Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimelere Katkılar. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 1-16. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629136>

Öztürk, A. & Yeşilkaş, E. (2025). Contributions to the False Friends between Crimean Tatar Turkish and Turkish of Turkey. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 1-16. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629136>

### 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 gerektirmenmektedir   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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

© Abdulkadir ÖZTÜRK, Erdinç YEŞİLKAŞ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Standart Türkiye Türkçesi ile Çağdaş Türk lehçeleri arasında ses ve şekil yönünden benzerlikler bulunduğu hatta söz varlığı yönünden de örtüşen birçok kelimenin olduğu bilinmektedir. Fakat kimi kelimeler görünüş olarak aynı olsa da anlam yönüyle Türk lehçeleri arasında farklılık gösterebilmektedirler. Özellikle lehçeler arası aktarım safhasında sorun teşkil eden bu kelimeler 'yalancı eş değer' olarak adlandırılmaktadır.

Genel deyişle bir aktarım hatası olarak değerlendirilen bu türden kelimeler için Türk lehçeleri üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Bunlardan biri de Kıpçak grubu lehçelerinden Kırım-Tatar Türkçesi ile bir Oğuz grubu lehçesi olan Türkiye Türkçesi'dir. Daha önce söz konusu lehçeleri kapsayan çalışmalar yapılmış olmasına karşın bu çalışmaların üzerinden zaman geçmiş ve dolayısıyla da yapılan kapsamlı sözlük çalışmaları korpusa dahil edilememiştir.

Bu çalışmada başta Maşkaraoğlu'nun sözlüğü olmak üzere Savran, Muzafarov ve Çobanzade'nin yayınları ile İslamova ve Özer tarafından hazırlanan yüksek lisans tezleri ele alınmış ve yalancı eş değer olduğu tespit edilen kelimeler Türkiye Türkçesinin söz varlığı ile karşılaştırılmıştır. Tespit edilen veriler daha önce Kırım-Tatar Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasındaki yalancı eş değerleri konu alan Kartalcık, Alkaya ve Çelik, Rustemova çalışmalarının verileriyle kıyaslanmış, o eserlerde yer almayan sözcükler çalışmaya konu edilmiştir. Daha sonra elde edilen veriler, *Derleme Sözlüğü* ile karşılaştırılarak, Türkiye Türkçesi ile Kırım Tatar Türkçesi arasındaki etkileşimin Anadolu ağzlarındaki izleri de gösterilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye Türkçesi, Kırım Tatar Türkçesi, yalancı eş değer kelimeler, anlam kayması, söz varlığı.

## Abstract

*It is known that there are similarities between Standard Turkey Turkish and Contemporary Turkish dialects in terms of sound and form, and even that there are many words that overlap in terms of vocabulary. However, although some words are the same in appearance, they may differ in meaning between Turkish dialects. These words, which pose a problem especially during the inter-dialect transfer phase, are called 'false friends'.*

*Many studies have been conducted on Turkish dialects for these types of words, which are generally considered a transposition error. One of these is Crimean-Tatar Turkish, one of the Kipchak group dialects, and Turkey Turkish, an Oghuz group dialect. Although studies covering these dialects have been carried out before, time has passed since these studies and therefore comprehensive dictionary studies have not been included in the corpus.*

*In this study, especially Maşkaraoğlu's dictionary, the publications of Savran, Muzafarov and Çobanzade and the master's theses prepared by İslamova and Özer were discussed and the words that were found to be false friends were compared with the vocabulary of Turkey Turkish. The detected data were compared with the data of Kartalcık, Alkaya and Çelik, Rustemova studies, which were about false friends between Crimean-Tatar Turkish and Turkey Turkish, and words that were not included in those works were included in the study. Later, by comparing the data obtained with the Compilation Dictionary, the traces of the interaction between Turkish Turks and Crimean Tatar Turks in Anatolian dialects were tried to be shown.*

**Keywords:** Turkey Turkish, Crimean Tatar Turkish, false friends, meaning shift, vocabulary.

## **Giriş**

‘Çeviri ve aktarmalarda, kaynak dil ile hedef dil ve lehçeler arasında, ses ve yapı bakımından aynı, ancak kavram alanları, anlamları bakımından farklı olan dilsel gösterge’ olarak tanımlanan yalancı eş değerlik, Türk lehçeleri alanında da en sık işlenen konulardan biridir (Buran, 2015, s. 338). Sesteş bir görünüm sergileyen bu türden yapılar, yazımlarının aynı olması sebebiyle iki lehçe arasında yapılan çevirilerde kimi anlatım bozukluklarına sebep olmakta ve dolayısıyla da çeviri hatalarına yol açmaktadır. Yalnız bu hataların tespiti için yazılan makalelerin olması da bunun sıklıkla yapılan bir hata olduğunu gösteren durumlardan biridir. Örneğin; Sultanzade (2010), Bahtiyar Vahabzade’nin eserlerinin Türkiye Türkçesine aktarımını ele aldığı yazısında yalancı eş değerler dolayısıyla çeviri yanlışlığı yapılmasını bir azizlik (!) olarak değerlendirmiştir.

Bu hataları gidermek ve lehçeler arasındaki kimi semantik farklılıkları ortaya koymak amacıyla yalancı eş değerlik üzerine birçok çalışma yapılmış; bu kavramın neleri kapsadığı üzerine de teorik yazılar kaleme alınmıştır. Altun, yalancı eş değerlerin nasıl tasnif edilmesi gerektiğini ele aldığı yazısında Kazakça ve Türkiye Türkçesini bu yönden karşılaştırmış, yalancı eş değerlerin sınıflandırılmasında ilk ölçütün köken ve yapı olduğunu vurgulamıştır. Altun, çalışmasında yalancı eş değerlik üzerine yapılan çalışmalarda verilerin neye göre tasnif edildiğini karşılaştırmalı olarak incelemiş ve kendisi ise bu kavramların “yanıltıcı yapıdaş” ve “yapıdaş olmayan sesteş” olmak üzere iki temel kategoride değerlendirilmesi gerektiğini bildirmiştir. Buna göre tam yalancı eş değer ve kısmî yalancı eş değerler “yanıltıcı yapıdaş” başlığı altında ele alınmıştır ve kısmî yalancı eş değerler de kapsadıkları anlam alanına göre 1. “bir dilde diğerine göre daha geniş veya daha dar anlam alanı”; 2. “iki dilde kısmen paylaşılan ortak anlam alanı” olmak üzere iki ayırt edici özelliğe göre tasnif edilmiştir (Altun, 2020, s. 31-32).

Yalancı eş değerliği teorik olarak ele alan çalışmalardan biri de Uğurlu’ya aittir. Uğurlu (2007) “kaynak ve hedef anlaşma birimlerinde bulunan ve eş değer gözüken kelime, yapı ve dizim birimlerinin eş değer olmaması” olarak tanımladığı yalancı eş değerlik kavramını “1. kelimelerde yalancı eş değerlik; 2. yapı birimlerinde eş değerlik ve 3. dizim yönünden eş değerlik” başlıkları altında değerlendirmiştir. Bu başlıklar altında ele alınan verilerde yine tam ve kısmî yalancı eş değer özelliği göstermelerine göre sınıflandırılmıştır. Yalancı eş değerlik kavramını teorik olarak ele almamasına karşın Karay Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasındaki yalancı eş değerlerin görünümünü ortaya koyan Yıldız, bu çalışmasında yalancı eş değerleri “kelimelerin kökenine göre, ortak bir köke giden ancak anlam bakımından farklılaşan kelimeler (kökü aynı olanlar) ve farklı köklerden gelmesine rağmen yazılışına göre aynılaşanlar (kökü farklı olanlar)” olmak üzere iki farklı kategoride değerlendirerek, konuyla ilgili farklı bir yaklaşım geliştirmiştir.

Bu çalışmalar dışında yalancı eş değerlik üzerine Türkçenin farklı lehçeleri ile Türkiye Türkçesi arasında karşılaştırmalı olarak birçok çalışmanın yapıldığı da görülmektedir.



Öyle ki Kıpçak lehçelerinden, Oğuz grubu lehçeleri ve hatta Türkçenin uzak lehçelerinden olan Çuvaş Türkçesinde bile yalancı eşdeğerler incelemelere konu olmuştur.<sup>1</sup>

Kırım Tatar Türkçesi de yalancı eş değerler yönüyle incelenen lehçelerden biridir. Çalışmanın esas kısmına geçilmeden önce Kırım Tatarları ve Kırım Tatarcasından bahsedilecek olup sonrasında Kırım Tatarcası temelinde daha önce hazırlanan yalancı eş değerlik çalışmalarından söz edilecektir.

\*\*\*

Kırım Tatarları, 1783 yılında Kırım Hanlığının, Rus çarlığı tarafından işgalinden sonra değişik dönemlerde, bugünkü Romanya, Bulgaristan ve Türkiye'ye 18 Mayıs 1944 sürgünü neticesinde ise Orta Asya'nın çeşitli bölgelerine, bilhassa da Özbekistan'a yerleşmek zorunda kalmış bir Türk boyudur (Yüksel, 2005, s. 16). Sovyetler Birliği tarafından 2. Dünya Savaşı'nda sürülen topluluklara 1950 yılının sonlarına doğru özgürlük hakları verilse de Kırım halkına bu hakları verilmemiştir ancak 1980'lerde "Kırım Tatar" adı tekrardan kullanılmaya başlamıştır (Savran, 2003, s. 1).

Kırım Tatarcası ikinci binyıl başlarından itibaren Kırım'da yaşayan Kıpçak kökenli Tatarların diline verilen genel bir addır (Tekin ve Ölmez, 2003, s. 122). Kırım Tatar Türkçesi tasnifler açısından değerlendirildiğinde coğrafi olarak "Kuzey Türkçesi", fonetik değişimler esas alınarak yapılan tasniflere göre ise "tav" grubu içerisinde yer almaktadır. Öztürk (2019) çalışmasında Kırım Tatar Türkçesini, Doğu Avrupa Kıpçak<sup>2</sup> Türkçesi'nin Karay Türkçesi ile birlikte çağdaş temsilcisini oluşturduğunu ifade etmiştir (Öztürk, 2019, s. 93). Kırım Tatarcası'nın üç ayrı ağzı mevcuttur: Kuzey ağzı, Orta ağzı ve Güney ağzı.

\*\*\*

Literatürde Kırım Tatar Türkçesinde yalancı eş değerleri ele alan az sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan biri, Kartalcık'a (2015) aittir. Kartalcık yazısında tespit ettiği 23 yalancı eş değeri; eş yazılı kelimelerin oluşturduğu yalancı eşdeğerler, ses değişimleriyle oluşan yalancı eşdeğerler ve alıntı kelimelerde yalancı eşdeğerler olmak üzere 3 kategoride değerlendirmiştir. Bir diğeri ise Alkaya ve Çelik (2020) tarafından

<sup>1</sup> Ergönenç Akbaba (2007) Nogay Türkçesi; Ersoy (2007) Çuvaş Türkçesi; Akca (2017) Kumuk Türkçesi; Aydoğmuş (2018) Kazak Türkçesi; Dıykanbayeva (2017) Kırgız Türkçesi; Yıldız (2009) Karay Türkçesi; Yazıcı Ersoy (2012) Başkurt Türkçesi; Çakmak (2016) Kazan-Tatar Türkçesi; Beşen Delice (2013) Türkmen Türkçesi; Elcan (2010) Azerbaycan Türkçesi ve Büke (2014) Gagauz Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasındaki yalancı eş değerleri incelemiştir.

<sup>2</sup> Doğu Avrupa Kıpçak Türkçesi terimi ile kastedilen; Don ile Tuna nehri arasında kalan ve Doğu Avrupa coğrafyasının da bir bölümünü olan bu bölgede; Kırım başta olmak üzere Ukrayna, Litvanya, Polonya ve Macaristan topraklarında Kıpçak Türkçesi yazı dili olarak kullanılmış ve neticesinde pek çok eser meydana getirilmiştir (Öztürk, 2019, s.93). Doğu Avrupa Kıpçak Türkçesini Öztürk şu şekilde tasnif etmiştir:

A. Tarihi Temsilciler (14.-17. yüzyıllar)

1. Kuman Türkçesi (14. yüzyıl)
2. Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesi (16.-17. yüzyıllar)

B. Çağdaş Temsilcileri

1. Karay Türkçesi (16. yüzyıl ve sonrası yazı dili)
2. Kırım Tatar Türkçesi (15. yüzyıl ortaları ve sonrası yazı dili) (Öztürk, 2019, s. 93)

hazırlanmıştır. Bu çalışmada yalnız Kırım Tatar Türkçesi ile Türkiye Türkçesi değil ayrıca Özbek Türkçesi de yalancı eşdeğerlik yönünden incelenmiş ve bu üç lehçe karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Lisansüstü çalışma olarak ise Rustemova (2014) tarafından hazırlanmış olan 'Kırım Tatarcası ve Türkiye Türkçesinde Yalancı Eşdeğerler' adlı yüksek lisans tezinde 1031 yalancı eş değer kelime tespit edilmiştir.

Görüldüğü üzere Kırım Tatar Türkçesinde yalancı eş değerlik kavramı daha önce ele alınmıştır ancak bu çalışmaların ardından hazırlanan söz varlığı çalışmaları ile ulaşılabilen veri artmış, dolayısıyla dil malzemesi çoğalmıştır. Özellikle Maşkaroğlu tarafından hazırlanan Kırım Tatar Türkçesi Sözlüğü (2023), şüphesiz ki Kırım Tatar Türkçesi'nin söz varlığını ortaya koymada araştırmacılara önemli bir malzeme sunmuştur.

Bu çalışmada güncel olması sebebiyle başta Maşkaroğlu'nun (2023) sözlüğü olmak üzere Savran (2003), Muzafarov (2018), Üsenov (2008), Karahan (2011) ve Çobanzade'nin (2018) yayınları ile İslamova (2022) ve Özer (2018) tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinden yalancı eş değer olduğu tespit edilen veriler fişlenmiştir. Fişlenen veriler yukarıda bahsi geçen Kartalcık (2015), Alkaya ve Çelik (2020) ve Rustemova (2014) çalışmalarının verileriyle kıyaslanmış, o eserlerde yer almayan sözcükler çalışmaya konu edilmiştir. Sonrasında elde edilen veriler, Derleme Sözlüğü ile karşılaştırılarak, Türkiye Türkçesi ile Kırım Tatar Türkçesi arasındaki etkileşimin Anadolu ağızlarındaki izleri de gösterilmeye çalışılmıştır.

## 1. Kırım-Tatar Türkçesinde Yalancı Eş Değer Kelimeler

Bu kısımda Kırım Tatar Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasında diğer çalışmalarda ele alınmayan 23 yalancı eş değer kelime tam yalancı eş değer kelimeler ve kısmi yalancı eş değer kelimeler olmak üzere iki başlık altında incelenecektir. Eldeki verilerden hareketle Güncel Türkçe Sözlük'te yer almayan ancak Derleme Sözlüğü'ndeki kullanımları Kırım Tatar Türkçesindeki kullanımlarıyla benzerlik gösteren kelimeler ise Derleme Sözlüğü ile Semantik Olarak Benzerlik Taşıyan Kelimeler başlığı altında belirtilecektir. Tespit edilen kelimelerin çağdaş Kıpçak lehçelerindeki kullanımları incelenecek olup, eğer anlam bakımından Kırım Tatar Türkçesindeki kullanımıyla benzerlik gösteriyorsa çalışmada yer verilecektir. Ayrıca, yabancı kökenli kelimelerin ait oldukları dillerdeki kullanımları da ilgili maddeler içerisinde karşılıklarıyla birlikte gösterilecektir.

### 1.1. Tam Yalancı Eş Değer Kelimeler

Tespit edilen 23 yalancı eş değer kelime, kendi içinde iki başlık altında sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmada tam yalancı eş değerler kategorisine giren 16 kelime yer almaktadır. Tematik bir yaklaşımla değerlendirildiğinde, bu kelimeler aşağıdaki gruplara ayrılmaktadır:

- **Yer-Mekan Adları:** *çardak, çarşı, derslik, kürsü, sofa.*
- **Yiyecek Adları:** *bakla, kavaltı, kaygana, simit.*
- **Eşya Adları:** *bardak, tabak.*
- **Hayvan Adları:** *akkuş, şahin.*

- **Ay Adı:** *hoziran*.
- **Akrabalık Adı:** *elti*.
- **Diğer:** *geveze*.

Yukarıdaki tematik sınıflandırmaya bakıldığında “tam yalancı eş değer” grubuna giren kelimelerin büyük bir kısmının *yer-mekan adları* ve *yiyecek adları* kategorilerinde yoğunlaştığı tespit edilmektedir.

<b>akkuş</b>	KrmTtr. isim “Kuğu” TTRS, 43 Türk. isim “Atmaca” (e-GTS) KKalp: akkoş ‘kuğu’ (Özşahin, 2017, s.24); Kır: akkuu ‘kuğu’ (Yudahin, 2011, s.14); Kar: akkuv ‘kuğu’ (Koçak, 2021, s.62), Ttr: akkoş ‘kuğu’ (Ganiyev vd., 1997, s. 23); Kaz: akku ‘kuğu’ (Koç vd., 2012, s.31); Nog: akkuv ‘kuğu’ (Baskakov, 1963, s.33). – Közlerinde esrarlı ateş parıldayan Naile yılmaya berip, ep oning etrafında fırlana, dersin yalday; anterining keng yengleri omuzları üstüne tayıp tüşken ve çıplak elleri akkuşning kanatları kibi burulup- burulup sallanalar. <i>Gözlerinde sihirli ateş parlayan Nail’e gülümseyerek sürekli onun etrafında dönüyor; sanki yüzüyor. Elbisenin geniş yakaları omuzları üzerine kayıp düşmüş ve çıplak elleri kuğunun kanatları gibi döne döne sallanıyor</i> (Maşkaraoğlu, 2023, s.60).
<b>bakla</b> (Ar.)	KrmTtr. isim, “Fasulye” TTRS, 56 Türk. isim “Baklagillerden, yurdumuzun her yerinde yetiştirilen, yeşil kabuklu ve taneli bir bitki” (e-GTS) – O yerde kartop, bakla, soğan, mısırbogday, kabak, biber, patikan ve ilâhre ekip balaçagasını keçindirip ömür sürgenler. <i>Orada patates, fasulye, soğan, mısır, kabak, biber, patlıcan vs. ekerek çoluk çocuklarının geçimini sağlayarak yaşamışlar</i> . (Maşkaraoğlu, 2023, s.174). • Kelime Arapça sözlük ile karşılaştırıldığında; Kırım Tatar Türkçesinde kullanıldığı gibi <i>fasulye</i> anlamını karşılamaktadır (Johhson, 1852, s. 209).
<b>bardak</b>	KrmTtr. isim “Sürahi, güğüm, testi” İPCN, 257 Türk. isim “Su vb. şeyleri içmek için kullanılan, genellikle camdan yapılan kap.” (e-GTS) – üç litrelik bardağını köterip çalkadı ve meşrebelerge tökti. <i>Üç litrelik sürahisini götürüp çalkaladı ve maşrapaya döktü</i> (Özer, 2018, s.165).
<b>çardak</b> (Far.)	KrmTtr. isim, “Çatı, çatı arası, tavan arası” TTRS, 79 Türk. isim “1. Tarla, bahçe vb. yerlerde ağaç dallarından örülmüş barınak; alaçık. 2. Asma vb. bitkilerin dallarını sardırma için direklerle yapılmış yer.” (e-GTS) KBalk: çardak ‘çatı arası, tavan arası’ (Tavkul, 2020, s.143). – Anası kurugan çamaşırlarını toplay ve tahtaları kuraksıgan merdivenden çardakka köterile. <i>Annesi kuruyan çamaşırları topluyor ve tahtaları kuruyup çatlayan merdivenden çatı katına uzanıyor</i> . (Maşkaraoğlu, 2023, s.300). • Kelime Farsça <i>çar</i> ve <i>tak</i> sözcüklerinin birleşiminden meydana gelmiştir. <i>dört kemer (üstü)</i> anlamına gelmektedir (Kantar, 2015, s. 364, s.597).
<b>çarşı</b>	KrmTtr. isim, “Bozkır, step” TTRS, 80; “çarşı; pazar” KTSM, 302; “her yanı dükkan dizili meydan, alışveriş yapılan yer” DKTAS, 482. Türk. isim “Dükkanların bulunduğu alışveriş yeri.” (e-GTS) • Kelime Farsça sözlükte <i>dört yol, dört taraf</i> anlamında kullanılmıştır (Kantar, 2015, s. 364).
<b>derslik</b> (Ar.)	KrmTtr. isim, “Ders kitabı” TTRS, 95

	<p>Türk. isim “Öğrencilerin, bir öğretmenin gözetimi altında, anlatma, araştırma, küme çalışması vb. yollarla ve türlü eğitim araç ve gereçlerinden de yararlanarak ders yaptıkları yer; sınıf, dersane” (e-GTS)</p> <p>Başk: dereslek ‘ders kitabı’ (Özşahin, 2017, s. 126).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Kitaplar, derslikler Levizadan asabalık kalalar: yüzü yıl yatkandan, song manga... <i>Kitaplar, ders kitapları Leviza’dan miras kalıyor, yüz yıl yattıktan sonra bana...</i> (Maşkaraoğlu, 2023, s.370).</li> <li>• <i>derslik</i> kelimesi <i>dars</i> Arapça kökünden türemiştir. Kelimenin Arapça sözlükte <i>okumak, egzersiz yapmak ve çalışmak</i> anlamlarını karşıladığı ifade edilmiştir (Johnson, 1852, s.563).</li> </ul>
<b>elti</b>	<p>KrmTtr. isim “1. Devlet memurlarının ya da din adamlarının eşlerine verilen unvan. 2. Sahibe; iş kadını.” KTSM, 421</p> <p>Türk. isim “Kadına göre kocasının erkek kardeşlerini eşlerinden biri.” (e-GTS)</p> <p>KKalp: elti ‘mollanın, hocanın, yaşı büyüklerin hanımı, eşi ve onu ifade eden; elti’ (Uygur, 2019, s.135)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Vay, o sümsür akaynın eltiysi kayda? <i>Vay, o vasat insanın karısı nerede?</i> (İslamova, 2022, s. 127).</li> </ul>
<b>geveze</b> (Far.)	<p>KrmTtr. isim, “Usandırıcı, bıktırıcı, can sıkıcı; yapışkan” KTSM, 493</p> <p>Türk. isim “Çok konuşan gereğinden fazla söz söyleyen; çençen, çenesi düşük, ayran ağızlı, lafçı, lafazan, zevzek lakırtı ebesi.” (e-GTS)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Tors değil, keskince adetli, geveze adamını sevmey. <i>Karanlık biri değil, sert mizaçlı; geveze adamı sevmiyor</i> (Maşkaraoğlu, 2023, s.493).</li> <li>• Bu kelime Farsça <i>gep</i> ‘laf, söz’ ve Farsça <i>baz</i> ‘oyunmak’ kelimelerinin birleşiminden meydana gelen bir ifadedir. Anlam olarak ‘sözle oynayan’ şeklinde ifade edilebilmektedir (Olgun ve Draşan, 1984 ,s.288; Steingass, 1998, s.143).</li> </ul>
<b>hoziran</b> <sup>3</sup> (Ar.)	<p>KrmTtr. isim, Ar. “Ağustos” TTRS, 134</p> <p>Türk. isim “Yılın altıncı ayı, haziran” (e-GTS)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kelimenin Arapça sözlükte de Standart Türkiye Türkçesindeki gibi <i>haziran ayı</i> anlamında kullanıldığı tespit edilmiştir (Johhson, 1852, s.477 ).</li> </ul>
<b>kavaltı</b> (Ar.)	<p>KrmTtr. isim, “Çerez, meze” (Savran, 2003; s. 335); “1. Kahve içmeden evvel, kahve altına yenilen hafif yemek. 2. Sabahları veya ikindi üstü yenilen hafif yemek.” DKTAS, 238.</p> <p>Türk. isim “Genellikle sabahları yenilen hafif yemek.” (e-GTS)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Üstüne ütülengen beyaz örtüler yayılan sıra-sıra stollar türlü kavaltılar donatıla. <i>Üstüne ütülenmiş beyaz örtüler yayılan sıra sıra masalar türlü çerezlerle donatılıyor.</i> (Savran, 2003, s.225).</li> <li>• Kelime Arapça’da da <i>kahvaltı</i> anlamına gelmektedir.</li> </ul>
<b>kaygana</b> (Far.)	<p>KrmTtr. isim, “Sahanda yumurta, omlet” KTSM, 728</p> <p>Türk. isim “Yoğurt, yumurta ve sıvı yağ çırpıldıktan sonra üzerine un eklenerek hazırlanan koyu kıvamdaki hamurun tavaya kaşık kaşık dökülmesiyle yapılan bir tür hamur işi; kaşık dökmesi.” (e-GTS)</p>

<sup>3</sup> Işıktaş Sava (2023) *Kırım Tatarca Söz Varlığında Zaman (Ay) Kavramı* başlıklı çalışmasında ‘haziran’ kelimesinden de bahsetmiş olup; ‘haziran’ kelimesini Kırım Tatar sözlüklerinden hareketle incelemiş ve kelimenin ‘yaz çilesi’ olarak gösteriminden bahsetmiştir. ‘yaz çilesi’: 23 Haziran-5 Ağustos arasında geçen en sıcak yaz günleri olarak ifade edilmiştir (Işıktaş Sava, 2023, s. 189). Buradan hareketle ‘haziran’ kelimesinin Kırım Tatar Türkçesi metinlerinde veya sözlüklerinde ‘ağustos’ olarak tanımlanması olağan görülebilir.

	<p>Kar: kaygınah ‘<i>omlet, sahanda yumurta</i>’ (Koçak, 2021, s. 137); Nog: kaykana ‘<i>omlet</i>’ (Baskakov, 1963, s.137).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Karşıya geçip kaygana aşagan arada, apansızdan çak kakıldı. <i>Karşıya geçip arada omlet yerken, apansız kakıldı</i> (Özer, 2018, s.197).</li> <li>• Kelime Farsça sözlükte <i>haygine</i> olarak yer almakta ve Kırım Tatar Türkçesinde kullnıldığı gibi <i>omlet</i> anlamını karşılamaktadır (Kanar, 2015, s.398).</li> </ul>
<b>kürsü</b> (Ar.)	<p>KrmTtr. isim, “Ayakkabı taburesi” KTSM, 689 Türk. isim “Kalabalığa karşı konuşma yapanların önünde bulunan yüksekçe yer.” (e-GTS)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Başu ucunda alçak kürsü üstünde oturgan kadını yaşlı közlerini yanıklı alda kocasının yüzüne tikti. <i>Baş ucunda küçük bir taburenin üstünde oturan karısı, yaşlı gözlerini acıklı bir şekilde kocasının yüzüne dikti</i> (Maşkaraoğlu, 2023, s. 689).</li> <li>• Arapça sözlükte bu kelimenin Türkiye Türkçesindeki kullanımına benzer şekilde <i>kürsü, taht</i> anlamlarıyla karşılandığı görülmüştür (Johnson, 1852, s. 1004).</li> </ul>
<b>simit</b> (Ar.)	<p>KrmTtr. isim, “Kepek; üst sınıf buğday unu” TTRS, 306 Türk. isim “Halka biçiminde, genellikle üzerine susam serpilmiş çörek” (e-GTS) Kar: simit ‘<i>buğday unu</i>’ (Koçak, 2021, s.138)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Arapça sözlükte kelimenin <i>samid</i> kökünden geldiği ifade edilerek <i>irmik</i> anlamı ile tanımlanmıştır (Mutçalı, 1995, s.405).</li> </ul>
<b>sofa</b> (Ar.)	<p>KrmTtr. isim, “Teras” HI, 333 Türk. isim “Evlerde oda kapılarının açıldığı genişçe yer, hol.” (e-GTS)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ sofağının içinde ahret dünya arkadaşu bolğan Safiyeniñ... <i>Terasının içinde dünya ahiret arkadaşu olan Safiyenin...</i> (Islamova, 2022, s.234).</li> <li>• Arapça sözlükte kelime <i>hol, sofa</i> anlamına gelmektedir (Johnson, 1852, s. 787).</li> </ul>
<b>şahin</b> (Far.)	<p>KrmTtr. isim, “Doğan” TTRS, 319 Türk. isim “Kartalgillerden, Avrupa ve Asya’nın dağ, orman ve çalılıklarında yaşayan, 50-55 santimetre uzunluğunda yırtıcı bir kuş. Şahin” (e-GTS)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Yigit alını bilse, olurmu naçar,/ Eyilikten köklerde şainler uçar. <i>Yigit halini bilirse olur mu hiç naçar,/ İyilikte göklerde doğanlar uçar</i> (Maşkaraoğlu, 2023, s.1163).</li> <li>• Farsça sözlükte kelime Standart Türkiye Türkçesinde olduğu gibi <i>şahin</i> anlamıyla kullanılmış (Kanar, 2015, s.558)</li> </ul>
<b>tabak</b> (Ar.)	<p>KrmTtr. isim, “Tepsi” KTSM, 1198 Türk. isim “Yiycek koymaya yarayan az derin ve yayvan kap.” (e-GTS) KBalk: tabak ‘<i>dünürlerin birbirine gönderdiği yemek sofrası</i>’ (Tavkul, 2020, s.333); Başk: tabak ‘<i>tepsi</i>’ (Özşahin, 2017, s. 569).</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>→ Oknı atarmız, eger bizim atkan tarafımızda Tair olsa, ok doğru altın tabakka tüşer. <i>Oku atarız; eğer bizim attığımız tarafta Tahir varsa ok, doğru tepsiye düşer</i> (Maşkaraoğlu, 2023, s.1198).</li> <li>• Kelime Arapça sözlükte Kırım Tatar Türkçesinde kullanıldığı şekliyle <i>tepsi</i> anlamını karşılamaktadır (Johnson, 1852, s. 812).</li> </ul>

## 1.2. Kısmi Yalancı Eş Değer Kelimeler

Veriler doğrultusunda belirlenen 23 yalancı eş değer kelimenin 16'sı *tam yalancı eş değer* kategorisinde değerlendirilirken, 7 kelimenin ise *kısmi yalancı eş değer* olduğu tespit edilmiştir. *Kısmi yalancı eş değer kelimeler* tematik açıdan şu şekilde tasnif edilmektedir:

- **Hayvan Adları:** *alabalık, kiyik, sansar, sıpa.*
- **Meslek Adı:** *balcı.*
- **Gıda Adı:** *bulgur.*
- **Diğer:** *albastı.*

Yukarıda sınıflandırma dikkate alındığında, *hayvan adlarının kısmi yalancı eş değer kelimeler* arasında en geniş grubu oluşturduğu görülmektedir.

<b>alabalık</b>	KrmTtr. isim “Tatlı su levreği” KTSM, 64; “alabalık” DKTAS, 60. Türk. isim “Soğuk ve duru sularında yaşayan eti turuncu su balığı.” (e-GTS)
<b>albastı</b>	KrmTtr. isim “Peri” KTİS, 129; “Lohusa humması, albasma” KTSM, 67; “obur, cadı” KTURL, 50; “1. Loğusa kadınların yakalandığı ateşli, mikrobik bir hastalık. 2. Al karısı” DKTAS, 50. Türk. isim “Doğum sırasında temizliğe dikkat edilmesi yüzünden lohusanın tutulduğu ateşli hastalık; lohusa huması, albasma.” (e-GTS) Kum: albaslı ‘ <i>cadı</i> ’ (Pekacar, 2011, s. 30); Başk: albastı ‘ <i>cin yada peri</i> ’ (Özşahin, 2017, s. 28); KKalp: albaslı ‘ <i>cin, şeytan gibi varlık</i> ’ (Uygur, 2019, s. 21); Kırg: albarstı ‘ <i>dev kadın</i> ’ (Yudahin, 2011, s.22); Ttr: albastı ‘ <i>kötü ruh</i> ’ (Ganiyev vd., 1997, s.25); Kaz: albastı ‘ <i>al karısı</i> ’ (Koç vd., 2012, s.37); Nog: albastı ‘ <i>yaratık</i> ’ (Baskakov, 1963, s.37). – Geçenlerde kartiy, toplagan bir sürü balları başına albastı, kıyışyak hikayeleri ayıtp oturu edi. <i>Geçenlerde nine, bir sürü çocukları başına topladı, albastı hikayelerini oturup anlattı</i> (Karahana, 2011, s. 65)
<b>balcı</b>	KrmTtr. isim “Arıcı” KTSM, 177; “balcı” DKTAS, 252. Türk. isim “Ari yetiştirip bal elde eden veya satan kimse. 2. Bal satılan dükkan.” (e-GTS)
<b>bulgur</b> (Far.)	KrmTtr. isim, “İri buğday” KTSM, 238 Türk. isim “Kaynatılıp kuruduktan ve kabuğu çıkarıldıktan sonra kırılan buğday.” (e-GTS) • Kelime, Farsça sözlükte Standart Türkiye Türkçesindeki kullanımıyla anlam olarak benzerlik göstermektedir: ‘ <i>bulgur</i> ’ (Kanar, 2015, s.193). – Sabır et balaçığım, tezden saba açılıp, barıp payoğumuzu ketiririm, bugün bulgur bereceklerini ayta ediler. <i>Sabret çocuğum, hemen sabah olsun varıp payımızı getiririm, bugün iri buğday vereceklerini söylediler</i> (Ametov, 1980, s. 59).
<b>kiyik</b>	KrmTtr. isim “Vahşi, yaban, yabani” İPCN, 269 Türk. isim “Geyikgillerden, erkeklerinin başında uzun ve çatalı boynuzları olan memeli hayvan.” (e-GTS) KBalk: kiyik ‘ <i>vahşi, yabani</i> ’ (Tavkul, 2020, s. 214); Başk: keyek ‘ <i>vahşi</i> ’ (Özşahin, 2017, s. 282); Kırg: kiyik ‘ <i>yabani hayvanlar</i> ’ (Yudahin, 2011, s.475); Kar: kiyik ‘ <i>yabani hayvan</i> ’ (Koçak, 2021, 67); Ttr: kiyek ‘ <i>geyik, yabani ve eti yenebilen hayvan</i> ’ (Ganiyev vd., 1997, s.148) – Olar nasıldır kiyik ayvan kıyafetine kirgenler. <i>Onlar nasıldır, yabani hayvan kıyafetine girenler</i> (Özer, 2018, s.170).
<b>sansar</b>	KrmTtr. isim “Sıncap, çekelez” TTRS, 293

	Türk. isim “Sansargillerden, ağaç kovuklarında barınan, kürkü makbul, yırtıcı, küçük etçil hayvanların ortak adı.” (e-GTS) – Çam tereği üstünden çapıp tüşken sansar yolculara şaşkınlıkten baktı ve çapıp ketti. <i>Çam ağacından inen sincap, yolculara şaşkınlıkla baktı ve yürüyüp gitti</i> (Maşkaraoğlu, 2023, s.1060).
<b>sıpa</b>	KrmTtr. isim “1. Tay. 2. Sıpa” KTSM, 1105; “eşek balası (çocuğu)” KTURL, 523 Türk. isim “Eşek yavrusu.” (e-GTS) – Yüregim çayır çayırdan Ahlap, yuvez cıyarım Taşlar sıpa bayırdan Taş kayalı diyarım. <i>Bahçeden yüregim</i> <i>Yabani armut, üvez ağacı ciğerim</i> <i>Taşlar sıpa bayırdan</i> <i>Taş kayalı yüregim</i> (Çaylak, 1994, s.53).

## 2. Derleme Sözlüğündeki Veri ile Semantik Olarak Benzerlik Taşıyan Kelimeler

Kırım Tatar Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasında semantik açıdan benzerlik taşıyan ancak anlamsal olarak farklılıklar gösteren kelimeler, dilin tarihsel gelişimi ve etkileşim süreçleri açısından önemli veriler sunmaktadır. *bakla*, *bardak*, *çardak*, *kaygana* ve *kiyik* gibi kelimeler, her iki dilde de ortak kökene sahip olmakla beraber anlam bakımından farklılaşarak yalancı eş değerlik oluşturur. *Tam yalancı eş değer kelimeler ve kısmi yalancı eş değer kelimeler* olarak iki başlık altında tasnif edilen bu verilerin Derleme Sözlüğü ile karşılaştırıldığında 5 kelimedede Kırım Tatar Türkçesi ile semantik benzerlikler taşıdığı tespit edilirken; Standart Türkiye Türkçesi ile farklılık gösterdiği görülmüştür. Tematik olarak kelimeler şu şekilde gruplandırılır:

- **Eşya Adları:** *bardak*, *çardak*.
- **Gıda Adları:** *bakla*, *kaygana*.
- **Hayvan Adı:** *kiyik*.

### **bakla**

DS’de bakla kelimesinin Kırım Tatar Türkçesinde tespit edildiği şekliyle ‘fasulye’ anlamıyla kullanıldığı tespit edilmiştir.

- fasulye DS-II’de Bolvadin-Afyon, Köküler-Isparta, Tavas-Denizli, Bozan-Eskişehir, Kocaeli, Mudurnu-Bolu, Sarıyer-İstanbul, Zonguldak, Taşköprü-Kastamonu, Çorum, Sinop, Denizli, Trabzon, Tokat, Gümüşhane, Gürün-Sivas, Yozgat, Ankara, Kırşehir, Bor- Niğde ve Konya ağızlarında Kırım Tatar Türkçesi ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

### **bardak**

bardak kelimesinin DS’de Kırım Tatar Türkçesinde olduğu gibi ‘sürahi, güğüm ve testi’ anlamlarıyla kullanıldığı görülmüştür.



- sürahi DS-II'de Şarkışla-Sivas
- güğüm DS-II'de Bolvadin-Afyon, Eğridir-Isparta, Yeşilova-Burdur, Çal- Buldan-Saraköy-Honaz-Denizli, Alamut-Eymir-Bozdoğan-Karacasu-Aydın, Arapçe- Tepeköy- Torbalı- Işıklar-Kemalpaşa- İzmir, Alaşehir-Kırkağaç-Manisa, Susurluk-Edremirt-Balıkesir, Biga-Ayvalık-Bayramiç-Balıkesir, Çekirge-Bursa, Yenice- Emet-Kütahya, Slivri-İstanbul, Kastamonu, Bafra-Samsun, Merzifon-Amasya, Rize ve köyleri, Yusufeli,Şavşat-Hopa-Bağlıca-Artvin,Van, Bitlis, Pütürge-Malatya, Kilis, Gaziantep, Maraş, Divriği-Sivas, Ayaş-Ankara, Bor-Niğde, Silifke-Anamur-Mersin, Muğla ve ilçeleri, Lüleburgaz-Kırklareli
- testi 'çabuk'. DS-X'da Aybastı-Ordu

### **çardak**

çardak kelimesinin DS'de Kırım Tatar Türkçesinde karşıladığı anlam olan 'çatı, çatı arası, tavan arası' karşılıklarıyla kullanıldığına rastlanmaktadır.

- çardak 'DS-III'te Kırşehir

### **kaygana**

Türkiye Türkçesi ağızlarında kaygana kelimesinin Kırım Tatar Türkçesindeki sahadanda yumurta-omlet anlamıyla kullanıldığı görülmüştür.

- kaygana 'DS-VIII'de Mustafa Kemal Paşa-Bursa; DS-XII'de Mecitözü Çorum, Yozgat

### **kiyik**

Türkiye Türkçesi ağızlarında kiyik kelimesinin Kırım Tatar Türkçesindeki yaban-yabani anlamıyla kullanıldığı yerler bulunmaktadır.

- geyik 'DS-VI'da Bademağacı-Antalya
- kiyik 'DS-VIII'de Manyas-Balıkesir

### **Sonuç ve Değerlendirme**

Çalışmada Kırım Tatar Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasında daha önce ele alınmamış 23 yalancı eş değer kelime 'tam yalancı eş değer kelimeler ve kısmi yalancı eş değer kelimeler' olmak üzere iki başlık altında değerlendirilmiştir.

Tespit edilen verilerin 16'sı *tam yalancı eş değer kelimeleri* 7'si ise *kısmi yalancı eş değer kelimeleri* oluşturmaktadır. 23 kelimeyi tematik olarak sınıflandırsak:

- **Hayvan Adları:** *akkuş, alabalık, kiyik, sansar, sıpa, şahin.*
- **Gıda Adları:** *bulgur, kavaltı, bakla, kaygana, simit.*
- **Yer-Mekan Adları:** *çardak, çarşı, derslik, kürsü, sofa.*
- **Eşya Adları:** *bardak, tabak.*



- **Ay Adı:** *hoziran.*
- **Meslek Adı:** *balcı.*
- **Akrabalık Adı:** *elti.*
- **Diğer:** *albastı, geveze.*

Osmanlı Devleti'nin dini, diplomatik ve sosyal ilişkileri dolayısıyla Arap ve Fars dilinin etkisinde kaldığı bilinen bir olgudur. 15. yüzyılda Kırım'da, Osmanlı İmparatorluğu'nun etkisi altına girmiş, dolayısıyla bahsi geçen Arap ve Fars tesirinden o da etkilenmiştir. Bu etkileşim sonucunda söz varlığına çok sayıda yabancı sözcük girmiştir. Öyle ki çalışmada ele alınan 23 verinin 14'ü yabancı kökenli kelimelerdir.

- a. Bu kelimelerden 14'ü yabancı; 9'u Türkçe kökenlidir. Bu yabancı kelimelerden 8 tanesi Arapça kökenli (*bakla, derslik, hoziran, kavaltı, kürsü, simit, sofa, tabak*); 6 tanesi Farsça kökenli (*bulgur, çardak, çarşı, geveze, kaygana, şahin*) oldukları tespit edilmiştir.
- b. Tespit edilen kelimelerin yapı bakımından büyük çoğunluğunu basit kelimeler oluşturmaktadır.

Tür	Veri
Basit	<i>bakla, bulgur, çarşı, çöl, elti, geveze, hoziran, kaygana, kiyik, kürsü, sansar, sığa, simit, sofa, şahin, tabak</i>
Türemiş	<i>balcı, çardak, derslik</i>
Birleşik	<i>alabalık, albastı, akkuş, kavaltı</i>

- c. Verilerin 5'inin Kırım Tatar Türkçesi'ndeki anlamlarıyla Anadolu ağızlarında yer aldığı görülmüştür: *bakla, çardak, kaygana, bardak, kiyik.*

Sonuç olarak, Kırım Tatar Türkçesi ve Türkiye Türkçesi arasındaki yalancı eş değerlik taşıyan kelimelerin tespit edilmesi ve incelenip açığa çıkartılması, iki dil arasındaki farklılıkların ortaya konarak, eğer varsa çeviri hatalarının aza indirgenmesine imkân sağlamaktadır. Bu tür çalışmalar aynı zamanda Türk lehçelerinin tarihsel ve kültürel bağlamda nasıl farklılaştığını ortaya koymak açısından da önem arz etmektedir.

## **Kısaltmalar**

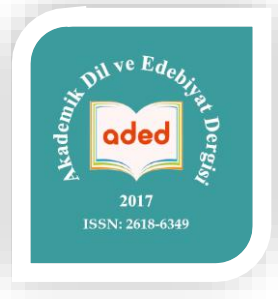
Ar	:Arapça
Başk	: Başkurt Türkçesi
DS	: Derleme Sözlüğü
DKTAS	: Dobruca Kırım Tatar Ağzı Sözlüğü
Far	: Farsça
HI	: Hulsum İslamova
İPCN	: İbrahim Paşı-Canlı Nişan
Kar	: Karay Türkçesi
KBalk	: Karaçay-Balkar Türkçesi
Kaz	: Kazak Türkçesi
Kırg	: Kırgız Türkçesi
KKalp	: Karakalpak Türkçesi
Kum	: Kumuk Türkçesi
KrmTtr	: Kırım Tatar Türkçesi
KTSM	: Kırım Tatar Türkçesi Sözlüğü
KTURL	: Kırım Tatarca-Ukraince-Rusça Lugat
KTİS	: Kırım Tatar İlm-i Sarfı
Moğ.	: Moğolca
Nog	: Nogay Türkçesi
Ttr	: Tatar Türkçesi
Türk.	: Türkçe
TTRS	: Kırım Tatar Türkçesi-Türkiye Türkçesi- Rusça Sözlük

**Kaynaklar | References**

- Akca, H. (2017). Kumuk Türkçesi ile Türkiye Türkçesinde Yalancı Eş Değerler. *Türkbilig*, 33, 91-132.
- Altun, H. O. (2020). Yalancı Eşdeğerler Nasıl Tasnif Edilmeli? Kazakça ve Türkiye Türkçesi Üzerinde Deneme. *SUTAD*, 48, 27-46.  
<https://doi.org/10.21563/sutad.856402>
- Ametov, C. (1980). *Erişganlar açqanda*. Gafur Gulam Neşriyatı.
- Aydoğmuş, E. (2018). Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değerler Üzerine. *Gazi Türkiyat*, 23, 109-135.
- Baskakov, N. A. (1963). *Nogaysko-Russkiy slovar*. Moskova.
- Beşen Delice, T. (2013). Türkmen Türkçesinde Yalancı Eşdeğerler. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2(4), 131-146.
- Buran, A. (2015). *Türklük Bilimi terimler sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Büke, H. (2014). Gagauz Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eşdeğerler. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6(10), 215-229.
- Çakmak, C. (2016). *Kazan-Tatar Türkçesi İle Türkiye Türkçesinde Görülen Yalancı Eş Değer Kelimeler*. Gece Kitaplığı.
- Çaylak, R. (1994). *Bosagada şiirler*. Akmescit.
- Çobanzade, B. (2018). *Kırım Tatar ilm-i sarfi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dıykanbayeva, M. (2017). Kırgız Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eşdeğerler. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(4), 2256-2271.
- Elcan, A. (2010, Eylül). Bir Karşılıklı Anlaşılabilirlik Problemi: Türkiye Türkçesi ile Azerbaycan Türkçesi Arasında Yalancı Eş Değer Kelimeler. Ö. Ceylan (Ed.), III. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi. İstanbul Kültür Üniversitesi, İSTANBUL.
- Ergönenç Akbaba, D. (2007). Nogay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eşdeğerler. *Bilig*, 42, 151-176.
- Ersoy, F. (2007). Çuvaş Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eşdeğerler. *Türkbilig*, 14, 60-68.
- Ganiyev, F., Ahmet'yanov, R., & Açıkgöz, H. (1997). *Tatarca-Türkçe sözlük*. İnsan.
- İslamova, H. (2022). Mehmet Nuzet'in Eserleri Örneğinde Kuzey Tatarcasının Kuzey Ağzı [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

- Işıқтаş Sava, I. (2023, Eylül). Kırım Tatarca Söz Varlığında Zaman (Ay) Kavramı. A. Celepoğlu (Ed.), XVIII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildiriler Kitabı. Kosova Priştine Üniversitesi, Priştine.
- Johnson, F. (1852). *A Dictionary Persian, Arabic And English*. Londra.
- Karahan, O. S. (2011). *Dobruca Kırımtatar ağzı sözlüğü*. Köstence.
- Kanar, M. (2015). *Farsça-Türkçe sözlük*. Say Yayınları.
- Kartalçık, V. (2015). Kırım Tatar Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasında Yalancı Eşdeğerler. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 87-98.
- Keçeci, S. (2018). İlyas Bahşış ve Edem Nalbadov'un Derlediği Kırım Tatar Xalq Yırları [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Koç, K., Bayniyazov, A., & Başkapan, V. (2012). *Kazak Türkçesi- Türkiye Türkçesi sözlüğü*. Birleşik.
- Koçak, M. (2021). *Karay Türkçesi ağızları tematik söz varlığı (Haliç-Lutsk, Kırım, Trakay)*. Atatürk Üniversitesi.
- Maşkaraoğlu, S. (2018). Kırım Tatar Söz Varlığı [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Maşkaraoğlu, S. (2023). *Kırım Tatar Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Mutçalı, S. (1995). *Arapça-Türkçe sözlük*. Dağarcık.
- Muzafarov, R., & Muzafarov, N. (2018). *Kırım Tatar Türkçesi-Türkiye Türkçesi-Rusça sözlük*. Türk Dil Kurumu.
- Özer, K. (2018). Kırım Tatar Türkçesi İbrahim Paşi-Canlı Nişan [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Balıkesir Üniversitesi.
- Özşahin, M. (2017). *Başkurt Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Öztürk, A. (2019). Doğu Avrupa Kıpçak Türkçesinde Eski Türkçenin İzleri. H. Yıldız (Ed.), *Eski Türkçenin İzinde* içinde (s. 91-101). Akçağ Yayınları.
- Pekacar, Ç. (2011). *Kumuk Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Savran, H. (2003). *Kırım Tatar Türkçesi dil özellikleri metinler sözlük*. Asi Kitap.
- Steingass, F. (1998). *Persian-English dictionary*. Librairie Du Liban Publishers.
- Tavkul, U. (2020). *Karaçay-Malkar sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Tekin, T., & Ölmez, M. (1999). *Türk dilleri giriş*. Simurg.
- Türk Dil Kurumu (t.y.). Türk Dil Kurumu sözlükleri. 10 Ocak 2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/adresinden> edinilmiştir.

- Uğurlu, M. (2007, Eylül). Lehçe İçi Aktarmada Yalancı Eş Değerlik. Z. Dilek, M. Akbulut, Z. Korkmaz, Z. Bağlan Özer, R. Gürses, & B. Karababa Taşkın (Ed.), 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, ANKARA.
- Uyğur, C. V. (2019). *Karakalpak Türkçesi sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Üsenov, M. S. (2008). *Kırım Tatarca-Rusça-Ukraince lugat*. Ocak Yayınevi.
- Yazıcı Ersoy, H. (2012). *Başkurt Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde yalancı eş değerler*. Gazi Kitabevi.
- Yıldız, H. (2009). Karay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi Arasındaki Yalancı Eş Değer Kelimeler. *Gazi Türkiyat*, 5, 1-49.
- Yudahin, K. K. (2011). *Kırgız sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Yüksel, Z. (2005). *Kırım Tatar Türkçesi grameri ses ve şekil bilgisi*. Semih Eğitim Kültür.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

Ahmet Serdar ERKAN

<https://orcid.org/0000-0002-0425-795X>

Dr.

asemata66@gmail.com

Milli Eğitim Bakanlığı

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

Tevfik İleri Anadolu İmam Hatip Lisesi

## Muhammed'in Siyer-i Nebî'sinin Bilinmeyen Yeni Bir Nüshası Üzerine

*On A New, Unknown Manuscript  
Of Muhammad's Siyer-i Nebi*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 22.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 11.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Erkan, A. S. (2025). Muhammed'in Siyer-i Nebî'sinin Bilinmeyen Yeni Bir Nüshası Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 17-36. <https://doi.org/10.34083/akaded.1625356>

Erkan, A. S. (2025). On A New, Unknown Manuscript Of Muhammad's *Siyer-i Nebi*. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 17-36. <https://doi.org/10.34083/akaded.1625356>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

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



## Öz

“Sîret” bilinen yaygın ismiyle “siyer”, Hz. Peygamber’in hayatını konu alan ve 14. yüzyıla beraber Türk edebiyatında önce tercüme daha sonra ise telif şeklinde görülmeye başlayan, manzum, mensur ve manzum-mensur karışık olarak yazılan bir türün adıdır. Türklerin sohbet meclislerinde Hz. Peygamber, Hz. Ali ve diğer sahabelerin hayatları, mücadeleleri ve faziletleri her zaman bir merak ve söyleşi konusu olmuştur. Zamanla bu konular etrafında eserler telif edilmiştir. Bu maceralar üzerine eserler telif eden müelliflerden biri de 15. yüzyıl şairlerinden Muhammed’dir. Muhammed, bu eserini Hasan el-Bekrî’nin siyerinden hareketle nazmetmiştir. Yazıldığı dönemde ve sonrasında halk tarafından çok sevilen bu kitabın birçok nüshası istinsah edilmiştir. Kütüphanelerde bu eserin günümüze kadar ulaşabilmiş tam ve eksik olmak üzere 69 adet nüshası tespit edilmiştir. Tespit edilen bu nüshalara ek olarak şahsi kütüphanemizde, Muhammed’in “Siyer”nin 434 varaktan meydana gelen ve sonunda İslâm dünyasının ilk 5 halifesinin hayat ve vefatlarını konu alan bir ek manzumenin de yer aldığı yeni ve bilinmeyen bir nüsha daha vardır. Bu çalışmamızda bu nüshanın tavsifi ve eser hakkında yapılmış en geniş iki çalışmada esas alınan diğer tam nüshalarla karşılaştırılması yapılmıştır. Eserin kapak da dâhil bazı bölümlerinin fotoğrafları çalışmanın sonuna eklenmiştir. Böylece eserin bilinmeyen yeni bir nüshasının varlığı kitaptan örneklerle ortaya konmak istenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Muhammed, Siyer-i Nebî, 15. yy., nüsha, sîret.

## Abstract

The term “sîret”, commonly known as “siyer”, refers to a genre that deals with the life of the Prophet Muhammad. It began to appear in Turkish literature in the 14th century, initially through translations and later as original works, written in verse, prose, or a combination of both. In Turkish social gatherings, the lives, struggles, and virtues of the Prophet Muhammad, Imam Ali, and other companions of the Prophet have always been subjects of curiosity and discussion. Over time, works focusing on these topics were authored. One such author from the 15th century is the poet Muhammed, who wrote his work based on the “siyer” of Hasan al-Bakri. This book, which was highly popular during its time and afterward, was copied in numerous manuscripts. To date, 69 versions of this work, both complete and incomplete, have been identified in libraries. In addition to these, there is a new and previously unknown manuscript of Muhammed’s “siyer” in my personal library, which consists of 434 folios and includes an additional poetic section at the end that discusses the lives and deaths of the first five caliphs of Islam. In this study, a description of this manuscript is provided, and it is compared with other complete versions that served as the basis for the two most extensive studies on the work. Photographs of some sections of the work, including the cover, are appended at the end of the study. Thus, the existence of this previously unknown manuscript is presented through examples from the book.

**Keywords:** Muhammad, Siyer-i Nebî, 15th century, manuscript, sîret.

## Giriş

Arapça “sîre” kelimesinin çoğulu olan siyer, “iyi veya kötü tutulan yol, hayat tarzı, gidişat, biyografiler” anlamına gelmektedir. Hz. Peygamber'in hayatını ve bu alanla ilgili hadisleri konu alan siyer, fıkhıta da bir tür ve bölümün ismiyken zamanla Hz. Peygamber'in yaşamıyla ilgili telif edilen eserlerin tümü için kullanılan özel bir terim olmuştur (Çağbayır, 2016, s. 5221; Karagöz ve diğerleri, 2010, s. 597; Yaman, 2009, s. 316). Hz. Peygamber'in hayatı, onun hayatını konu edinen bilim dalı ve bu dalda yazılan eserler için terim olarak kullanılan “siyer” ve “sîret” kelimeleri her ne kadar birbirine benzese de çoğul bir kelime olan “siyer”, yalnızca Hz. Peygamber'in hayatını anlatan eserler için kullanılırken tekil olan “sîret” ise İslâm coğrafyasında meşhur olmuş diğer şahsiyetlerin biyografik eserleri için de kullanılmıştır. İslâm âleminde Hz. Peygamber'in yaşamı ve kişiliğine duyulan ilgi Kur'ân-ı Kerim'in ve İslâm dininin ona atfettiği önem ve değerle paralellik arz eder. Öyle ki Resûl-ı Ekrem'in hayatına dair en küçük detaya bile dikkat eden sahabe ve nesli için Kur'ân-ı Kerim'in mana dünyasında çok önemli bir yer tutan Hz. Peygamber, Kur'an'ı ve İslâm'ı çok iyi anlamak ve öğrenmek isteyen bu insanlar açısından şüphesiz her şeyiyle önemli bir değer olmuştur. Bu durum vahyin ilk muhatabı olan Arapların İslamiyet'ten önceki gece sohbetlerinde kabilelerinin zafer hikâyelerini anlatma geleneğine, Müslüman olduktan sonra Hz. Peygamber ve diğer İslâm büyüklerinin maceralarını anlatmak şeklinde yansımıştır. Hz. Peygamber'in kişiliğinden başarılarına, savaşlarından tebliğ maceralarına kadar birçok anekdot bu gece sohbetlerinin söyleşi konusu olagelmıştır (Fayda, 2009, s. 319-320). Araplarda, Hz. Peygamber'e duyulan sevgi üzerine kurulu bu sohbetlerin ilerleyen dönemlerde edebiyatlarına etkisi lirik edebî unsurlar açısından zengin olan siyer türünün kalem alınması olarak tezahür etmiştir.

Arapların hikâye anlatılarıyla dolu bu gece sohbetleri gibi Türklerin geleneksel sohbet meclisleri de Türk halk kültürüne ait birçok kahramanlık öyküleri üzerine inşa edilmiştir. İslâmiyetle beraber buralarda anlatılıp üzerine konuşulan önemli konuların başında Hz. Peygamber'in hayatı ve onun ashabının maceraları olmuştur. Öyle ki köşk ve saraylardan köy odalarına, tekkelerden kışlalara kadar birçok yerde kurulan bu meclislerde Hz. Peygamber ve Hz. Ali başta olmak üzere halife ve sahabelerin yaşamları, savaş ve vefatları bu toplantılara katılanların hem hayal hem de fikir dünyalarını zenginleştirmiştir. İşte bu lirik ve epik anlatılar zamanla müellifler tarafından kitap haline getirilmiş, bu kez telif edilen bu eserler meclislerin vazgeçilmezleri arasına girmiştir (Uzun, 2009, s. 324-325). Zira Türkler de Müslüman olduktan sonra diğer toplumlar gibi Resûl-ı Ekrem'in hayatını öğrenme gayreti içine girmişler ve bu çaba Hz. Peygamber'le ilgili birçok alanda sayısız eser telif etmeye (Tergip, 2010, s. 225) onları sevk etmiştir.

Türk edebiyatında siyer türünün ilk örneğinin ne zaman yazıldığı henüz bilinmemekle beraber Türk müelliflerin Arap ve Fars edebiyatından etkilenip bu türün ilk örneklerini çeviri şeklinde telif ettikleri düşünülmektedir. Yapılan bu tercümelemlerde, bizzat Kur'ân'ın şahsına ittibayı emrettiği Hz. Peygamber'le ilgili en doğru bilgiye ulaşmak müelliflerce çok önemli addedildiği için bu eserler büyük bir sorumluluk bilinci ve büyük bir hassasiyetle



telif edilmiştir (Erşahin, 2003, s. 197-198; Uzun, 2009, s. 325; Öz, 2006, s. 26), diyebiliriz. İslâmi Türk edebiyatında bilinen ilk tercüme-telif siyer 14. yüzyılın ikinci yarısında Erzurumlu Mustafa Darîrî'ye ait olan, Ebu'l-Hasan el-Bekri ile İbn Hişam'dan tercüme yoluyla yazdığı "Sîretü'n-Nebî" adlı eserken ilk telif siyer ise 17. yüzyılın ilk çeyreğinde Alaşehirli Kadı Veysi tarafından telif edilen "Siyer-i Nebî" adlı eserdir. Osmanlıda 19. yüzyılın başlarına kadar yazılan Türkçe siyer sayısı, 16 iken 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar neşredilen siyer sayısı ise 20 civarındadır (Erşahin, 2005, s. 336). Telif edilen bu eserler içinde mensur siyerlerin en meşhuru yukarıda adı geçen Darîrî'nin "Sîretü'n-Nebî"si olup en bilinen manzum siyer ise Yazıcıoğlu Mehmed'in "Muhammediye" adlı eseridir. Bu eserler kadar hacimli ve halk arasında meşhur olan diğer bir eser de Muhammed'in "Siyer-i Nebî"sidir. Öyle ki 15. yüzyıla kadar yazılan manzum siyerler arasında en hacimli ilk manzum Türkçe siyer olduğu (Özfirat, 2016, s. 8, 50) söylenebilir.

### 1. Muhammed ve Sîret-i Nebî Adlı Eseri

Türk edebiyatına şahsı ve eseri, Vasfi Mahir Kocatürk tarafından tanıtılan (Kocatürk, 1970, 269-275)<sup>1</sup> Muhammed, hayatı hakkında fazla bir bilginin olmadığı ve elde edilen bilgilerin de eserinden devşirildiği meçhul bir şairdir. Bunda payitahta uzak olması nedeniyle devlet ricaliyle bağ kuramamasının ve dönemin büyük şairlerinin gölgesinde kalmış olmasının etkisi vardır. Bu durumlar onun tezkire sayfalarına girememesinde etkili olmuş, dolayısıyla da hayatı hakkındaki bilgilerin sınırlı olmasını netice vermiştir. Bilinen tek eseri olan siyerinden elde edilen çıkarımlar üzerinden şairin 15. yüzyılda yaşadığı ve vefat ettiği düşünülmektedir (Özfirat, 2016, s. 63-66).

Hız. Peygamber'in hayatını Hasan el-Bekrî'nin siyerinden hareketle didaktik ve lirik bir anlatımla nazmeden Muhammed'in bu siyerinin matbu ve yazma nüshaları üzerine yakın zamanda farklı iki çalışma yapılmıştır. Ancak bu çalışmalarda eserin beyit sayıları birbirinden farklıdır. Şöyle ki Bayram Özfirat'ın yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerden tespit ettiği eserin 43 nüshasından tam olan "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Nadir Eserler Kütüphanesi (MC\_Yz\_O.0000053), Konya Mevlana Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi ve İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi" nüshalarını esas alarak oluşturduğu tenkitli metinde beyit sayısı 15633'ken (Özfirat, 2016) Ahmet Ermurat'ın siyerin 19. yüzyılda basılmış matbu nüshası üzerinden yaptığı transkripsiyonlu metin çalışmasında ise beyit sayısı 14688'dir (Ermurat, 2019). Ancak makale konumuz olan ve sadece sondaki Hız. Peygamber'in vefatının anlatıldığı bölümün eksik olduğu mülkiyetimizdeki nüsha ise 14576 beyittir. Hız. Peygamber'in vefatını konu eden bölüm, Özfirat'ta 420 beyitken (Özfirat, 2016, s. 521) Ermurat'ta 377 beyitten (Ermurat, 2019, s. 164) oluşmaktadır. Eser, aruzun en çok kullanılan hezec bahrinin "*mefâ'ilün / mefâ'ilün / fa'ülün*" ve remel bahrinin "*fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün*" vezninde, mesnevi nazım şekli ile yazılmıştır. Mesnevilerin genel kompozisyonu içinde eserin "*besmele, ön söz, tevhid, münacat, na't*" gibi bölümlerinin tamamını içerdiği görülmektedir. Ayrıca bazı

<sup>1</sup>Ancak Kocatürk, siyerin matbu nüshası üzerinden yaptığı değerlendirme sebebiyle bu nüshayı düzenleyen Abdurrahman'ı eserin müellifi olarak tanıtmıştır (Özfirat, 2016, 63-64).

bölmelerde gazel nazım şekliyle de şiirler telif edilmiştir. Şair, uyak olarak en çok kâfiye-i müreddefeyi kullanırken kâfiye-i müessese ve mücerrede biçimlerini de tercih etmiştir (Özfirat, 2019, s. 729; Ermurat, 2019, s. 41).

Eserde konular destansı-epik ve yer yer lirik bir üslupla kaleme alınmış, bu iki tarzın anlatım unsurları manzumede ustalıklı kullanılmıştır. Bu yönüyle eserin destan döneminden halk hikâyeciliğine geçiş döneminin bir ürünü olduğu söylenebilir. Siyer'de Arapça-Farsça kelime tercihi önceki eserlere nazaran sınırlı olup dil olarak da konuşma dilinin samimiyeti daha ön plandadır. Öyle ki müellif bir sohbet halkasında birileriyle sohbet ediyormuş gibi şiir dilinden uzak sade bir anlatımla eserini meydana getirmiştir. Eser her ne kadar tercüme bir eser görünümündeyse de konunun ele alınışıyla Türk toplumunun örf ve adetlerini yansıtmaya, 15. yüzyılın günlük yaşamından izler taşıması, müellifinin doğrudan doğruya kültürünü, ilmini, şahsiyetini ve olaylara yaklaşımını nazara vermesi gibi yönleriyle şahsına münhasır telif bir eser özelliği göstermektedir (Özfirat, 2016, s. 51).

## 2. Siyer-i Nebi'nin Bilinen Nüshaları Hakkında

Siyer-i Nebi'nin tespit edilen nüshaları hakkında en geniş bilgi 2016 yılında Bayram Özfirat'ın "15. Yüzyıl Şairlerinden Muhammed'in Siretü'n-Nebi'si" adlı doktora çalışmasıyla 2019 yılında Hasan Ali Esir'in "XV. Yüzyılda Muhammed Tarafından Yazılan Manzum Sîret'in Nüshaları-1" başlıklı makalesinde bulunmaktadır. Özfirat yurt içi ve dışındaki kütüphanelerde yaptığı araştırmalarda eserin 43 nüshasını tespit ederken (Özfirat, 2016, s. 728)<sup>2</sup> Esir bu sayıyı 69'a çıkarmıştır (Esir, 2019, s. 65)<sup>3</sup>.

Özfirat, nüshaları önce yazma ve matbu diye ayırmış daha sonra da yazmaları kendi içinde "tam, eksik ve tek bölüm içeren nüshalar" olarak sınıflandırmıştır<sup>4</sup> (Özfirat, 2016, s. 750-777). Esir ise nüshaları sadece "yurt içi ve yurt dışı" başlıkları altında ele almıştır. Yine Esir bahsedilen makalesinde, siyerin tespit edilen nüshalarından çoğunun ya müstensihleri tarafından eksik bırakılmış ya da elden ele dolaştırılmak ve okunmak suretiyle sayfaları kopmuş ve tahrip edilmiş olduklarını açıklar. Ayrıca bu nüshalarda tahrip olan kısımların çoğunlukla yazmaların baş ve son kısımlarında kopukluklar şeklinde görüldüğünü belirterek varak numaralandırmalarda da hataların çokluğuna dikkat çekmektedir. Bu sebeplere istinaden Esir, tespit edilen yazmalar hatta eserin taş baskılarının bile sağlam bir metin oluşturmaya çok fazla katkı sağlayamayacağını (Esir, 2019, s.114), belirtmektedir.

<sup>2</sup> Özfirat tarafından tespit edilen 43 nüshadan 15'i İstanbul, 13'ü Ankara, 8'i Konya, 2'si Almanya, 1'i Amasya, 1'i Çorum, 1'i Erzurum ve 1'i de Macaristan kütüphanelerinde 1'i de özel mülkiyette tespit edilmiştir (Özfirat, 2016, s. 729).

<sup>3</sup> Esir bu nüshalardan 60 tanesini yurt içi kütüphanelerinde tespit ederken 9 adedini ise yurt dışı kütüphanelerinde tespit etmiştir (Esir, 2019, s. 65-88).

<sup>4</sup> Özfirat daha sonra bu nüshaları, "Tam Nüshaları", "Müstensihi ve İstinsah tarihi belli olan tam nüshalar", "Sadece İstinsah tarihi belli olan tam nüshalar" ve "Müstensihi ve İstinsah tarihi belli olmayan tam nüshalar"; "Eksik Nüshaları", "Müstensihi ve İstinsah tarihi belli olan eksik nüshalar", "Sadece İstinsah tarihi belli olan eksik nüshalar", "Sadece müstensihi belli olan eksik nüshalar" ve "Müstensihi ve istinsah tarihi belli olmayan eksik nüshalar"; "Tek Bölüm İçeren Nüshalar" şeklinde ayrıca kendi içinde gruplandırmıştır.

## 2.1. Siyer-i Nebî'nin Tespit Ettiğimiz Yeni Nüshası ve Özellikleri

Yukarıda bahsedildiği üzere Siyer-i Nebî'nin taş baskılar dahil toplamda 69 nüshası olduğu görülmektedir. Manzumenin gerek yurt içi ve gerekse yurt dışı kütüphanelerinde kayıtlı olmayan nüshası ise şahsi kütüphanemizde yer almaktadır. Bu nüshanın tavsifi şu şekildedir:<sup>5</sup>

Müellifi Muhammed (XV. yy) olup müstensihi Kadı Hacı İbrahim'in oğlu Sikkeci Zâde kurra Hâfız Ömer'dir [H. 1189 (M. 1775)]. Siyer-i Nebî'nin cilt ebadı 20,50 cm x 16,50 cm ve yazı ebadı ise 17,50 cm x 10 cm<sup>6</sup> dir. Kitap, mukavva kapak üzerine kahverengi deri bir ciltle ciltlenmiş olup arka kapağı kopuk olduğu için mıklebsizdir. Kahverengi cildin ortasında büyük bir gömme şemse ve bunun üst ve altında ise birer küçük gül motifi vardır. Deri cildin üzerinde kurt yenikleri olup üst kapağın altı dalgalı ebru bir kâğıtla kaplanmıştır. Nüshada bazı sayfalarda lekeler, silinmeler ve su temasından kaynaklı mürekkep akıntıları söz konusudur. Şirazesı dağınık değildir. Zahriyesi boş olup herhangi bir mühür veya kayıt yoktur. Kâğıdı aherli, samani renkte ve incedir. Sadece 243a-244b ve 250a-251b varaklar arasında farklı bir kâğıt türü<sup>7</sup> kullanılmıştır. Serlevhalıdır ama başlık yazılmamış veya silinmiştir.<sup>8</sup> Eser 434 varaktan meydana gelip her sayfası 17 satırdan oluşmaktadır.<sup>9</sup> Müellif, eserin tamamını nesih hattı ile yazmış olup<sup>10</sup> Arapça ifadelerle bazı Türkçe kelimelerde hareke de kullanmıştır. Eser, 182b'ye kadar metin ve başlıklar kırmızı cetveller içinde siyah mürekkeple yazılırken 182b'den sonra kırmızı mürekkebin metinde bazı yerlerde kullanıldığı görülmektedir.<sup>11</sup> Kitabın müellifi olan “Muhammed” ismi 5a sayfasının 7. beytinde geçmektedir. Bu mesneviye ek olarak 6 hikâyeden 5'inin yer aldığı ilave bölüm ise 437b sayfasında başlayıp 452b'de bitmektedir.<sup>12</sup> Bu ilave kısmın sonu eksik olduğu için istinsah tarihi belli değildir. 434 varaktan oluşan Siyer'in ve ek manzumenin ilk ve son beyitleri aşağıdaki gibidir:

### Siyer-i Nebî'nin İlk Beyti:

اولا بو اسم هق ياد ايدهلوم / سوزه اندن صگره بنياد ايدهلوم [1b]

Evvelâ bu ism-i Hak yâd idelüm / Söze andan sonra bünyâd idelüm

<sup>5</sup> Nüshanın tavsifi Selami Ece'nin “Klasik Türk Edebiyatı Araştırma Yöntemleri (I-II)” adlı eserin “tavsif yöntemi” (Ece, 2015, s. 242-246) bölümü esas alınarak yapılmıştır.

<sup>6</sup> Ancak 243a-244b ve 250a-251b varaklar arasında yazı ebadı: 14,50 cm x 12,50cm şeklindedir.

<sup>7</sup> Bu varaklardaki kâğıt aherli, kalın ve beyaz bir kâğıttır.

<sup>8</sup> Serlevha kısmında harfe benzer bazı mürekkep lekeleri vardır ama bu izler başlık silinmiş de geri kalanlar mıdır yoksa diğer sayfadaki yazıların buraya bulaşmış olmasından mı kaynaklanmıştır, belli değildir.

<sup>9</sup> Ancak eserde 243a-244b arası 12 satır ve 250a-251b arası ise 9/8 satırdır.

<sup>10</sup> Eserin 243a-244b ve 250a-251b varakları arası rika ile yazılmıştır.

<sup>11</sup> Üç farklı şekilde karşımıza çıkan bu kullanımlar şu şekildedir: **Tamamı kırmızı mürekkeple yazılanlar:** Kelime-i tevhid, bazı başlıklar, Türkçe ve Arapça beyitler, Arapça tarih (istinsah kaydında); **Harekeleri kırmızı mürekkeple yazılanlar:** Bazı ayetler; **Üstüne kırmızı mürekkeple çizgi çizilenler:** Kelime-i tevhid, rivâyet ve râvi kelimesi, derkenarlardan bazı kelimeler

<sup>12</sup> Bu kısımda müstensih numaralandırmada 443'ten 445'e geçmiştir. Aradaki varak numarası muhtemelen yanlışlıkla verilmemiştir.

### Siyer-i Nebi'nin Son Beyti:

هرکه ديلر رحمت حق قازمه / فاتحه اوقيه بو کتابی یازمه [434b]

Her ki diler rahmet-i Hak kazana / Fâtîha okıya bu kitâbı yazana

### Ek Manzumenin İlk Beyti:

گل ايمدی ديگله بدن بر حکايت / که راويلر قيلور بويله روايت [437b]

Gel imdi dinle benden bir hikâyet / Ki râvîler kılur böyle rivâyet

### Ek Manzumenin Son Beyti:

حسين ايله سخيلشدیلر همان آنی / شهادت گتوروبن ويردی جانی [452b]

Hüseyn ile söyleşdiler hemân anı / Şehâdet getürüben virdi cân

Mesnevinin 434b sayfasında bir ferağ veya ketebe kaydı vardır. Bu kayıt şu şekildedir: “*Allâhu veliyü’l-itmâmü ve hüve hayru’l-mu’inü zü’l-in’âm el-hamdüli’llâhi’l-lezî vefeknâ li’l-ihitâmi ve’l-itmâm ve’s-salâtü ve’s-selâmü ‘alâ rasûlinâ Muhammed efdali’l-berâyâ ve’l-en’âmü ve âlihi ve sahbîhi ve etba’îhi ilâ yevmi’l-kıyâm ve ‘alâ sâ’iri’l-enbiyâ’i ve’l-mürselîn mâ te’âkabe’l-leyli ve’l-eyyâm kad vaka’a’l-verâgu min tenmîk hazâ’n-nüşhatü’s-şerîfetü’l-mübâreketü ‘an yedi ehvâc’l-verâ ilâ rahmeti Rabbîhi’l-ganiyyi’l-a’lâ fi beldeti Corum min mahalleti ‘Îsâ halîfeti’ş-şuhûri Sikkecizâde kurra hâfız ‘Ömer bin el-Hâc İbrâhîm el-Kâdî bâkiri edüllüke<sup>13</sup>sâbikan gafera’llâhüte’âlâ ‘anhümâ ve mahâ bi-lutfîhi zünûbehümâ fi evâhiri Şa’bâni’l-mübâreke fi yevmi cum’artesi beyne’l-zuhri ve’l-’asri sene tis’a ve semânine mi’e ve elf (H.1189) temmeti’l-kitâbe bi-’avni’llâhi’l-Meliki’l-Vehhâb<sup>14</sup>*”

Görüldüğü gibi burada müstensih ismi olarak “*Sikkecizâde Kurra Hâfız ‘Ömer bin el-Hâc İbrâhîm el-Kâdî*” ismi geçmektedir. İstinsah tarihi ise H. 1189 yılının Şaban ayının sonlarında Cumartesi günü (M. 1775 yılı Eylül ayı Cumartesi günü) olup kitap öğle ile ikinci vakti arasında tamamlanmıştır. Bu istinsah kaydının sonunda sayfanın her iki tarafına eğik vaziyette “*fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilâtün / fâ’ilün*” kalıbıyla karşılıklı birer dua beyti yazılmıştır:

<sup>13</sup> Bu ifadenin devamında der-kenar olarak muhtemelen sonradan eklenmiş zira metne göre küçük harflerle yazılmış olan “*Monlâ celâmîzi Şeyh Halîl Efendi fî sâkini ‘Âlvân Çelebi kuddise sırrihü’l-’azîz (Molla öğrencilerinden Alvân Çelebi Allah onun aziz sırrını mukaddes etsin sakinlerinden Şeyh Halil Efendi)*” şeklinde bir cümle daha vardır.

<sup>14</sup> İstinsah kaydının anlamı şu şekildedir: “(İşleri) bitirmeye muvaffak kılan Allah’tır ve o nimetlerin sahibi ve yardımcılarının en hayırlısıdır. (Bizi bu kitabı) bitirmeye ve tamamlamaya muvaffak kılan Allah’a hamt olsun. İnsanların ve yaratılmışların en hayırlısı peygamberimiz Hz. Muhammed’e, âline ve sahabesine ve onlara uyanlara (tâ) kıyamete kadar ve diğer enbiya ve peygamberlere (de) günler ve geceler birbirini takip ettikçe (hepsine) salat ve selam olsun. Çok yüce ve zengin Rabb’inin rahmetine yaratılmışlar içinde en muhtaç olan (birinin) elinden bu şerefli ve mübarek nüshayı yazmak (iş) bitti (nasip oldu). Bu kitap Melik ve Vehhâb olan Allah’ın yardımı ile H. 1189 (m.1775) senesinde Şaban ayının sonlarında Cumartesi günü öğle ile ikinci vakti arasında Çorum beldesinde Halifeti’ş-şuhûr İsâ Mahallesi’nde delilleri getirmede önce davranan Kadı Hacı İbrahim’in oğlu Sikkecizâde kurra Hâfız Ömer (ki Allah her ikisinin de geçmişi günahlarını affetsin ve silsin) tarafından tamamlanmıştır.

[Sağ tarafta] *İşbu hattun sâhibine her kim iderse du‘â  
İde mahşerde şefa‘at ana mahbûb-ı Hudâ*

[Sol tarafta] *Kim bu hattun sâhibine fâtiha ihsân ide  
Hak anun her müşkilini feth idüp âsân ide*

Son olarak da aynı sayfanın altında, müstensih tarafından kitabın ilerleyen zamanlarda sahibi olacak kişiler için bir uyarı yer almaktadır: “*Bu kitabı rızâ-yı Bârî için tahrîr itdüm vakf itdüm mü‘min karındaşlar okusun ve mahalline edâ ve teslim itsün hânesinde komasun ve bey‘[ü] şirâ olmasun her kim alup satarsa la‘netu’llâhi ve’l-melâ’iketi ve’n-nâs ecma‘in üzerlerine olsun âmin yâ Mu‘in yâ Bâkî ne dimek hâcet*”

### 3. Eserde yer alan Müstensih hataları:

Eserin numaralandırılması müstensih tarafından yapılmış ve her varak bir numarayla numaralandırılmıştır. Ancak manzumenin 59. varağından itibaren hatalı yapılan numaralandırmanın üzeri çizilerek üst veya altına doğrusu yazılıp düzeltmeler yapılmıştır. Bu durum eser boyunca farklı yerlerde devam etmiştir.<sup>15</sup>

Eserin 150b sayfasında, müstensihin sayfanın başına yazdığı notta, şiirin devamının sehven varağın “b” kısmına değil de “a” kısmına yazıldığını açıklayan şöyle bir not vardır: “*Burada gaflet olunup kâğıdun karşısı yazılmışdur bir iki kâğıd yeniden yazılmak emr-i ‘abir olmagın bu taraf hâlî kaldı okuyan ahbâblar incinmeyüp karşudan okuya du‘âdan ferâmûş buyurmayalar ve’s-selâm*”

Yine kitabın 2b-4a varakları arasında yer alan “Makâle-i dovvim der-tevhid” başlığında yer alan ayetlerden “*Kavlühü te‘âlâ ve min âyâtihî en tekûme’s-semâ‘u ve’l-arzu bi emrihi*” hariç diğerleri bu nüshada yazılmamıştır. Yerlerinin boş bırakılmış olması kuvvetle muhtemeldir ki müstensihin istinsah ettiği nüshada da bu kısımların boş olduğuna işaret olabilir.

### 4. Eserdeki Derkenarlar

Eserin birçok sayfasında yer alan derkenarlarda, aşağıda sıralandığı gibi bazı kayıt ve notlara yer verilmiştir:

**4.1. Açıklama veya yorum notları:** Müstensih, manzumenin birçok yerinde, okuyucunun kendince anlamını bilemeyeceğini veya mecaz bir anlatımla farklı bir mananın kastedildiğini düşündüğü yerlerde, bazı açıklama ve tanımlamalara yer vermiştir. Müstensih bu notları; “*ya’nî...*”, “*...ya’nî...*”, “*ya’nî... dimek*”, “*ya’nî... dimekdür*”, “*ya’nî... dimek olur*”, “*...dimekdür*”, “*...dimek ya’nî...*”, “*dimek...dimekdür*”, “*...be-ma’nâ...*” ve “*...ma’nâsınadır / ma’nâsına*” şeklinde bazı kalıplarla o kelimenin geçtiği satır sırasına denk gelecek şekilde üstüne, karşısına veya yanına derkenar olarak yazmıştır. Bazen de bu

<sup>15</sup> Farklı bir kâğıt türü üzerine yazılmış olan 243a-244b ve 250a-251b varaklarında numaralandırma da yapılmamıştır. Çalışmamızda eserdeki numaralandırmaya herhangi bir müdahalede bulunulmamış, hatalı da olsa varaklar nasıl numaralandırıyorsa çalışma o şekilde ilerlemiştir.

kalıpları kullanmaksızın sadece kelimenin tanımı veya mecaz anlamıyla ilgili kendi yorumunu yazmıştır. Örneğin,

5b sayfasında 6. beytinin ilk mısraının başında geçen “Her dü güne” ifadesinde kastedilen mecaz mana, bu beytin yanından sayfanın altına doğru “ya'nî iki gün dünya ve âhret” şeklinde bir açıklama olarak yazılmıştır.

15a sayfasının 13. beytinin ikinci mısraının son kelimesi olan “bû” kelimesi için o kelimenin karşısına “kohı dimekdür” şeklinde bir tanımlama yapılmıştır.

38b sayfasında 4. beytin ikinci mısraının sonundaki “nik-hû” kelimesi için beytin başına “nik-hû demek ya'nî eyü hüylü” şeklinde bir açıklama yapılmıştır.






32a sayfasında 15 ve 16. beyitlerin birinci ve ikinci mısralarının sonlarında yer alan “râz” ve “dirâz” kelimeleri için “râz gizli ma'nâsınadır” ve “dirâz uzun ma'nâsınadır” şeklinde açıklamalar vardır.

Son olarak 27a sayfasının 10. beytinin ikinci mısraının sonunda geçen “ser-nigûn” kelimesi için karşısına “ya'nî baş aşağı demek olur” şeklinde bir açıklama ifadesi yazılmıştır.

**Not:** 124b'nin 15. beytinde düzeltme işaretlerinden olan “üste 3 nokta” işareti (...) ve 249a sayfasının 12. beytin 1. mısraındaki “mûşe” kelimesinin üstüne konmuş olan “V üstü nokta” işaretinden sonra beytin derkenarında bu işaretlerin altına kelimenin anlamı verilmiştir. Bu işaretler aşağıda geleceği gibi düzeltme işareti iken buralarda açıklama veya tanımlama için de kullanılmıştır.

**4.2. Vakf (Durma) kaydı:** Başlıklara özellikle de “kıssa-ı..” diye başlayan ifadelerinden bazısının sonuna “Rızâ-yı Bâri için vakf”, “Rızâ-yı Bâri için vakf olmuştur el-fâtıha ma'a's-salavât”, “Rızâ'en li'llâh vakf” veya sadece “vakf” şeklinde bir “vakf kaydı” yazılmıştır. “Durma” anlamına gelen bu ifadeyi şair, özellikle yeni başlayan bir hikâyede “kıssa” kelimesiyle başlayan başlıkların hemen yanına yazmıştır. Örneğin, 7a sayfasında “Kıssa-ı Velâdet-i Seyyidü'l-Mürselin ve Hâteme'n-Nebiyin ve Rabbü'l-Âlemîn” başlığının yanında “vakf” diye bir kayıt varken 17a sayfasında “Kıssa-ı Der-çeşm-i Muhammed Mustafâ Sallâhu 'Aleyhi” başlığının yanında “Rızâ-yı Bâri için vakf” şeklinde uzun bir kayıt vardır.

**4.3. Rekabe Kaydı:** Birçok yazma eserde olduğu gibi bu nüshada da varakların “b sayfa”nın alt sol tarafında diğer sayfanın ilk birkaç kelimesinin yer aldığı ayaklar/çobanlar şeklinde rekabe kayıtları vardır.

**4.4. Tashih veya Düzeltme Kayıtları:** Müstensih, bazı beyitlerin yanında ya kendine has bir işaretlerle , , , ,  ya da “sah” (صح) kelimesiyle düzeltmeler yapmıştır:

26b sayfasının 14. beytinin ilk mısraının ilk kelimesi sehven “oldıdı” şeklinde hatalı yazılmıştır. Müstensih bu kelimenin yanına “olurdı” yazıp özel işaretlerden birini kelimenin sonuna eklemiştir. Ayrıca “5b 14. beyitte, 35b 1. beyitte, 51b 4. beyitte, 71a 9.

*beyitte, 81a 16. beyitte, 92b 8, 9 ve 10. beyitte, 117b 14. beyitte, 119b 2. beyitte, 138b 10. beyitte, 155b'de 7. beyitte, 159a 9. beyitte, 160b 16. beyitte 164b 13. beyitte, 169b 15. beyitte, 170b 7. beyitte, 183b 11. beyitte, 185a 7. beyitte, 231b 8. beyitte, 270a 7. beyitte, 285b 9. beyitte, 292b 6. beyitte, 296a 17. beyitte, 315a 9. beyitte, 331b 4. beyitte, 354b 12. beyitte, 370a 9. beyitte, 390b 16. beyitte, 401b 9 ve 11. beyitlerde, 407b 4. beyitte, 422b 14. beyitte ve 431b 7. beyitte*” de farklı işaretlerle düzeltmeler derkenarlarına yapılmıştır.

Yine 65a sayfasının 14. beytinde ikinci mısranın sonundaki “gümân” kelimesinin doğru yazımı olarak devamına “hemân sah” şeklinde bir “sah” kaydı yazılmıştır. Ayrıca “86a'da, 109a'da, 117b'de, 119a'da, 138b'de, 141b'de, 202b, 354a, 390b (iki sah kaydı var), 407b ve 418b”de de sah kayıtları vardır.<sup>16</sup>

**Not:** “V üstü tek nokta işareti”, 280b ve 281a sayfasında kâğıtla ilgili bir durum için yapılan düzeltme açıklamasında kullanılmıştır. Bu kullanım düzeltmeden çok bir uyarı mahiyetindedir. Şöyle ki 280b sayfasının 14. beytinin sonuna “V üstü tek nokta” işareti konmuş beytin başına aynı işaret yazılıp altına, “*Bu araya gelince yedi satır aşağıya nazar idüp okuyalar zîrâ gaflet olmuşdur*” yazıp bu satıra denk gelen 281a 4. beytin sonuna tekrar “V üstü tek nokta” işareti konup beytin hemen derkenarında bu işaretin altına “*Ol mahalden bu mahale gelince kâğıd devre açılıp hatâ olmuşdur*” şeklinde bir cümle yazılmıştır.

**4.5. Dua talebi:** Müstensih bazı yerlerde de okuyandan kendisi için dua talep ettiği derkenarlar yazmıştır:

15b, 22a<sup>17</sup>, 31b, 61b sayfasının kenarında “*fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün*” kalıbında “*Kâtibine dahı kim kıla du'â / Rahmet itsün ana lutfundan Hudâ - Her ki dirler rahmet-i Hak kazana / Fâtiha okıya bunı yazana*” şeklinde bir dua talebi vardır. Burada yeni bir hikâyeye geçilmektedir. Yine 269a, 286b ve 407a sayfasının derkenarına, “*Okuyan ahhâbdan du'â niyyât olunur el-fâtiha ma'a's-salavât bu Siyer-i Şerîf rızâ-yı Bârî için yazılıp vakf olmuşdur*” şeklinde hem bir dua hem kısa bir sebep-i telif hem de bir vakf kaydı yazılmıştır.

Şair, bazı manzumelerin sonunda “*rızâ'en li'llâhi'l-fâtiha*”<sup>18</sup> ve “*ruhları için el-fâtiha ma'a's-salavât*”<sup>19</sup> şeklinde de dua talepleri yazmıştır.

**4.6. Uyarı Kayıtları:** Kitapta 305b-331b varakları arasında yer alan “Kıssa-ı Zâtü'l-Ebâtil Esed ve Kays-i La'in İle Cengidür” hikâyesi anlatılırken müstensih 319b'nin 11. beytinin

<sup>16</sup> Ayrıca esere ek olan ve İslâm tarihinin ilk 5 halifesinin hayat ve vefat hikâyelerini konu alan ek kısımda müstensih, 441b ve 445a sayfalarının derkenarında sah kaydı ve 452a sayfasında ise özel işaretli bir düzeltme kaydı koymuştur. Aynı şekilde bu bölümde de bazı kelimelerin anlamları verilmiştir. Yine 215a sayfasında “*Veğerne boynunadur kanları hep / Ki varuruz kıraruz anları hep*” beytinin üstünde “*bu mısra' düşmüşdür*” şeklinde bir düzeltme kaydının olduğu bir derkenar yazılıdır. Ancak bu “düşmek” fiiliyle ne kastedildiği anlaşılmamıştır.

<sup>17</sup> 15b ve 22a'da sadece ikinci beyitler vardır.

<sup>18</sup> 77a ve 97a sayfasında birer örnek yer almaktadır.

<sup>19</sup> 136a sayfasında bir derkenardır.



yanında derkenar olarak “Başka kıssadur buradan aşağı başka bir kıssadur Tavk kıssasidur murâd iden ihvân fasl itsün itmeyen keyfine” şeklinde bir uyarıda bulunmaktadır.

## 5. Siyer'deki Tüm Başlıklar

Siyer'de toplam 46 başlık yer almaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi elimizdeki nüshada sadece Siyer'in son hikâyesi olan Hz. Peygamber'in vefatıyla ilgili bölüm ve dolayısıyla bu başlık eksiktir. Aşağıdaki tabloda bu başlıklar, buldukları varaklar ve bu hikâyelerin toplam beyit sayıları gösterilmiştir. Ayrıca sadece elimizdeki nüsha ile Çorum nüshasında yer alan ek kısımdaki 6 hikâyenin 9 başlığı da tablonun altına aynı bilgileri açıklayacak şekilde sıralanmıştır. Nüshada başlıklar ele alınırken bu Siyer üzerine yapılmış en geniş iki çalışma ve birçok benzerliği olan Çorum nüshası da bu tabloda değerlendirmeye alınmıştır.

**Tablo 1.** Manzumede ve ek kısımda yer alan başlıklar, bulunduğu varaklar ve beyit sayısını gösterir tablodur.<sup>20</sup>

No	Varak Aralığı	Siyer-i Nebi'de Başlıklar	ÇN	Diğer Çalışmalar		Beyit Sayısı
				AE	BÖ	
1	1b-2b	Bismi'l-lâhi'r-rahmâni'r-rahîm	+	+	+	33
2	2b-3a	Makâle-i evvel der-tevhid zikir olunur	+	+	+	25
3	3a-3b	Münâcât-ı evvel	+	+	+	10
4	3b-6a	Mâkâle-i dovvim-i der-tevhid <sup>21</sup>	+	+	+	66
5	6a-6a	Münâcât	+	+	+	6
6	6a-7a	Na't-ı Seyyidü'l-Mürselin ve Hâtemü'n-Nebiyin Muhammed Mustafâ Sallâhu 'Aleyhi ve Sellem	+	+	+	34
7	7a-7b	Münâcât-ı Sâhib-i Kitâb <sup>22</sup>	+	+	+	8
8	7b-8a	Hâzâ Kitâbu Siyer-i Nebî Tercüme <sup>23</sup>	+	+	+	16
9	8a-15a	Kıssa-ı Velâdet-i Seyyidü'l-Mürselin ve Hâtemü'n-Nebiyin ve Rabbü'l- 'Âlemîn <sup>24</sup>	+	+	+	236

<sup>20</sup> Aşağıdaki tabloda yer alan kısaltmaların karşılığı ise şu şekildedir: AE: Ahmet Ermurat Yüksek Lisans Tezi, BÖ: Bayram Özfrat Doktora Tezi, ÇN: Çorum Nüshası

<sup>21</sup> BÖ'de bu şiirden sonra “Makâle-i Sivüm Der-Tevhîd” şeklinde bir başlık daha vardır. Bu şiirler nüshamızda vardır ama bu başlık yoktur.

<sup>22</sup> BÖ'de bu şiir “Mevlûdü'n-nebi 'aleyhi's-selâm” başlığı altında yer almaktadır.

<sup>23</sup> BÖ'de bu şiir “Mevlûdü'n-nebi 'aleyhi's-selâm” başlığı altında yer almaktadır.

<sup>24</sup> BÖ'de bu şiir “Mevlûdü'n-nebi 'aleyhi's-selâm” şeklindedir ve tanıttığımız nüshadaki “Hâzâ Kitâb-ı Siyer-i Nebî Tercüme”sinden itibaren ki şiirleri içeriyor.



10	15a-15b	Makâma Münâsib-i Şi'r <sup>25</sup>	+	+	+	6
11	15b-15b	Mesnevî	+	+	+	11
12	15b-17a	Yine Makâma Münâsib-i Şi'r <sup>26</sup>	+	+	+	27
13	17a-23a	Kıssa-ı Der-çeşm-i Muhammed Mustafâ Sallâhu 'Aleyhi ve Sellem	+	+	+	214
14	23a-33a	Kıssa-ı Koştî-gîr Muhammed Mustafâ Sallâhu 'Aleyhi ve Sellem bâ-Ebû Cehl La'ın [ü] Mel'un	+	+	+	328
15	33a-58b	Kıssa-ı Ticâret-i Mustafâ 'Aleyhi's-selâm Berây-ı Hadice Radiya'llâhu 'Anhâ	+	+	+	935
16	58b-61b	Kıssa-ı Velâdet-i Emirü'l-Mü'minin İmâmü'l-Müttekin 'Alî bin Ebi Tâlib Kerrema'llâhu Veche	+	+	+	115
17	61b-64a	Kıssa-ı Nüzûl-i Vahy-i Muhammed Mustafâ Sallâhu 'Aleyhi ve Sellem	+	+	+	79
18	64a-77a	Kıssa-ı İslâm-ı Ebû Bekr ve 'Osmân bin 'Affân Rağıya'llâhu 'Anhümâ	+	+	+	439
19	77a-81b	Kıssa-ı İslâm-ı Hazret-i 'Ömer Rağıya'llâhu 'Anh	+	+	+	165
20	81b-97a	Kıssa-ı Mi'râc-ı Resûlü'llâh Sallâhu 'Aleyhi ve Sellem	+	+	+	476
21	97a-111b	Mu'cizat-ı Kıssa-ı İnşikâk-ı Kamer ve İslâm-ı Habîb Rağıya'llâhu 'Anh	+	+	+	486
22	111b-136a	Kıssa-ı 'Arz kerden-i Resûlü'llâh Mevsim-i 'Ukkâza Kabâyil-i 'Arab <sup>27</sup>	+	+	+	831
23	136a-153b	Kıssa-ı Hicret-i Muhammed Mustafâ Sallâhu 'Aleyhi ve Sellem Ka'be-i Şerif'den Medîne'ye Geldüğü	+	+	+	574
24	153b-160a	Kıssa-ı Mikdâd ibn-i Esvedî'l-Kendî bâ-Miyâse duhter-i Câbir ibn-i Mezâhim	+	+	+	221
25	160a-166b	Şi'r-i Mikdâd bin Esved <sup>28</sup>	+	+	+	211

<sup>25</sup> BÖ'de bu şiir "Mevlûdü'n-nebî 'aleyhi's-selâm" başlığı altında yer almaktadır. AE'de ise "Medhiyye" başlığı altındadır.

<sup>26</sup> BÖ'de bu şiir "Mevlûdü'n-nebî 'aleyhi's-selâm" başlığı altında yer almaktadır. AE'de ise "Medhiyye-i Cenâb-ı Seyyidî'l- Mürselin" başlığı altındadır.

<sup>27</sup> BÖ'de bu başlığın devamında "Fasl-ı Yehûdiyyân ve'l-Ensâr-ı Resûlü'llâh 'Aleyhi ve Sellem" ve "Fi-beyân-ı İkinci Bâzâr-ı Resûlü'llâh 'Aleyhi ve Sellem" şeklinde iki başlık daha vardır. Bizim nüshamızda bu hikâyeler "Kıssa-ı 'Arz kerden-i Resûlü'llâh Mevsim-i 'Ukkâza Kabâyil-i 'Arab" başlığı altında yer almaktadır. İlk hikâye 122a-130a ve ikinci hikâye 130a-136a varakları arasındadır.

<sup>28</sup> AE'de "Mikdâd'ın Miyâse Hakkında Söylediği Gazel" başlığı altında yer almaktadır.

26	166b-166b	Şi'r-i Miyâse <sup>29</sup>	+	+	+	6
27	166b-170b	Mesnevi <sup>30</sup>	+	+	+	136
28	170b-176a	Selâset-i Eşyâ'-ı Mu'teber-i Resûlu'llâh 'Aleyhi ve Sellem <sup>31</sup>	+	+	-	188
29	176a-188a	Kıssa-ı Gazâ-yı Bedir bâ-Küffâr-ı Kureyşve Helâk-ı Ebû Cehl-i La'în	+	+	+	397
30	188a-211b	Kıssa-ı Gazâ-yı Uhud ve Şehid-i Hazret-i Hamza Rağıya'llâhu 'Anh	+	+	+	793
31	211b-223a	Kıssa-ı Gazâ-yı Resûl'ullâh 'Aleyhi's-Selâm Feth-i Hayber	+	+	+	390
32	223a-230b	Kıssa-ı Gazâ-yı Resûl'ullâh Benî Kurayz Şâh-ı Merdân'ı Mancılığa Koyub Kal'aya Attdıklarıdır	+	+	+	253
33	230b-239b	Kıssa-ı Emîrül-mü'minin Ebû Bekr-i Sıddık Rağıya'llâhu 'Anhu Oğlu 'Abdu'r-Rahmân Müslümân Oldığıdır	+	+	+	304
34	239b-253a	Kıssa-ı 'Amrı Ma'dî Kereb'un Cengidür ve Hem Müslümân Oldığıdır	+	+	+	458
35	253a-269a	Kıssa-ı Tanrı Kılıcı Hâlid ibn-i Velid'in Müslümân Oldığı ve Tanrı Düşmânı Velid bin Mugire Cengidür	+	+	+	544
36	269b-287b	Kıssa-ı Gurâb Kal'ası Alındığı Gazâdur ve Anda Olan 'Acâyibleri Sema'ma'-ı La'în ve Zâtül-Envâr Agacını Keskükleri ve Şâh-ı Merdân'un Ulu Cengidür	+	+	+	624
37	287b-305b	Kıssa-ı Mirkâl ibn-i Fezâhül-İbtâl Gazâsı ve Şâh'ın Ulu Cengidür	+	+	+	608
38	305b-312a	Kıssa-ı Zâtül-Ebâtil Esed ve Kays-i La'în İle Cengidür	+	+	+	228
39	312a-319b	Şi'r-i Şâh-ı Merdân Şi'r-i Esed	+	+	+	255
40	319b-331b	Kıssa-ı Tavk <sup>32</sup>	+	+	+	406

<sup>29</sup> AE'de "Me'âl-i Şi'r-i Miyâse" başlığı altında yer almaktadır.

<sup>30</sup> AE'de "Zeyl-i Kıssa" başlığı altında yer almaktadır.

<sup>31</sup> AE'de "Zeyl-i Kıssa"nın devamı olarak yer almaktadır.

<sup>32</sup> Bu hikâye diğer çalışmalarda "Kıssa-ı Zâtül-Ebâtil Esed ve Kays-i La'în İle Cengidür" başlığı altında yer almaktadır.

41	331b-358a	Kıssa-ı Gazâ-yı Fahr-ı ‘Âlem Salla’llâhu ‘Aleyhi ve Sellem Feth-i Ka’be-i Şerif	+	+	+	900
42	358a-381b	Kıssa-ı Gazâ-yı Seyyidü’l-Mürselin Salla’llâhu Te’âlâ ‘Aleyhi ve Sellem Efendimizin Hevâzin Begleriyle Olan Cengidür	+	+	+	783
43	381b-392b	Kıssa-ı Gazâ-yı Karalar ve Şâh’un Za’lem’iyle ve Sâhıtı Hisâr’ın Aldugudur	+	+	+	386
44	392b-407a	Kıssa-ı Şâh-ı Merdân’ın Müzelzil bin Menâzil İle Cengidür ve dahi Nü’âyim Kal’a’sı Fethidür	+	+	+	437
45	407a-419a	Kıssa-ı Hirkîl-i La’în ve Ca’fer-i Tayyâr Hazretinin Şehîd Oldugudur <sup>33</sup>	+	+	+	418
46	419a-434b	Kıssa-ı Resûl’llâh ‘Aleyhi’s-Selâm Pûlâs ve Hirkîl La’în’in Dutulub ve Helâk Olub ve Şâh-ı Merdân’ın ‘Acâyib Cengidür Âhir Gazâdır <sup>34</sup>	+	+	+	510
<b>Toplam beyit sayısı</b>					<b>14576</b>	
<b>Siyer’in Sonundaki Ek Kısım</b>						
<b>No</b>	<b>Varaklar</b>	<b>Başlık</b>	<b>ÇN</b>	<b>Beyit Sayısı</b>		
1	436b-439b	Hilâfet-i Ebû Bekr Radiya’llâhu ‘Anh <sup>35</sup>	+	73		
2	439b-441a	Vefât-ı Hazret-i Ebû Bekr Radiya’llâhu ‘Anh	+	58		
3	441a-441b	Hilâfet-i Hazret-i ‘Ömer Radiya’llâhu ‘Anh	+	6		
4	441b-445a	Hazret-i ‘Ömer Oglu Ebû Şahme Menâkıb	+	112		
5	445a-447a	Hilâfet-i ‘Osmân Radiya’llâhu ‘Anh	+	65		
6	447a-449b	Vefât-ı Hazret-i ‘Osmân Radiya’llâhu ‘Anh	+	70		
7	449b-452a	Hilâfet ve Vefât-ı Hazret-i ‘Alî Kerreme’llâhu Veche	+	99		
8	452a-453a	Hilâfet-i Hazret-i İmâm-ı Hasan Radiya’llâhu ‘Anh	+	35		

<sup>33</sup> Bu hikâye AE’de “Taltîf-i Ensârđan Soñra ‘Azîmet-i Medine Buyurdıkları” başlığı altında yer almaktadır.

<sup>34</sup> AE ve BÖ çalışmalarında bu başlıktan sonra Hz. Peygamber’in vefatının konu edildiği bir hikâye daha vardır. AÖ’de “Bu Kıssa Seyyidi’l-mürselin ve Hateme’n-nebiyyin Hazretinin Dâr-ı Bekâya İntikalleridir” şeklindeyken BÖ’de ise “Bu Kıssa Seyyidi’l-mürselin ve Hateme’n-nebiyyin Peygamber Hâzretleriniñ Salla’llâhu ‘Aleyhi ve Sellem Vefât-ı Şerifleridür” şeklindedir.

<sup>35</sup> Bu hikâyeler Siyer-i Nebi’nin sonunda ek olarak yer almaktadır.

9	453b- ...	Vefât-ı Hazret-i İmâm Hasan Radıya'llâhu 'Anh <sup>36</sup>	+	16 (Eksik)
10	370b- 373b	Vefât-ı Hazret-i İbrâhim Radıya'llâhu 'Anh <sup>37</sup>	+	141
Toplam beyit sayısı				675

## 6. Elimizdeki Nüshanın Değerlendirmesi ve Çorum Nüshası

434 varaktan meydana gelen elimizdeki nüshayı diğer nüshalar arasında hangi grupta değerlendirebileceğimizi tayin için öncelikle Esir'in 69 nüsha hakkında bilgi verdiği makalesindeki 19 Hk 1122 arşiv numarasıyla kayıtlı Siyer-i Nebî nüshasını tanıttığı bölüme (Esir, 2019, s.83-84) dikkat etmek gerekiyor. Zira buradaki tanıtılan Çorum nüshası ile şahsi kütüphanemizdeki nüsha arasında tespit ettiğimiz ortak özellikler, bu iki eserin birbirinden istinsah edildiği düşüncesini akla getirmektedir. Şöyle ki,

**6.1.** Esir, Çorum nüshasını tanıtırken *Nüshada 348a'dan itibaren diğer tam nüshalarda olmayan "Hz. Ebû Bekir'in Hilafeti ve Vefatı", "Hz. Ömer ve Hz. Osman'ın Hilafetleri", "Hz. Ali'nin Hilafeti ve Vefatı", "Hz. Hasan'ın Hilafeti", "Hz. Hüseyin'in Vefatı"*<sup>38</sup>, *"Hz. Hasan'ın Vefatı" ve Hz. Peygamber'in hayatta iken vefat eden oğlu "Hz. İbrahim'in Vefatı" bölümleri vardır. "Hz. Peygamber'in Vefatı" bölümü yoktur.*' (Esir, 2019, s. 83) şeklinde bütün diğer tam nüshalardan bu nüshanın iki farklı özelliğini nazara vermektedir: İlki Siyer'in sonuna eklenmiş olan ve diğer tam nüshalarda olmayan ek kısmın varlığı; ikincisi ise Siyer'de "Hz. Peygamber'in Vefatı"nı konu eden hikâyenin yer almasıdır. Aynen elimizdeki nüshanın sonunda hem bu bahsedilen 6 hikâyenin yer aldığı ek manzume (436b-453b) mevcuttur hem de Siyer bölümünde Hz. Peygamber'in vefatı kısmı eksiktir.

**6.2.** Esir yine bahsi geçen makalesinin aynı sayfasında (Esir, 2019, s.83) nüshanın temmet kaydını anlatırken Siyer'in ve sondaki ek manzumenin Çorumlu iki müstensih tarafından yazıldığını belirtmektedir. Temmet kaydıyla ilgili verilen bilgiler şu şekildedir: *"347b sayfasında temmet kaydı vardır. Bu kayda göre yazmanın müstensihi Figânî-zâde Çorumlu Abdullâh bin Mahmûd bin Ebû Bekir'dir, istinsah tarihi 1207'dir [1792]. Ek manzume 363b'de tamamlanıyor. 363b'de 347b'den ayrı bir istinsah kaydı daha vardır. Bu kayıta müstensih Çemderci-zâde el-Hâc Hüseyin'dir. İstinsah tarihi 1208'dir [1793]. Bu durumda nüshanın 1792 yılında Figânîzâde Çorumlu Abdullâh tarafından istinsah edildiği, bundan bir yıl sonra da Çemderci-zâde el-Hâc Hüseyin'in esere ilaveler yaptığı anlaşılıyor."* Görüldüğü gibi eserde iki temmet kaydı vardır ve bu kayıtların sonunda yer alan 1 yıl arayla iki farklı tarih vardır. Ortak olansa müstensihlerin Çorumlu oluşlarıdır. Şahsi kütüphanemizdeki nüshanın 434b sayfasındaki ferağ kaydında eserin müstensihi olarak *"Sikkeçizâde Kurra Hâfız Ömer bin el-Hâc İbrahim el-Kâdî"* isimli birinden bahsedilmektedir. Bu zat aynı ferağ kaydında *"Çorum beldesinde Halifeti's-şuhûr İsa*

<sup>36</sup> Bu hikâyenin devamı yoktur.

<sup>37</sup> Bu hikâye, şahsi mülkiyetimizdeki nüshada bu bölüm koştığı için eksiktir.

<sup>38</sup> Bu hikâye Çorum nüshasındaki ek kısımda yoktur. Sehven yazılmıştır.

*Mahallesi'nde*" ikamet ettiği söylenmektedir yani Çorumludur. İstinsah tarihi de H. 1189 yılının Şaban ayının sonlarında Cumartesi günü (M. 1775 yılı Eylül ayı Cumartesi günü) şeklindedir. Tarihlerin yakınlığı ve müstensihlerin de aynı memleketten oluşları elimizdeki nüsha ile 19 Hk 1122 numaralı nüshanın aynı aileden olduğuna işaret etmektedir.

**6.3.** Son olarak 19 Hk 1122 nolu nüsha ile elimizdeki nüshayı karşılaştırdığımızda başlıklarının aynı<sup>39</sup> ve mevcut bazı eksikliklerinin de ortak olduğu görülmüştür. Bu durum nüshaların birbirinden kopyalandığına önemli bir delil olarak düşünülebilir. Özellikle şahsi kütüphanemizde yer alan nüshanın "*Makâle-i dovvim der-tevhid*" başlığında eksik olan tüm ayetler Çorum nüshasında da eksiktir.

Yukarıdaki bilgiler ışığında elimizdeki nüsha ile Çorum nüshasının birçok yönden benzerliğinin öne çıkması nedeniyle gerek Özfırat'ın gerekse Esir'in Çorum nüshası üzerine yaptığı değerlendirmeleri çalışma konumuz olan nüsha içinde düşünebiliriz. Özfırat, Çorum nüshasını "*Müstensihî ve İstinsah tarihi belli olan eksik nüshalar*" içinde değerlendirirken (Özfırat, 2016, s.763) Esir ise nüshayı "*yurt içi nüshalar içinde baştan sona fiziksel olarak tam*" şeklinde tavsif etmiştir. O halde elimizdeki nüsha ile Çorum nüshası birbirinden kopya edildiği ihtimali<sup>40</sup> dikkate alındığında yapılan yukarıdaki değerlendirme çerçevesinde elimizdeki nüsha için, "*Baştan sona kadar fiziksel olarak tam olup Hz. Peygamber'in vefatıyla ilgili hikâyenin eksik olması ve müstensihî ve tarihi belli olması sebebiyle müstensihî ve istinsah tarihi belli eksik bir nüshadır.*" diyebiliriz.

## Sonuç

Osmanlı 15. yüzyıl şiir dünyasının mesnevi sahasında okuyucuya bilgi vermek, onu yetiştirmek amacıyla yazılan mesnevilerin dinî mesneviler (Ünver, 1986, s.438-439) grubundan olan "Siyer-i Nebî", bir mesnevide yer alması gereken tüm bölümleri içeren hacimli bir eserdir. Bu eser; 15. yüzyılda, Müslümanların hayatının her ayrıntısını merak edip öğrenmek istedikleri Hz. Peygamber'in yaşamını ve mücadelelerini, epik-destansı bir üslupla ve lirik bir anlatımla kaleme alan, tezkirelerde bile kendine yer bulamamış, meçhul bir şair olan Muhammed'in duygu yüklü öğretici bir telifidir. Halk tarafından çok sevilen ve meclislerinde okunup üzerine konuşulan bu hacimli eser, birçok müstensih tarafından istinsah edilmiştir. Bu kitabın yurt içi ve yurt dışı kütüphanelerde günümüze kadar ulaştığı tespit edilen tam ve eksik nüsha sayısı toplamda 69 adettir. Ancak Siyer'in şahsi mülkiyetimizde bulunan, bilinen tüm nüshalarından ayrı olarak 434 varaktan oluşan, sonunda da İslâm'ın ilk beş halifesinin hayat ve vefat hikâyelerinin yer aldığı toplam 453 varaklık bilinmeyen bir nüshası daha vardır. Bu nüshada Hz. Peygamber'in vefatı hariç tam nüshalarda yer alan bütün hikâyeler eksiksiz olarak bulunmaktadır. Eser 46 başlıktan meydana gelmiştir. Bu başlıklar altında sadece Hz. Peygamber'in hayat hikâyeleri değil

<sup>39</sup> Yaptığımız değerlendirmede bazı küçük farklılıklar hariç başlıkların her iki nüshada da aynı olduğu görülmektedir.

<sup>40</sup> Şahsi mülkiyetimizdeki nüshanın tarihi daha eski olduğu için Çorum nüshasının eklimizdeki nüshadan istinsah edilme ihtimalini daha kuvvetli görmekteyiz.

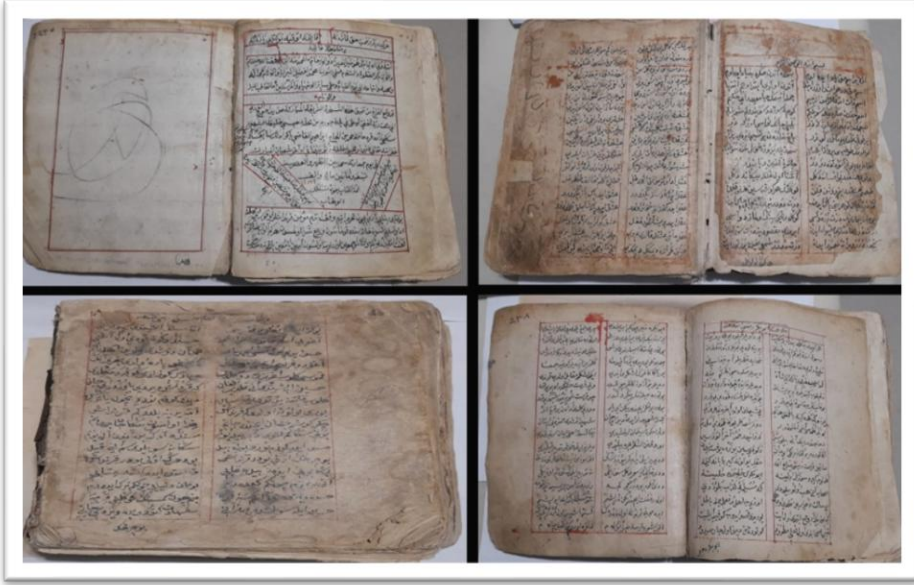
ashabından Hûlefâ-yi Râşidîn ve diğer önemli bazı isimlerin anekdotlarına da yer verilmiştir.

Eserin numaralandırılmasında 59b varağından itibaren hatalar ve düzeltmeler yapılmıştır. Bu hatalar bu varağın devamından sona kadar hatta ek manzumede de devam etmektedir. Ayrıca metnin birçok yerinde sah kayıtları “sahh” ve farklı işaretler altında derkenar olarak metinde yer almıştır. Müstensih, derkenarlarda düzeltmelerin yanı sıra birçok açıklama ve yorumlama notları da düşmüştür. Anlamı bilinmeyen kelime veya mecaz anlamlı ifadelerin müstensih tarafından anlaşılсын diye açıklandığı bu derkenarlar ve yapılan hatalarla ilgili düzeltmeler, metnin tamamında -ek kısmı da dâhil- sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu makale ile eserin yeni bir nüshası tanıtılarak yapılacak yeni çalışmalara katkı sağlamak amaçlanmıştır.

**Fotoğraf 1.** Eserin kapağını, cildini ve hacmini gösterir fotoğraflar



**Fotoğraf 2.** Siyer'in ve ek kısmın (sağ) ilk ve (sol) son sayfalarının fotoğrafları



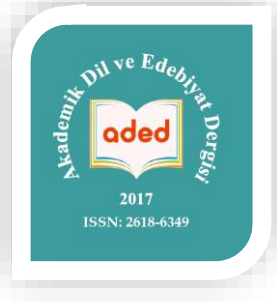


## Kaynaklar| References

- Çağbayır, Y. (2016). *Orhun Yazıtlarından günümüze Türkiye Türkçesinin söz varlığı büyük Türkçe Sözlük TİKA*. Ötüken Neşriyat.
- Ece, S. (2015). *Klasik Türk edebiyatı araştırma yöntemler I-II*. Eser Basım Yayım Dağıtım Matbaacılık.
- Ermurat, A. (2019). Muhammed'in Manzum Siyer-i Nebi'si (inceleme-metin)[Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Erşahin, S. (2003). Türklerin Hz. Muhammed hakkındaki ilk bilgi kaynaklarında Kısas-ı Enbiyalar: Kısas-ı Rabguzi örneği. *Diyanet İlmî Dergi [Diyanet İşleri Reisliği Yıllığı] Peygamberimiz Hz Muhammed (SAV) Özel Sayısı*, 2003, sayı: Özel Sayı, 197-224.
- Erşahin, S. (2005). Osmanlı toplumunun Hz. Muhammed hakkındaki bilgi kaynakları üzerine bir bibliyografya denemesi. *İslami Araştırmalar Dergisi*, C. XVIII, 3.
- Esir, H. A. (2019). XV. yüzyılda Muhammed tarafından yazılan manzum Sîret'in nüshaları-I. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (41), 63-88. <https://doi.org/10.21497/sefad.586584>
- Esir, H. A. (2019). XV. yüzyılda Muhammed tarafından yazılan manzum Sîret'ten bahseden çalışmalar ve Sîret'in nüsha kayıtları-II. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (42), 107-130. <https://doi.org/10.21497/sefad.675106>
- Fayda, M. (2009). "Siyer ve Megâzi", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/siyer-ve-megazi#1>, (erişim tarihi: 27.11.2024).
- Karagöz, İ. ve diğerleri (2010). Dinî kavramlar sözlüğü. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kocatürk, V. M. (1970). *Türk edebiyatı tarihi*. Edebiyat Yayınevi.
- Öz, Ş. (2006). İlk Siyer kaynakları ve müellifleri [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Özfırat, B. (2016). 15. yüzyıl şairlerinden Muhammed'in Sîretü'n-Nebi'si [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Tergip, A. (2010). Siyer yazıcılığı ve Türklerin Siyer ilmine katkıları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı, Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı)*, C. III, S. 15 (2010).
- Uzun, M. İ. (2009). "Siyer ve Megâzi", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/siyer-ve-megazi#2-turkce-iyer-kitaplari>.
- Ünver, İ. (1986). Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri), *Türk Dili*, Sayı: 415-416-417/ Temmuz-Ağustos-Eylül, 430-564.



Yaman, A. (2009). “Siyer”, TDV İslâm Ansiklopedisi,  
<https://islamansiklopedisi.org.tr/siyer>,  
<https://portal.yek.gov.tr/works/detail/126830>



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

**Alev ÖZTÜRK MERDİN**

<https://orcid.org/0000-0002-6957-4913>

Öğr. Gör. Dr.

[alevmerdin@ahievran.edu.tr](mailto:alevmerdin@ahievran.edu.tr)

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

<https://ror.org/05rrfpt58>

Türk Dili Bölümü-Rektörlük

## Emîrî 1352 ve Beyazıt 5481 Nüshaları Üzerinden Burgazî'nin Fütüvvet-nâmelerinin Karşılaştırmalı Analizi

*Comparative Analysis of the Parables Burghazi's  
Futuwwatnâmas through Emîrî 1352 and Beyazıt 5481  
Manuscripts*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 21.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 21.02.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Öztürk Merdin, A. (2025). Emîrî 1352 ve Beyazıt 5481 Nüshaları Üzerinden Burgazî'nin Fütüvvet-nâmelerinin Karşılaştırmalı Analizi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 37-62. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624538>

Öztürk Merdin, A. (2025). Comparative Analysis of the Parables Burghazi's Futuwwatnâmas through Emîrî 1352 and Beyazıt 5481 Manuscripts. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 37-62. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624538>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

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



Özet

Toplumun hafızası ve anlatılarında yer alan kültürel inanç unsurları, imge ve semboller aracılığıyla dönemin sosyo-kültürel bağlamına uygun bir şekilde yeniden üretilir. Kültürün teolojik tanımlarında, dinî inançlar ve uygulamaların kültürel kökenlerden biri olduğu düşüncesi yaygındır. Gelenekler; kuşaktan kuşağa aktarılan değerler, inançlar ve uygulamalar bütünüdür ve kültürel ağın önemli bir parçasını oluşturur. Bu kültürel ağ, semboller aracılığıyla iletişim kurar ve kültürde gözlemlenen ortak inançlara dayalı davranışlar bu iletişimin örneklerini sunar.

İnanç anlatıları ve ritüeller, geleneksel bilginin aktarımı ve dinî değerlerin yaygınlaşmasında önemli bir rol oynar. Fütüvvet-nâmeler, İslam toplumlarında önemli bir sosyal ve ahlâki kurum olan fütüvvet ve ahilik geleneğini aktaran temel anlatı metinleri arasındadır. Bu metinler; fütüvvet ideallerini, ritüellerini ve değerlerini aktarmanın yanı sıra ait oldukları dönemin sosyal, kültürel ve dinî değerlerini de yansıtır. Çok yönlü içeriğe sahip bu metinler; peygamber kıssaları, sahabe hayatları, evliya menkıbeleri ve tarihî şahsiyetlerin hayat hikâyeleri gibi çeşitli konularda bilgi veren anlatılardır.

Çalışma, Burgazî'nin Emîrî 1352 ve Beyazıt 5481 nüshalarındaki 9 kıssanın benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyarak fütüvvet-nâme geleneğinin gelişimine ve çeşitlenmesine ışık tutmayı amaçlamaktadır. Burgazî Fütüvvet-nâmesi'ndeki kıssalar; ritüel, sembolizm ve kült bağlamında analiz edilerek her iki nüshada yer alan kıssalar inanç sistemi, değerlerin toplumsal sürekliliğin sağlanmasındaki işlevleri açısından mukayese edilmiştir. Kıssalardaki ritüeller ve semboller, fütüvvet-nâmelerin kültürel ve sosyal bağlamını anlamak için önemli ipuçları sunar. Çalışma kapsamında kıssaların tematik yapısı ve anlatım biçimleri karşılaştırılarak nüshalar arasındaki farklılıkların nedenleri ve sonuçları değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fütüvvet-nâme, Burgazî , kıssa, ritüel, kült.

### **Abstract**

*In theological definitions of culture, it is common to consider religious beliefs and practices as one of the cultural roots. Traditions are a set of values, beliefs and practices passed down from generation to generation and form an important part of the cultural network. This cultural network communicates through symbols, and the behaviors based on shared beliefs observed in cults provide examples of this communication.*

*Belief narratives and rituals play an important role in the transmission of traditional knowledge and the dissemination of religious values. Futuwwatnâmas the basic texts of the tradition of Futuwwa and Akhism, which is an important social and moral institution in Islamic societies. In addition to conveying the ideals, rituals and values of futuwwa, these texts also reflect the social, cultural and religious values of the period to which they belong. These texts, which have a multifaceted content, present narratives that provide information on various subjects such as prophet parables, the lives of the Companions, the stories of the saints and the life stories of historical figures.*

*The study aims to shed light on the development and diversification of the Futuwwa tradition by revealing the similarities and differences of the 9 parables in Burgazî's copies of Emîrî 1352 and Beyazıt 5481. By analyzing the parables in Burgazî Fütüvvet-nâmesi in the context of ritual, symbolism and cult, the belief system and values in the understanding of futuwwa.*

**Keywords:** Futuwwatnâma, Burghazi, parable, ritual, cult.

## **Giriş**

Halkbilimi, sosyal ve beşeri bilimlerle olan bağlantısı nedeniyle çok yönlü bir disiplindir. Bu çok yönlülük halkbiliminin farklı disiplinlerle etkileşimini ve disiplinlerarası çalışmaların önemini vurgular. Halkbilimi bileşenleri arasında yer alan inanç sistemleri; ilahiyat, sosyoloji gibi farklı disiplinlerin kesişim noktasında yer aldığı için disiplinlerarası bir yaklaşım gerektirir.

Kültürel unsurların geçmişten günümüze farklı bağlamlarda yeniden üretilmesi, metinlerin ve anlatıların birbirleriyle etkileşim içinde olduğunu savunan metinlerarasılık kuramının merkezinde yer alır. Bu kuram edebiyatın sürekli bir diyalog ve dönüşüm süreci içinde var olduğunu ve hiçbir metnin tamamen özgün olamayacağını vurgular. Postmodern düşünce de bu görüşü destekleyerek yeni metinlerin aslında kendinden önceki metinlerin yeniden yorumlanması ve kurgulanmasıyla oluştuğunu belirtir. Dolayısıyla günümüzde birçok metin ve anlatı edebiyat tarihindeki diğer metinlerle etkileşim içinde varlığını sürdürür. Bu etkileşim, metinlerin birbiriyle alışveriş içinde olduğunu düşündüren bir süreklilik arz eder (Aktulum, 2015, s. 16). Postmodern kuramcılar, herhangi bir metnin özünde daha önce var olan metinlerden alınmış parçaların yeni bir düzenlemeyle bir araya getirilmesinden oluştuğunu ileri sürer. Metinlerarasılık kavramı bu görüşü destekler ve bu bakış açısı, önceki yazarların eserlerine ve yerleşik edebî geleneğe bir çeşit saygı duruşu olarak yorumlanabilir. Yazma eylemi, aynı içeriğin farklı şekillerde ve farklı bağlamlarda tekrarlanmasından başka bir şey değildir. Bu yinelenme anlatıcıdan anlatıcıya bir söylemlerarasılık, metinden metine bir metinlerarasılık, sanattan sanata bir göstergelerarasılık olarak kendini gösterir. Bu yaklaşım, kültürel ürünlerin sürekli yeniden üretilmesini ve kültürün imge ve simge bağlamında sürekliliğini sağlar (Aktulum, 2013, s. 6). Toplumsal bellek, bir toplumun ortak geçmişini ve kimliğini oluşturan önemli bir unsurdur. Geçmiş birlikte hatırlama eylemi, ortak bir kimlik oluşturarak toplumsal bağları güçlendirir. Toplumsal bellek, biyolojik olarak aktarılamadığı için kültürel belleğin canlı tutulması ve nesiller arası aktarımın sağlanması gerekir. Toplumsal değerlerin, inançların ve davranışların sürekliliğinin sağlanması geleneksel bilginin aktarımı ile mümkündür. Ritüeller, toplumsal belleğin yeniden üretilmesi ve yeni kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol oynar (Murtezaoğlu, 2012, s. 345). Toplum hafızasında ve anlatılarda yer alan kültürel inanış unsurları, imge ve simge boyutunda dönemin sosyo-kültürel bağlamına uygun şekilde yeniden üretilir. Bu süreç kültürel unsurların günümüzde de canlı kalmasını sağlar. Toplum hayatında sürekli olarak yeniden yorumlanan kültürel inanışlar o toplumun duygu ve düşünce dünyasını yansıtan imgeler oluşturur. Aktulum'a göre imgeler, kültürel etkilerle evrensel bir değer kazanır ve sembolik bir anlam taşır (Aktulum, 2013, s. 7). İmgelerin anlamı bağlamsal kullanımlarla güncellenir ve bu sayede kökensel anlamları farklı dönemlerde de korunur. Bu süreç yereliktен evrenselliğe doğru kültürel bir süreklilik sağlar.

İnanç sistemleri, insan kültürünün temel taşlarından biridir ve bu sistemlerin aktarımı genellikle anlatılar aracılığıyla gerçekleşir. Kültürler belirli bir nesneye, kişiye veya kavrama

yönelik tapınma veya aşırı hayranlık içeren inanç sistemleridir ve ritüeller aracılığıyla ifade edilir. Gordon Marshall'a göre ritüel, sembollerle desteklenen ve belirli zamanlarda tekrarlanan bir davranış kalıbıdır (Marshall, 1999, s. 623). Ritüeller genellikle dinle ilişkilendirilse de gündelik yaşama dair verileri de bünyesinde barındırmaktadır. Başlangıçta dinî bir bağlamda ortaya çıkan bir ritüel zamanla toplumsal bir amaca hizmet edebilir. Bu bağlamda inanç, ortaklık duygusu ve dayanışma gibi unsurlar ritüellerin toplumsal işlevini yerine getirmesinde temel rol oynar ( Murtezaoğlu, 2012, s. 345). Emile Durkheim'e göre ritüellerde önce eylem gelir, inançlar eylemlerden doğar. Durkheim, ritüellere epistemolojik bir rol atfeder ve ortak ritüel deneyiminin düşüncenin yapı taşlarını oluşturduğunu savunur (Durkheim, 2006, s. 17) . Toplumlar, ritüeller aracılığıyla değerlerini koruyarak ve geliştirerek yapılarını sürdürür. Durkheim'e göre ritüeller, her toplum için aynı olan temel toplumsal ihtiyaçları karşılar. Metin And, Durkheim'in ritüellerin toplumsal işlevlerine dair görüşlerini dört maddede özetler: "Ritüeller bireyleri topluma adapte eder, toplumsal bağları güçlendirir, geleneklerin ve inançların devamını sağlar ve bireylere ait olma duygusu ve mutluluk verir." Toplu gösteriler ve törenler gibi ritüeller de bireyleri bir araya getirerek ortak bilinci güçlendirir ve kültürel değerlerin aktarılmasını sağlar (And, 2003, s. 307-308). Nesilden nesle aktarılan gelenekler, birbirine bağlı daha büyük bir ağın parçalarıdır ve bu parçaların incelenmesi kültürel ağın toplumsal bağlamda anlaşılmasına katkı sağlayabilir. Kültür, semboller aracılığıyla iletişim kurar ve bu iletişim ortamındaki ortak inançlara dayalı davranışların en eski örnekleri kültlerde gözlemlenebilir. Kültürün teolojik tanımlamalarında da bu bakış açısı hâkimdir ve kültürün kökenlerinden birinin dinî inançlar ve uygulamalar olduğu düşünülür. Kültün en eski ve teolojik tanımlarında "ibadet etme" veya "tapma" anlamları vurgulanır. Dini kültürel bir sistem olarak gören yaklaşımlarda da benzer bir bakış açısı vardır. Dinin "hareket eden semboller sistemi" olduğunu savunan çalışmalarda din varoluşun genel düzenini kavramsallaştıran bir yapı olarak kabul edilir. Bu tanımlamalar, kültü bir tür şablon veya model olarak gören ve kültürü kült kavramına yaklaştıran çalışmalarla paralellik gösterir (Altın, 2019, s. 1053). Kültün şekillendiği kültürel ve dinî bağlam, Anadolu'da 12. yüzyılda ortaya çıkan ve sosyal, ekonomik ve ahlaki hayatı etkileyen bir esnaf ve sanatkâr örgütü olan ahiliği anlamak için önemlidir.

Ahilik, Anadolu'da sosyal, ekonomik ve ahlaki hayatı derinden etkileyen bir esnaf ve sanatkâr örgütüdür. Bu yapılanma, sadece mesleki bir örgütlenme değil aynı zamanda bir ahlâk sistemi ve yaşam felsefesidir. Dürüstlük, adalet, cömertlik, yardımseverlik, dayanışma ve ustalık gibi temel değerler üzerine kurulu olan ahilik, toplumda ahlaki bir düzenin sağlanmasına ve sosyal barışın korunmasına katkıda bulunmuştur. Burgazî Fütüvvet-nâmesi gibi metinler, ahiliğin değerlerini ve ilkelerini yazılı hale getirerek sonraki nesillere aktarılmasını sağlamıştır. Bu metinler, ahiliğin tarihsel gelişimini ve toplumsal etkisini anlamak için önemli kaynaklardır (Arıcan, 2023, s. 119). Fütüvvet-nâmelerdeki kıssalar, bu ritüellerin ve kültlerin nasıl uygulandığını ve toplum hayatını nasıl etkilediğini gösteren örneklerle doludur. Bu bilgiler ışığında, kültlerin fütüvvet-nâmelerde farklı içerik ve yorumlara sahip olabileceğini öngörebiliriz. Fütüvvet-nâmeler, ahlaki ve sosyal kuralları öğreten, genellikle alegorik bir anlatım tarzı kullanan eserlerdir.

Farklı dönemlerde ve farklı yazarlar tarafından kaleme alınan fütüvvet-nâmelerde kùltlerin yorumlanma biçimleri ve içerikleri de değışiklik gösterebilir. Bu kıssalarda kullanılan semboller ise ahilik teşkilatının değerlerini ve inançlarını yansıtır. Dolayısıyla fütüvvet-nâmelerdeki kıssaların ritüel, kùlt ve sembol ilişkisi bağlamında incelenmesi, bu metinlerin daha derinlemesine anlaşılmasını sağlayacak ve Türk kùltür ve edebiyatına yeni bir bakış açısı kazandıracaktır.

Fütüvvet-nâmelerin büyük çoğunluğu tasavvufi bir temele dayanır ve fütüvvet anlayışını Hz. Âdem'den başlayıp Hz. Muhammed'e kadar gelen tüm peygamberlerin özellikleri ile örneklendirerek açıklar. Bunun yanı sıra bu eserler, fütüvvet ve ahiliğin kurallarını, mertebelerini ve teşkilat yapısını da yansıtan bilgiler içerir (Erdem, 2021a, s. 28). Bilinen en eski fütüvvetname, Ebu Abdurrahman Sülemi tarafından 1021 yılında yazılan "Kitabu'l-Fütüvve" adlı eserdir (Gölpınarlı, 1949; Pala, 2013, s. 2).

Burgazî Fütüvvet-nâmesi üzerine ilk çalışma, M. Fuad Köprülü'nün 1919 tarihli *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* isimli kitabında yer almaktadır. Muallim Cevdet Bey, Fütüvvet-nâme'den alıntılar yaparak çalışmalara katkıda bulunmuş, Franz Taeschner ise eserin farklı kütüphanelerde bulunan çeşitli nüshaları hakkında bilgi vermiştir (Taeschner, 2015, s. 34). Abdülbaki Gölpınarlı, Burgazî Fütüvvet-nâmesi metnini de içeren bazı fütüvvet-nâme metinlerini yayımlamıştır. Gölpınarlı'nın yayımladığı metin ile DTCF nüshası arasında bazı farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle Ayhan Pala, orijinal metne hacim olarak daha yakın olduğu düşünölen başka bir nüshayı incelemiştir (Pala, 1983). Kaan Yılmaz, Fütüvvet-nâme'nin İstanbul Millet Kütüphanesi'ndeki bir nüshasını dil özellikleri açısından incelemiştir (Yılmaz, 2016). Abdülbaki Gölpınarlı tarafından yayınlanan ve incelenen Emîrî nüshası, Millet Kütüphanesi'nin Ali Emîrî salonunda 1352 numarada kayıtlıdır. Gölpınarlı, bu nüshayı en eski ve kapsamlı nüsha olarak kabul etmiştir (Gölpınarlı, 2015, s. 77). Ayhan Pala, DTCF Kütüphanesi'ndeki Mustafa Çon kitapları arasında 536 numarada kayıtlı Burgazî Fütüvvet-nâmesi nüshası üzerine bir çalışma gerçekleştirmiştir. Beyazıt Kütüphanesi'nde 5481 numarada kayıtlı olan diğere nüsha ise Sahura Arıcan tarafından incelenmiştir (Arıcan, 2024). Kaan Yılmaz tarafından incelenen Travnik nüshası da dikkate değerdir. Yılmaz, çalışmasında Burgazî Fütüvvet-nâmesi'nin Travnik nüshasının dil, üslup ve içerik özelliklerini analiz ederek eserin fütüvvet geleneği içindeki yerini ve önemini ortaya koymaktadır (Yılmaz, 2016).

İncelenen fütüvvet-nâmelere hamdele ile başlanıp fütüvvetin anlamı ele alınmıştır. Âyet ve hadislerle fütüvvetin kabul etmediği kişiler hakkında geniş bir bilgiye yer verilmektedir; ayrıca bu metinlerde fütüvvet ilkeleri ışığında şeyhin, ahi bireylerin ve ideal insan tipinin sahip olması gereken nitelikler detaylı bir biçimde aktarılmaktadır. Fütüvvet-nâmelerde "Ahi sofrası, sofrada adabı ve giyim kuşam" gibi konular ortak temalar arasındadır (Arıcan, 2024; Yılmaz, 2019; Gölpınarlı, 2015).

Menkıbe, tasavvuf geleneğinde önemli bir yere sahip olan ve genellikle velilerin kerametlerini anlatan kısa anlatılardır (Ocak, 2017, s. 33-34). Tasavvuf geleneğinde velilerin kerametlerini anlatan kısa anlatılar olan menkıbeler gibi fütüvvet-nâmeler de inanç temelli anlatılar oldukları için kùlt, ritüel ve sembolizm gibi kavramların

incelenmesi için zengin bir kaynak sunar. Metinlerarası yaklaşım bir metnin daha önce yazılmış metinlerden alınan parçaların bir araya getirilmesiyle oluştuğunu savunur. Fütüvvet-nâmelerdeki kült ve ritüel unsurlarının incelenmesi, bu yaklaşımın doğruluğunu da destekleyebilir. Bu çalışma fütüvvet-nâmelerin bu yönünü ele alarak inanç temelli anlatıların kültürel ve tarihsel bağlamını daha iyi anlamamıza katkı sağlamayı hedeflemektedir. Çalışmada, Beyazıt Kütüphanesi ve Millet Kütüphanesi'ndeki Burgazî fütüvvet-nâmesi nüshaları ile Sahura Arıcan'ın "Burgazî Fütüvvet-nâmesi'ne Göre Ahiliğin İnsan Yetiştirme Yöntemi ve Bunun Günümüze Yansımaları" adlı çalışması temel kaynak olarak belirlenmiştir. Betimsel tarama modelininin kullanıldığı makalede fütüvvet-nâmelerdeki kıssalarda yer alan kült, ritüel ve sembolizm gibi inanç temelli unsurlar incelenecektir. Burgazî'nin iki önemli nüshası olan Emîrî 1352 nüshası ve Beyazıt 5481 numaralı nüshada yer alan kıssaları konu, şahıs kadrosu, ritüel, kült ve sosyal işlev bağlamları ile temalar bakımından mukayese edilecektir. Çalışma, nüshalardaki kıssaların karşılaştırmalı analizini yaparak fütüvvet-nâme'nin farklı yorumlanma biçimlerini ve geçirdiği değişimleri anlamaya katkı sağlamayı hedeflemektedir. Çalışmada elde edilen veriler, doküman analizi ile incelenmiş ve bulgular kuramsal çerçevede yorumlanmıştır.

## 1. Burgazî Fütüvvet-nâmesi Metinlerinde Yer Alan Ortak Kıssalar

Emîrî ve Beyazıt nüshalarındaki kıssa analizine geçmeden önce her iki fütüvvet-nâmede de yer alan ortak kıssaların tespiti ve bunların taşıdığı önemin vurgulanması, konunun bütüncül bir şekilde anlaşılması açısından faydalı olacaktır. Çalışmanın bu bölümünde, inanç temelli anlatılarda ritüel ve kült kavramlarını ele alarak aralarındaki ilişki incelenecektir. "Hz. Yûsuf'un İffetî, Ashâb-ı Kehf, Gökten İnen Sofra" kıssaları tema, ritüel, sembol ve kült başlıkları altında değerlendirilecektir. Her iki nüshada da ortak olarak verilen 3 kıssa bulunmaktadır:

### 1.1. Hz. Yûsuf Kıssasının Tematik İncelemesi (Burgazî, 7a-7b-8a)

Hz. Yûsuf kıssası, Kur'an-ı Kerim'de ayrıntılı olarak anlatılan ve birçok önemli tema içeren kıssalardan biridir. Yûsuf kıssası, zamanla çeşitli kültürel yorumlara ve uyarlamalara da konu olmuştur. Burgazî Fütüvvetnâmesi'nde yer alan Hz. Yûsuf kıssasının bir bölümünde, Hz. Yûsuf'un temizliği ve onuru sayesinde nefesine hâkim olduğu ve böylece şeytanı mağlup ettiği anlatılır. Hz. Yûsuf genç yaşta kuyudan kurtarıldığında, Tanrı ona "fetâ" adını vermiştir. Zeliha'nın tarifsiz güzelliğine ve evde yalnız olmalarına ve kendisine meyletmesine rağmen, doğruluktan ayrılmamış ve nefesine yenik düşmemiştir. Bu nedenle Tanrı, Yûsufa "fetâ" demiştir (Gölpınarlı, 1950). Fütüvvetnâmedeki Yûsuf kıssasının olay örgüsü şu şekildedir:

"Zeliha, Hz. Yûsufa âşık olur fakat Hz. Yûsuf ona karşılık vermez. Zeliha, sarayını aynalarla kaplatır ve Hz. Yûsuf'u davet eder. Hz. Yûsuf, aynadaki görüntüsüne bakınca Zeliha'nın hilesini anlar ve ona bakmaz. Dedikoduları duyan Zeliha, Mısırlı soyluların beş eşini davet eder ve onların eline bıçak verip turunç kesmelerini söyler. Kadınlar Hz. Yûsuf'u görünce büyülenir ve turunçları keserken ellerini de keserler, fakat acıyı



hissetmezler. Sonunda Zeliha, Hz. Yûsuf'u yalnızken baştan çıkarmaya çalışır. Zeliha, Yûsuf'u تنها bir yere götürüp kapıları kilitler. İblîs, "Yûsuf zina etti!" diye sevinir. Yûsuf kaçarken Zeliha Yûsuf'un arkasından eteğine yapışır, etek yırtılır. Kapılar açılır ve Yûsuf kurtulur." (Burgazî, 7b-8a).

### ***Hz. Yûsuf Kıssasının Ritüel ve Kült Açısından Değerlendirilmesi***

Tasavvuf geleneğinde sıkça işlenen bu kıssa, nefsin arzularına karşı koyma, sabır, iffet, ilahi aşk ve insanın içsel mücadelesi gibi temaları ele alır. Zeliha'nın Hz. Yûsuf'a olan aşkı dünyevi bir aşkı temsil ederken, Hz. Yûsuf'un bu aşka karşı koyması ise ilahi aşka olan bağlılığını ve nefsin terbiye etmesini simgeler. Kıssada geçen semboller, tasavvufi yorumlarda farklı anlamlar kazanır. Örneğin Zeliha'nın sarayını camdan yaptırması, nefsin her türlü hile ve baskıya rağmen ilahi aşkı engelleyemeyeceğini gösterir. Kadınların ellerini kesmeleri ise dünyevi güzelliğin insanı nasıl kör edebileceğini ve hakikati görmesini engelleyebileceğini ifade eder. Hz. Yûsuf'un Zeliha'nın eteğinden kurtulması ise nefsin esaretinden kurtuluşun ve ilahi aşka ulaşmanın sembolü olarak yorumlanabilir. Yûsuf; güzelliği, zekâsı ve iffetiyle ideal bir figür olarak tasvir edilir ve birçok kültürde kahramanlık sembolü hâline gelir. Bu durum, Yûsuf'un etrafında bir tür kült oluşumuna zemin hazırlamıştır:

**Zeliha'nın Yûsuf'u Odağına Çağırma Ritüeli:** Bu ritüel, nefsin istek ve arzularının peşinden gitme, dünyevi zevklere kapılma eğilimini temsil eder.

**Kadınlara Turunç ve Bıçak Verme Ritüeli:** Bu ritüel, Yûsuf'un güzelliği karşısında duyulan hayranlık ve şaşkınlığı, aynı zamanda dünyevi güzelliğin insanı nasıl etkileyebileceğini gösterir.

**Yûsuf'un Kaçışı:** Kaçma eylemi, nefsin isteklerine karşı koyma, ahlaki değerlere bağlı kalma ritüelini temsil edebilmektedir.

### **Kült Sembolleri**

**Ayna:** Eski Türk inanışında ayna dünyevi yaşam ile ruhlar âlemi arasında bir sınır, bir geçiş noktası olarak kabul edilmektedir. Şamanlar, aynaya bakarak kendi ruhlarını görebilir, geleceği okuyabilir ve ruhlar âlemiyle iletişim kurabilmektedir. Ayna aynı zamanda gizemli bir nesne olarak görülür ve aynanın bu dünya hakkında bilgiler sunabilecek bir araç olduğuna inanılırdı (Baldıç, 2010, s. 157-158). Aynalarla ilgili mitosların yanı sıra çeşitli efsaneler de bulunmaktadır (Sümer, 2017, s. 1368). Bunlardan biri, dünyayı gösterdiği söylenen İskender'in aynası hakkındadır. Bu aynanın İskender'e Hindistan hükümdarı Kayd tarafından verildiği rivayet edilir. Başka bir rivayete göre ise İskenderiye şehrinin kurucuları olan Belinas, Hermis ve Valines tarafından yapılmıştır (Schimmel, 2004, s.58). Metinde ayna, aldatıcı dünyevi güzelliği, nefsin yanıltıcı doğasını ve kişinin iç dünyasını yansıtan bir imge olarak değerlendirilebilir. Yûsuf'un aynaya bakıp başını eğmesi, nefsin tuzaklarından kaçınmayı simgeler.

**Turunç ve Bıçak:** Bıçak ve kılıç, hem seküler hem de dini bağlamlarda güç, hâkimiyet, adalet, cesaret, yiğitlik, ihtiyat ve yıkım gibi birçok anlam taşır. Bıçak imgesi, doğal



varlıklara hükmetmenin yanı sıra şeytani güçlere karşı da bir koruma sembolü olarak kullanılır. Ayrıca kutsal savaşın da bir sembolü olarak yorumlanabilir (Çoruhlu, 1999, s.65). Turunç; güzelliği ve çekiciliği temsil ederken, bıçak ise keskinliği, acıyı ve fedakarlığı simgeler. Kadınların turunçları keserken ellerini kesmeleri, dünyevi güzelliğin insanı nasıl kör edebileceğini ve acıya rağmen farkında olmayabileceklerini göstermektedir.

**Yûsuf'un Eteği:** Yûsuf'un eteği, iffet ve namusun simgesi olarak yorumlanabilir. Eteğin yırtılması, iftiraya uğrama ve zorluklara rağmen ahlaki değerlere bağlı kalma mücadelesini temsil eder.

**Kapılar:** Kapılar, engelleri, fırsatları ve kaderi simgelemektedir (Schimmel, 2004, s.72). Kapıların açılması, Yûsuf'un kurtuluşu ve ilahi adaletin tecellisini temsil etmektedir.

Bu ritüel ve semboller, fütüvvetname geleneğinde önemli bir yere sahip olan ahlaki ve manevi değerleri yansıtmaktadır. Yûsuf kıssası, çeşitli ritüeller ve sembolleri içermektedir. Kuyuya atılma, zindana hapsedilme, saraya yükselişi gibi olaylar, sembolik bir anlam taşıyor ve geçiş ritüellerini andırır (Çobanoğlu, 2003, s. 60). Kuyu, karanlık ve bilinmezliği temsil ederken; saray, güç ve iktidarı simgeler. Yûsuf'un bu farklı mekânlar arasındaki yolculuğu, bireyin manevi gelişimini ve dönüşümünü yansıtır. Ayrıca Zelihâ'nın Yûsuf'u elde etmek için düzenlediği hileler ve kadınların ellerini kesmeleri, toplumsal ritüeller ve kültürel kodlar hakkında ipuçları verir.

Yûsuf kıssasında ritüel ve kült unsurları birbirleriyle iç içedir. Ritüeller, kültürel değerleri ve inançları pekiştirirken kültürler de ritüellerin oluşumuna ve gelişimine katkıda bulunur (Bayat, 2017, s. 45). Yûsuf Suresi 30. ayette geçen "Şehirde kadınlar, Aziz'in karısı kölesinden murat almak istemiş, sevgi bütün kalbini kaplamış, görüyoruz ki o apaçık bir sapıklıkta dediler" ifadesi, Hz. Yûsuf'un karşılaştığı ahlaki sınavı ve bu sınavı başarıyla atlattığını anlatır. Bu durum, kişinin ahlaki değerlere bağlı kalarak ilahi rızayı kazanabileceğini gösteren bir ritüel olarak yorumlanabilir. Yûsuf kıssası, ritüel ve kült bağlamında incelendiğinde çok katmanlı ve zengin bir anlam dünyası ortaya çıkar. Bu kıssa bireyin manevi yolculuğunu, toplumsal ritüelleri, kültürel değerleri ve inançları ele alarak, insanlık tarihinin önemli bir parçasını yansıtır (Çobanoğlu, 2003, s. 65; Esin, 2011; Eliade, 1994, s. 7-56).

## 1.2. Ashab-ı Kehf Kıssasının Tematik İncelemesi (Burgazî, 8a-8b-9a-9b)

Ashâb-ı Kehf kıssası, yüzyıllardır farklı kültürlerde anlatılan ve çeşitli yorumlara tabi tutulan zengin bir anlatıdır. Rivayete göre altı genç, putperest hükümdar Dakyunus'un bir kedi yüzünden korktuğunu görünce onun Tanrı olmadığını anlayıp gerçek Tanrı'yı aramak için kaçarlar. Dakyunus'un çobanına rastlarlar ve o da onlara katılır. Çobanın köpeği de gruba katılmakta ısrarcı davranır ve sonunda topluluğa kabul edilir. Böylece sekizi (yedi kişi ve Kıtmîr adlı köpek) bir mağaraya sığınır ve uykuya dalarlar (8a). Mağarada Tanrı'nın koruması altında 309 yıl uyurlar. Bu süre zarfında Cebraîl onları sağa sola çevirerek korur. Köpek ise onları terk etmemek için hiç uyumadan mağaranın girişinde bekler. Şeytan, onları yok etmek için 3000 şeytanla mağaraya saldırır. Köpek, Tanrı'ya dua eder ve şeytanlar geri püskürtülür. Köpeğin sadakati ve inancı sayesinde

insan mertebesine yükseltilir. Yedi Uyurlar uyandıklarında, gerçek inançları nedeniyle zulüm görenlerin sonunda Tanrı'nın koruması altında kurtuluşa ereceklerini gösterirler.

Kıssa, fütüvvet yolunda sadık kalmak için bâtılı terk edip Hakk'a yönelmenin önemini vurgular. Kıssanın özünde inanç, zulme karşı direniş, sadakat ve Allah'a güven gibi evrensel temalar yer alır:

**Tevhid İnancı ve Putperestliğe Karşı Duruş:** Kıssanın en belirgin teması, tevhid inancının vurgulanması ve putperestliğe karşı çıkıştır. Hükümdarın kendisini Tanrı ilan etmesi, putperestliğin bir sembolüdür. Altı genç ise bu iddiayı reddederek tek bir Tanrı'ya olan inançlarını savunur. Bu duruş, kıssanın temel mesajlarından birini oluşturur: Gerçek güç ve kudret yalnızca Allah'a aittir.

**Zulme Karşı Direniş ve Hakk'a Sığınma:** Hükümdarın zulmünden kaçan gençler, inançları uğruna her şeyi göze alarak direniş gösterir. Mağaraya sığınmaları, hem fiziksel hem de manevi bir sığınmayı temsil eder. Bu tema, haksızlığa karşı direnme ve Hakk'a sığınma mesajını vurgular.

**Sadakat, Dostluk ve Dayanışma:** Ashab-ı Kehf'in birbirlerine ve inançlarına olan sadakati, kıssanın önemli temalarından biridir. Grup üyeleri, zorluklar karşısında birbirlerine destek olarak dayanışma örneği sergiler. Köpekleri Kıtımîr'in sadakati de bu temayı pekiştirir. Kıtımîr, inancı ve sadakati simgeleyerek gruba olan bağlılığını gösterir.

**Sabır, Direnç ve Allah'a Tevekkül:** Mağarada 309 yıl uyuyan gençler, büyük bir sabır ve direnç örneği sergiler. Bu uzun uyku, dünyevi zevklerden ve endişelerden uzaklaşarak Allah'a tevekkül etmeyi simgeler. Uykuları boyunca Allah'ın koruması altında olmaları, inanç ve tevekkülün önemini ortaya çıkarmıştır.

**Fütüvvet-nâme Geleneği ve Ahlaki Değerler:** Ashâb-ı Kehf kıssası, fütüvvet-nâme geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Cesaret, sadakat, doğruluk ve adalet gibi fütüvvet değerleri kıssada açıkça vurgulanır. Ashab-ı Kehf'in bâtılı terk edip Hakk'a yönelmesi fütüvvet idealini temsil eder.

### ***Ashâb-ı Kehf Kıssasının Ritüel ve Kült Açısından Değerlendirilmesi***

Kıssanın merkezinde tek tanrı inancına bağlılık ve putperestliğe karşı çıkış yer alır. Dakyanus'un tanrılık iddiasına karşı çıkan gençler, hakiki Tanrı'yı arama yolculuğuna çıkar. Bu yaklaşım, kıssayı tevhid inancının bir kültürel ifadesi haline getirir (Degh, 2003: 98-100). Ashab-ı Kehf kıssası, ritüel ve kült incelemesi için zengin bir kaynak sunmaktadır. Kıssada yer alan ayetler ve sembolizm, dinî inançların ve uygulamaların kültürel bağlamını anlamak için kullanılabilir.

**Mağaraya Sığınma Ritüeli:** Ashab-ı Kehf'in putperest hükümdar Dakyanus'tan kaçıp mağaraya sığınması, zulümden kaçıp Tanrı'ya sığınma ritüelini sembolize eder. Mağara, kutsal bir mekân olarak tasvir edilir ve Tanrı'nın korumasını temsil eder. Kehf Suresi 10. ayette "Ey Rabbimiz! Bize katından bir rahmet ver ve içinde bulunduğumuz şu durumda bize kurtuluş ve doğruluğa ulaşmayı kolaylaştır, demişlerdi" ifadesi, mağaraya sığınmanın

dua ve yakarıyla birleştğini gösterir. Bu, zor zamanlarda manevi bir sığınak arama ve ilahi korumaya yönelme ritüelini yansıtır.

**Uyku ve Uyanış:** Ashâb-ı Kehf, mağaraya sığındıktan sonra, "Biraz uyuyalım, sonra gidelim" dediler. Kur'an-ı Kerim'de, "Onlar mağaralarında üç yüz yıl kaldılar. Buna dokuz daha eklediler " buyrulmaktadır (Kehf suresi, 25). Bu ayet, Ashâb-ı Kehf'in mağarada geçirdiği sürenin uzunluğunu ve mucizevi niteliğini vurgular. Cebrail, düzenli olarak mağaraya gelir ve onları bir yandan diğer yana çevirirdi. Bu durum, onların Allah'ın koruması altında olduklarını ve uykunun normal bir uyku olmadığını gösterir. 309 yıllık uyku, ölüm ve yeniden diriliş temasını sembolize eder. Kehf Suresi 18. ayette "Biz onları sağa sola çeviriyorduk." ifadesi, uykunun Tanrı'nın koruması altında gerçekleştiğini vurgular. Bu durum, ölümden sonraki dirilişe olan inancı ve Tanrı'nın kudretini yansıtan bir ritüel olarak yorumlanabilir.

**Köpeğin Sadakati:** Köpeğin gruba katılması ve sadakati, insanın Tanrı'ya olan bağlılığını sembolize eder. Köpeğin mağara girişinde uyumadan beklemesi ve şeytanları kovması, sadakatin ve uyanıklığın önemini vurgular. Kehf Suresi 18. ayette "Köpekleri de mağaranın girişinde iki kolunu uzatmış yatmakta idi." ifadesi, köpeğin koruyucu rolünü ve sadakatini tasvir eder. Bu anlayış, Tanrı'ya olan bağlılığın ve itaatin sembolü olarak yorumlanabilir.

**Fütüvvet:** Ashab-ı Kehf'in bâtılı terk edip Hakk'a yönelmesi, fütüvvet idealinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Fütüvvet, kişinin manevi olgunluğa ulaşması ve Tanrı'ya yaklaşması için gerekli olan erdemleri ve ahlaki değerleri benimsemesini ifade eder. Bu bağlamda Ashab-ı Kehf kıssası, fütüvvet yolunda ilerleyenler için bir örnek teşkil eder.

**Ashâb-ı Kehf'in Kutsanması:** Zamanla Ashâb-ı Kehf, inançları uğruna zulme direnen ve mucizevi bir şekilde korunan kişiler olarak kutsanmışlardır. Mağarada geçirdikleri uzun uyku ve uyanışları, ölümden sonra diriliş inancını sembolize eder. Bu durum, onların etrafında bir tür kült oluşmasına vesile olmuştur . Çeşitli kültürlerde, Ashâb-ı Kehf'e adanmış mekânlar ve ritüeller bulunur.

**Sembolizm:** Halk inanisında mağaralar; hazinelerin saklandığı, kutsal ve gizemli mekânlardır. Bu hazinelere ulaşmak için özel tılsımlar bilmek gerekir. Mağara, hazinesini kolayca vermez; ancak aldığı geri verenler dışarı çıkabilir (Yılmaz, 2010, s.194) Mağaralar aynı zamanda soyluların ata mağaralarına kurban sundukları, dişiliği ve rahimi simgeleyen, kaçanlara sığınak, vahşi hayvanlara barınak, insanların ilk evi, ilahi deneyimlerin yaşandığı ve doğumla özdeşleştirilen çok işlevli mitolojik mekânlardır (Boratav, 2012, s. 106). Mağara; sığınma, korunma ve manevi bir dönüşüm mekânını sembolize eder. Gençlerin mağaraya sığınması, dünyevi kötülüklerden uzaklaşarak manevi bir arayışa girmelerini temsil eder.

**Uyku:** Uzun uyku, ölüm ve yeniden doğuş, zamanın döngüsü ve ilahi koruma gibi çeşitli sembolik anlamlar taşır.

**Köpek:** Türk kültüründe köpek, önemli bir yere sahip olup Ahmet Caferoğlu'nun çalışmaları bu konuda değerli bilgiler sunmaktadır. Köpek kültürünün bir parçası olarak

köpek adının kişi adı olarak kullanılması dikkat çekicidir. Türk ve Moğol topluluklarında, doğum anında görülen ilk nesnenin çocuğa ad olarak verilmesi geleneği yaygındır. Caferoğlu, Sarı Saltuk'un müritlerini "Barağım" diye çağırıldığını tarihi kaynaklara dayanarak aktarır (Caferoğlu 1961, s.8) . Sadakat, bekçilik ve koruma sembolüdür. Kıtımîr'in mağara girişinde nöbet tutması, inancın korunması ve şeytani güçlere karşı direnmeyi simgeler.

### **1.3. Gökten İnen Sofra Kıssasının Tematik İncelemesi (Burgazî , 24a-24b-25a-25b)**

Hız. İsa kıssası, ahilik değerlerini zengin bir sembolizmle aktaran önemli bir anlatıdır. Kıssanın tematik incelemesi, ahiliğin temel prensiplerine ışık tutar. Hız. İsa'nın kavmi, otuz günlük oruçtan sonra kendisine ağır bir yük yüklediklerini söyleyerek, birinin otuz gün boyunca hizmet etse envai çeşit nimetlerle ağırlanacağını belirtip Hız. İsa'dan Tanrı'ya dua ederek gökten bir sofrayı indirmesini istediler. Bunu duyan Hız. İsa, onlara eğer gerçekten inanıyorlarsa Tanrı'dan korkmaları gerektiğini söyledi. Kavmi ise bu sofradan yemek, gönüllerinin tatmin olmak ve Hız. İsa'nın hak olduğunu bilmek istediklerini, bu mucizeye şahitlik etmek istediklerini söylediler. Bunun üzerine Hız. İsa dua ederek Allah'tan kendilerine, geçmişlerine, şimdiki ve gelecekteki dindaşlarına bayram olacak, Allah'tan bir işaret olacak ve onları rızıklandırarak bir sofrayı indirmesini diledi.

Allah, onlara sofrayı indireceğini fakat nankörlük edenleri şiddetli bir azapla cezalandıracağını bildirdi. Bunu kabul eden kavim, gökten sofranın tabak tabak indiğini gördüklerinde hayrete düştüler. Hız. İsa ise bu manzarayı görünce ağlayarak Allah'a bu sofrayı kendileri için rahmet, fitne kılınması için dua etti. Sofra Hız. İsa'nın önüne geldiğinde üzerinde bir örtü vardı. Hız. İsa, yanındakilerden birinin sofrayı açmasını istedi fakat kimse öne çıkmadı. Bunun üzerine Hız. İsa örtüyü sofranın üzerinden alıp "Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Sen rızık verenlerin en hayırlısısın." diyerek sofrayı açtı. Sofrayı açan Hız. İsa, kılçıksız ve derisiz, baş tarafında tuz, kuyruk tarafında bir kapta sirke ve yanında bir tabak zeytin bulunan kızarmış bir balık gördü. Oradakiler hayretler içinde Hız. İsa'dan balığı diriltmesini istedi. Hız. İsa'nın duasıyla balık dirildi ve çırpınarak kaçmaya başladı. Hız. İsa'nın işaretiyle balık tekrar pişmiş haline döndü ve Hız. İsa, kavmini balığı yemeye davet etti. Kavmi, önce Hız. İsa'nın yemesini istedi ancak Hız. İsa'nın bu yemeğe ihtiyacı olmadığını, onların iyiliği için istediğini söyledi. Kavmi yine de yemeye yanaşmayınca Hız. İsa, hasta, sakat ve yoksulları yemeğe davet etti. Gelenler balıktan yiyerek şifa buldu, yoksullar zengin oldu ve o gün bin üç yüz kişi doydu, fakat yemek hiç eksilmedi (25b). Akşam olunca sofrayı göğe yükseldi ve ertesi gün tekrar indi. Bu durum kırk gün boyunca devam etti. Sofra her sabah iner ve öğle vaktine kadar kalırdı. Allah, Hız. İsa'ya zenginlerin bu sofradan yememesi gerektiğini vahyetti. Hız. İsa bunu kavmine bildirince, onu cadı ve yalancı olmakla suçladılar. Hız. İsa'ya cadı diyen üç kişi, o gece uyuduktan sonra sabah domuz suretine dönüştüler. Yedi gün boyunca bu hâlde dolaştıktan sonra, sekizinci gün gece yer yarılıp içine düşerek cehenneme kadar gittiler. Bundan alınacak ders, Allah'ın nimetlerine şükredenlerin nimetlerinin artacağı, nankörlük edenlerin ise azaba uğrayacağıdır (26a).

Gökten inen sofraya, Allah'ın sınırsız cömertliğinin ve nimetinin sembolüdür. Ahilik, bu nimetin farkında olmayı, şükretmeyi ve israf etmemeyi öğütler. Maide Suresi'nin 114. ayetinde geçen gökten inen sofraya, bolluk, bereket ve ilahi lütfun sembolü olarak kültürel bir öneme sahiptir. Bu mucizevi olay, inananlar için bir bayram ve kutlama vesilesi olarak kabul edilir ve aynı zamanda Tanrı'nın rızıklandırıcı gücüne olan inancı pekiştirir. Kıssada, nimete nankörlük edenlerin cezalandırılması, şükür kavramının önemini vurgular.

**Cömertlik ve Paylaşım:** Hz. İsa'nın sofrayı yoksul ve hastalarla paylaşması, ahiliğin cömertlik ve yardımseverlik değerlerini somutlaştırır. Paylaşım, toplumda dayanışmayı güçlendirir ve sosyal adaleti sağlar.

**Dürüstlük ve Adalet:** Nimete nankörlük edenlerin cezalandırılması, ahiliğin dürüstlük ve adalet ilkelerini yansıtır. Ahilik, haksız kazançtan kaçınmayı ve adil davranmayı öğütler.

**Maneviyat ve İnanç:** Kıssa, ahilik geleneğinin dinî ve ahlaki boyutlarını vurgular. Mucizevi bir olay olan gökten inen sofraya, inancı ve Allah'a olan güveni pekiştirir.

### ***Ritüel, Kült ve Sembol Açısından Kıssanın Değerlendirilmesi***

"Gökten İnen Sofra" kıssası, dinî bir kült olan Hristiyanlığın inanç ve değerlerini yansıtır. Kıssada, Hz. İsa'nın mucizevi bir şekilde gökten sofraya indirmesi, onun ilahi gücünü ve Tanrı'nın elçisi olduğunu gösterir. Bu mucize, aynı zamanda Tanrı'nın insanlara olan merhametini ve onlara rızık verdiğini de vurgular. Kıssa, inananlar için bir kült nesnesi haline gelmiş ve dini ritüellerde ve törenlerde anılmıştır.

**Sofra:** Bereket, bolluk ve Tanrı'nın rızıkını simgeler. Gökten inmesi, Tanrı'nın insanlara olan lütfunu ve onlara verdiği nimeti gösterir (Jung, 2017).

**Balık:** Türk yaratılış mitlerinde balık, özellikle göl ve nehir kenarlarında yaşayan topluluklar için gök gürültüsünün hayvan biçimindeki temsili, bereket, refah ve bolluğun simgesidir (Çoruhlu, 1999: s.167).

**Tuz, Sirke ve Zeytin:** Tuza yüklenen manevi anlam, onu sadece bir baharatın ötesine taşır. Bağlayıcılığı, vefayı ve ilişkilerde sadakati temsil eden tuz, manevi bir güç olarak da kabul edilir (Elçin, 1997, s.464). Bu yiyecekler, sofranın zenginliğini ve çeşitliliğini simgelerken aynı zamanda acı, ekşi ve tatlı gibi farklı tatları da temsil eder. Bu kavram, hayatın farklı yönlerini ve deneyimlerini ifade edebilir.

Kıssada anlatılan olaylar bir ritüel olarak da yorumlanabilir. Hz. İsa'nın dua etmesi, sofranın gökten inmesi ve insanların yemekten yemesi Yunus Emre için anlatılan menkıbeyi hatırlatmaktadır. Rivayete göre Yunus Emre, Tapduk Emre'den ayrıldıktan yedi yıl sonra hocasının kendisini çağırdığını hisseder ve Bursa'dan Sivrihisar'a doğru yola çıkar. Yolda bir handa konakladığı gece, üç gençle tanışır ve ertesi gün birlikte yolculuk etmeye başlarlar. Üç gün boyunca, her gün gençlerden biri dua eder ve gökten üç çeşit yemek ve taze ekmek gelir. Üçüncü günün sonunda, gençler Yunus'tan da dua etmesini isterler. Yunus'un duası da kabul olur ve sofraya iner. Gençler, Yunus'un hangi isimle dua ettiğini sorarlar. Yunus, olanı biteni anlattıktan sonra gençlerin kimi aracı ederek dua

ettiklerini öğrenir. Meğer gençler, ünü Diyar-ı Rûm'a yayılmış olan Yunus Emre'nin adını kullanarak dua etmektedir. Yunus, yol arkadaşlarından ayrılıp dergâhına vardığında, Tapduk Emre'nin yaşlandığını ve gözlerinin görmez olduğunu öğrenir. Hocasıyla görüşmek için bir plan yapar. Buna göre Tapduk Emre kapıdan çıkarken, Yunus eşiğe uzanacaktır. Ayağı takılan Tapduk Emre, "Kimdir bu?" diye soracak ve Ana Bacı "Yunus" diye cevap verecektir. Eğer Tapduk Emre "Hangi Yunus?" derse, Yunus geri dönecektir. Ama "Bizim Yunus mu?" diye sorarsa, Yunus'un geri dönmesine izin verilmiş olacaktır (Özçelik, 2016: s. 137-140). Bu menkıbe, gökten inen sofrâ kıssasıyla benzerlik gösterir. Her iki hikâyede de dua aracılığıyla ilâhî bir şekilde yiyecek sağlanır. Ancak Yunus Emre menkıbesinde, Yunus'un kendi adının kullanılmasıyla gerçekleşen mucize, onun manevî makamının ve Tanrı katındaki değerinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu ritüel, Tanrı'ya şükretme, onun nimetlerine değer verme ve onunla bağ kurma amacını taşır. Kıssada geçen "nimete şükretme" ve "nankörlük etme" kavramları da bu ritüelin önemini vurgular.

## **2. Millet Kütüphanesi Ali Emîrî Koleksiyonunda Yer Alan 1352 Nolu Kıssalar**

Burgazî Fütüvvet-nâmesi'nin farklı nüshaları arasındaki farklılıklar, eserin zaman içinde geçirdiği değişimleri ve farklı yorumlanma biçimlerini anlamak açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nüshaların karşılaştırmalı olarak incelenmesi fütüvvet anlayışının gelişimini, dönemin sosyal ve kültürel değerlerini ve edebî üsluplarını daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Ayrıca bu farklılıklar, metinlerin aktarım sürecinde meydana gelen değişiklikleri ve farklı kültürel etkileşimleri de ortaya koymaktadır.

### **2.1. Tur Dağı'nın Yolcusu Kıssasının Tematik İncelemesi (Emîrî: 9a-9b-10a)**

Tur Dağı'nın yolcusu kıssası, tasavvuf düşüncesinde ehmemmiyet arz eden ve Hz. Musa'nın bir müşid-i kâmil ile karşılaşmasını anlatan sembolik bir anlatıdır. Kıssada Allah, Hz. Musa'ya tüm ilimlerin en üstünü olan edebî öğrenmesi için bir Ahi tutmasını emreder. Hz. Musa'nın kimi Ahi tutacağını sorması üzerine Tanrı, Hz. Hızır'ı işaret eder. Hz. Hızır, Hz. Musa'yı sınamak için zorlu bir yolculuğa çıkarır. Bu yolculukta bir gemiyi deler, bir çocuğu öldürür ve bir duvarı onarır. Hz. Musa, Hz. Hızır'ın yaptıklarına anlam veremeyip itiraz edince Hz. Hızır, ona sabretmesi gerektiğini ve her şeyin bir sebebi olduğunu anlatır. Hz. Musa'nın sabırsızlığı nedeniyle yolları ayrılır. Ancak Hz. Musa, Hz. Hızır'dan edep ilmini öğrenmek isteyince, Hz. Hızır ona Tur Dağı'na nasıl çıkması ve Tanrı ile nasıl konuşması gerektiğini öğretir. Hz. Musa, Hz. Hızır'ın talimatlarına uyarak Tur Dağı'na çıkar ve Tanrı ile edeple konuşur (Burgâzî, Emîrî: 9a-9b-10a). Kıssada bilgiye ulaşma yolculuğu, manevî rehberliğin önemi ve ilâhî tecelli gibi temalar işlenir (Jung, 1998, s. 34-56).

**Bilgiye Ulaşma Yolculuğu:** Kıssada Hz. Musa'nın Tur Dağı'na yolculuğu, insanın bilgiye ve hakikate ulaşma arayışını simgeler. Hz. Musa, bilgisini yeterli görmeyerek daha fazla bilgiye ulaşmak için yola çıkar. Bu süreç, insanın sürekli öğrenme ve gelişme çabası içinde olması gerektiğini vurgular. Tur Dağı'nın yolcusu kıssası bilgiye ulaşma yolculuğu, manevî rehberliğin önemi ve ilâhî tecelli gibi temaları işleyen sembolik bir anlatıdır. Kıssa,

insanın manevi gelişim yolculuğunda karşılaşılabileceği zorlukları ve bu zorlukların üstesinden gelmek için gerekli olan değerleri vurgular.

**Manevi Rehberliğin Önemi:** Hz. Musa'nın karşılaştığı mürid-i kâmil, manevi rehberliğin önemini vurgular. Mürid, Hz. Musa'ya yol gösterir ve ona manevi olarak ilerleyebilmesi için gerekli dersleri verir. Kıssa, manevi gelişim için bir rehber ihtiyacı duyulduğunu anlatır.

**İlahi Tecelli ve Kudret:** Mürid-i kâmilin gösterdiği olağanüstü olaylar, ilahi tecelli ve kudreti simgeler. Bu olaylar, Hz. Musa'ya Allah'ın sonsuz gücünü ve ilmini hatırlatır. Kıssa, insanın sınırlı aklıyla ilahi gerçekleri kavrayamayacağını ve teslimiyetin önemini vurgular.

**Fütüvvetname Geleneği ve Ahlaki Değerler:** Tur Dağı'nın yolcusu kıssası, fütüvvetname geleneğinde de yer alan önemli bir anlatıdır. Kıssada tevazu, sabır, bilgiye saygı ve manevi rehberliğe uyum gibi fütüvvet değerleri vurgulanır. Hz. Musa'nın müride olan saygısı ve itaati, fütüvvet erbabı için örnek teşkil eder (Çağatay, 1997, s. 21).

#### ***Ritüel, Kült ve Sembol Açısından Kıssanın Değerlendirilmesi***

Kıssada geçen Tur Dağı'na çıkış, dua etme, secde gibi ritüeller manevi bir yolculuğu simgeler. Hz. Hızır'ın öğrettiği ritüeller edebe uyum davranışın önemini vurgular.

Tur Dağı, ilâhi tecelli mekânı olarak kutsal bir semboldür. Hz. Musa'nın bu dağa çıkışı, manevi yükselişi temsil eder. Hz. Hızır'ın Hz. Musa'ya verdiği edep dersi, fütüvvet yolunda ilerleyenlerin uyması gereken kuralları simgeler. Hz. Musa'nın Hz. Hızır'a olan yolculuğu, manevi bir rehber arayışını ve dinî bir kültür içindeki hiyerarşiyi temsil eder. Hz. Hızır'ın Musa'ya verdiği talimatlar, kültürün ritüellerini ve kurallarını simgeler.

**Ahilik:** Hz. Musa'nın Hz. Hızır'ı ahi olarak kabul etmesi, manevi bir rehber arayışını ve bilgiye ulaşma yolculuğunu temsil eden bir ritüeldir. Bu aynı zamanda bir bağlılık ve itaat ritüelidir. Hz. Musa, Hz. Hızır'a sorgusuz sualsiz itaat etmeyi öğrenir.

**Yolculuk:** Seyr u süluk, Allah'ı müşahade etmek anlamına gelir ve bir şeyhin rehberliğinde Allah'a ulaşmak için yapılan manevi bir yolculuktur. Manevi boyutunun yanı sıra tarikat geleneği içinde somut bir uygulamaya da sahiptir (Cebecioğlu, 2019, s.565). Hz. Musa ve Hz. Hızır'ın birlikte çıktıkları yolculuk, manevi bir yolculuğun ifadesidir. Bu yolculukta karşılaşılan olaylar, insanın içsel dönüşüm sürecindeki aşamaları temsil eder.

**İlahi Bilgelik:** Kıssa, insan aklının sınırlılığını ve ilahi bilgeliğin derinliğini vurgular. Hz. Hızır'ın eylemleri, görünürdeki anlamsızlıklarına rağmen, daha derin bir ilahi plana işaret eder.

**Sabır ve Teslimiyet:** Kıssa, sabır ve teslimiyetin önemini vurgular. Hz. Musa'nın sabırsızlığı, onun Hz. Hızır'ın bilgeliğinden tam olarak yararlanamamasına neden olur.

**Gemi:** Delinen gemi, dünyevi bağlardan kurtulmayı ve manevi özgürlüğe ulaşmayı sembolize edebilir.



**Çocuk:** Öldürülen çocuk, insanın nefsinin terbiye etmesini ve içsel kötülüklerden arınmasını sembolize edebilir.

**Duvar:** Onarılan duvar, gizli bir hazineyi korumayı ve onu hak edenlere ulaştırmayı sembolize edebilir. Bu hazine, manevi bilgi veya içsel huzur olabilir.

**Tur Dağı:** Tur Dağı, Tanrı'nın Hz. Musa'ya vahyettiği kutsal bir mekândır ve ilahi tecelliyi sembolize eder. Hz. Hızır'ın Hz. Musa'ya Tur Dağı'na nasıl çıkması gerektiğini öğretmesi, manevi olgunluğa ulaşmanın yolunu gösterir.

Geminin delinmesi, çocuğun öldürülmesi ve duvarın onarılması gibi olaylar, görünürdeki anlamlarının ötesinde kader, ilahi adalet ve insanın sınırlı anlayışına dair sembolik mesajlar olarak yorumlanabilir. Hz. Musa'nın sabırsızlığı, insanın eksikliğini ve öğrenme sürecindeki zorlukları temsil eder. Kıssa, fütüvvet ehli bireylerin edep ve erkâna uymasının önemini vurgular. Hz. Musa'nın sabırsızlığı, edepsizlik örneği olarak sunulurken Hz. Hızır'ın öğretileri doğru davranış modelini gösterir. Kıssa, okuyucuya nefsinin terbiye etmenin ve edebe uygun davranmanın önemini hatırlatır.

## 2.2. "Sen Cömertleri Seversin": İncir Ağacı Kıssasının Tematik İncelemesi (Emîrî 11b-12a-12b)

Burgazî Fütüvvet-nâmesi'nde yer alan incir ağacı kıssası cömertlik, ilahi adalet, tövbe ve affetme gibi önemli temaları işler. Burgazî, Tanrı'nın yedi kişiyi fütüvvetle andığını belirtir ve bunlardan ilki incir ağacıdır. Bu durum, incir ağacının sembolik önemini vurgular. İncir ağacının fütüvvetle anılmasının nedeni, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasıyla ilgili kıssada yatmaktadır.

Kıssaya göre, Âdem ve Havva yasak meyveyi yedikten sonra cennetten kovulurlar ve çıplak kalırlar. Utanç içindeyken, cennettekiler onlara yardım etmez. Ancak incir ağacı, cömertlik göstererek Âdem'e üç, Havva'ya beş yaprak verir ve onların çıplaklıklarını örtmelerini sağlar. Tanrı, incir ağacının bu cömert davranışını sorguladığında, incir ağacı şöyle cevap verir: "İlâhî! Senin yok olmayan, sona ermeyen sınırsız mülkünde içinde bu güçsüz ve takatsız kulunun cömert olması doğal değil mi? Çünkü sen cömertleri seversin." Kıssada, Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmaları sonrasında incir ağacının onlara yaprak vererek örtünmelerini sağlaması ve Tanrı'nın incir ağacını ödüllendirmesi anlatılır (Sarıkaya, 2002).

**Cömertlik:** Kıssanın merkezinde cömertlik teması yer alır. İncir ağacının Âdem ve Havva'ya yaprak vermesi onların zor durumunda yardım etme ve paylaşma erdemini simgeler. Tanrı'nın incir ağacına "Sen cömertlik ederek sır örttün" demesi cömertliğin ilahi bir değer olduğunu vurgular.

**İlahi Adalet:** Kıssada Tanrı'nın Âdem ve Havva'yı yasak meyveyi yedikleri için cezalandırması, ilahi adaletin tecellisini gösterir. Ancak incir ağacının cömertliği, Tanrı'nın merhamet ve affediciliğinin de bir ifadesi olarak yorumlanabilir.

**Tövbe ve Affetme:** Âdem ve Havva'nın işledikleri hatadan pişmanlık duymaları ve Tanrı'dan af dilemeleri, tövbe ve affetme temasını akla getirir. İncir ağacının onlara



yardım etmesi, tövbe edenlerin affedilebileceği ve yeni bir başlangıç yapabileceği mesajını verir.

**Sır Saklama:** İncir ağacının Âdem ve Havva'nın çıplaklığını örtmesi, sır saklamanın önemini vurgular. Fütüvvet geleneğinde sır saklamak, önemli bir ahlaki değer olarak kabul edilir.

**Fütüvvet Değerleri:** Kıssa cömertlik, adalet, tövbe, affetme ve sır saklama gibi fütüvvet değerlerini işler. İncir ağacının cömert davranışı, fütüvvet erbabı için örnek teşkil eder.

### ***Ritüel, Kült ve Sembol Açısından Kıssanın Değerlendirilmesi***

Burgazî Fütüvvet-nâmesi'nde incir ağacının hikâyesi, ritüel, kült ve sembol bağlamında şu şekilde tasnif edilebilir:

**Yapraklarla örtünme:** Âdem ve Havva'nın incir yapraklarıyla örtünmesi, daha sonraki dinî ritüellerde kefen kullanımının sembolik bir öncüsü olarak yorumlanabilir. Sünnî İslam geleneğinde erkek kefeni gömlek, eteklik ve sargıdan oluşan üç parçadan; kadın kefeni ise bunlara ek olarak baş ve göğüs örtüsüyle birlikte beş parçadan oluşur (İnan, 1976). Üç ve beş yaprak sayıları, erkek ve kadınlar için kefen adetlerindeki farklılıklara da işaret edebilir.

**İncirin yenmesi:** Peygamberin incir yemeyi tavsiye etmesi ve bunu damla hastalığına kefarete olarak nitelemesi, incirin tüketilmesinin ritüel bir boyut kazandığını gösterir.

**Cömertlik:** İncir ağacının Âdem ve Havva'ya yaprak vermesi, fütüvvet kültüründeki cömertlik vurgusunu öne çıkarır. Tanrı'nın incir ağacını ödüllendirmesi de cömertliğin kutsal bir değer olarak kabul edildiğini gösterir.

**Sır saklama:** İncir ağacının Âdem ve Havva'nın çıplaklığını örtmesi, sır saklamanın önemini vurgular. Fütüvvetname'nin gizli bilgileri içermesi ve bunların ehil olmayan kişilerle paylaşılmaması gerektiğinin vurgulanması da bu kültürel değere işaret eder.

**İncir ağacı:** Cömertlik, bereket ve sır saklamanın sembolü olarak kullanılır.

**Üç ve beş yaprak:** Erkek ve kadın arasındaki farklılıklara ve kefen adetlerine sembolik bir gönderme olabilir.

**Pamuk:** İncir ağacından elde edilen pamuk (sembolik olarak), insanlığın ihtiyaçlarını karşılayan ve sürekliliği sağlayan bir sembol olarak yorumlanabilir.

### **2.3. Tevâzunun Rahmeti ve Kibrin Lâneti Kıssasının Tematik İncelemesi (Burgazî, Emîrî: 13a-13b-14a)**

"Tevâzunun Rahmeti ve Kibrin Lâneti" başlıklı kıssa, Âdem ile İblis'in anlatısı üzerinden tevazu, kibir, tövbe ve ilahi rahmet gibi temaları ele alır (Çobanoğlu, 2003, s. 45-53). Kıssada, İblis'in Âdem'e secde etmeyi reddetmesi üzerine Tanrı tarafından lanetlenmesi ve sorguya çekilmesi anlatılır. İblis, secde emrinin Tanrı'dan geldiğini ve dolayısıyla itaatsizliğin de Tanrı'nın takdiri olduğunu savunur. Ancak Tanrı, İblis'in bu savunmasını kabul etmez ve onu ebediyen lanetler. Cennetten kovulan Âdem, yeryüzünde yüzünü

toprağa sürerek üç yüz yıl ağlar. Tanrı, Âdem'i teselli eder ve kaderin onu dünyaya ve soyunun devamını sağlamak için gönderdiğini söyler. Âdem ise günahı işlemiş olsa da Tanrı'nın rahmetine sığınır ve suçu kendi nefsinde bulduğunu ifade eder. Bu tövbecar tavrı Tanrı'nın hoşuna gider ve Âdem'e ve soyuna merhamet edeceğini, onları cennete koyacağını vaat eder. Kıssa, insanın tevazu göstererek ilahi rahmete ulaşabileceğini ve kibirden kaçınması gerektiğini vurgular:

**Tevâzu ve Kibir:** Kıssada, Âdem'in tevazu göstererek Tanrı'dan af dilemesi ve İblîs'in kibirli davranarak lânetlenmesi, tevâzu ve kibrin sonuçlarını ortaya koyar. Âdem, hatasını kabul ederek ve Tanrı'nın rahmetine sığınarak affa ulaşırken, İblîs, kibri nedeniyle ilahi gazaba uğrar. Bu, tevâzunun rahmete kibrin ise lanete yol açtığını gösterir.

**Tövbe ve İlahi Rahmet:** Âdem'in tövbe etmesi ve Tanrı'nın onu affetmesi, tövbe ve ilahi rahmet temasını işler. Kıssa, insanın hata yapabileceğini ancak samimi bir tövbe ile Tanrı'nın affına nail olabileceğini vurgular. Âdem'in "Edepsizliğime bakma, sen Rahim olansın!" sözleri, tövbenin ve ilahi rahmetin önemini vurgular.

**İnsanın Yaratılışı ve Kader:** Kıssada Âdem'in cennetten kovulması ve yeryüzüne gönderilmesi, insanın yaratılışı ve kaderi hakkında düşünmeye sevk eder. Âdem'in dünyaya gönderilmesi, insanın imtihanlarla dolu bir dünyada yaşayacağını ve bu imtihanlarda tevazu ve tövbe gibi değerlere tutunması gerektiğini gösterir.

**Fütüvvet Ahlakı:** Kıssa, fütüvvet ahlâkında önemli bir yere sahip olan tevâzu ve alçakgönüllülük değerlerini vurgular. Burgazî, fütüvvet ehline kibirli olmama öğüdünü verirken Âdem'in tevazu dolu tavrını örnek gösterir.

### ***Ritüel, Kült ve Sembol Açısından Kıssanın Değerlendirilmesi***

Kıssada Âdem'in yüzünü toprağa sürerek ağlaması tövbe ve pişmanlığın bir ritüeli olarak görülebilir. İblîs'in secde etmemesi ise isyanın bir ifadesidir.

Secde, Tanrı'ya itaatin ve saygının bir sembolüdür. İblîs'in secde etmeyi reddetmesi, onun kibir ve isyanını gösterir. Âdem'in gözyaşları ise pişmanlık ve tevâzunun sembolüdür.

Kıssada Âdem ve İblîs, insanın iç dünyasındaki zıtlıklara işaret eden sembolik figürler olarak karşımıza çıkar. Âdem, tevâzu ve itaati, İblîs ise kibir ve isyanı temsil eder. Yasak meyve, nefsin isteklerine boyun eğmeyi, Âdem'in cennetten kovulması ise günahın sonuçlarını sembolize eder. Âdem'in tövbesi ve affedilmesi, insanın hata yapma ve bağışlanma potansiyelini vurgular. Kıssa, tevâzu ve kibrin sonuçlarını göstererek okuyucuya ahlaki bir ders verir. Tevâzu, Tanrı'nın rahmetine ulaşmanın yolu olarak sunulurken kibir ise lanetlenmeye yol açar. Bu kıssa, fütüvvet ehlinin kibirden uzak durması gerektiğini vurgular.

## **3. Beyazıt Kütüphanesinde Yer Alan 5481 Nolu Nüshada Yer Alan Kıssalar**

### **3.1. Bir Muhtekirin Sonu Kıssasının Tematik İncelemesi (Burgazî, 11a)**

Burgazî, ihtiyaç maddelerini ucuza alıp fiyatlar yükseldiğinde daha pahalıya satmak için stoklayan kişileri "muhtekir" olarak tanımlamaktadır (Arıcan, 2024, s. 42). Burgazî'ye göre

muhtekirler fütüvvete lâıyk değildir. Tövbe edip yedi yıl beklemleri durumunda fütüvvete lâıyk olabilirler.

"Muhtekir" kıssası ahlaki değerler, toplumsal sorumluluk, adalet ve tövbe gibi temaları işler. Kıssada, gemi yolculuğu sırasında ortaya çıkan bir muhtekirin yolcuların ve doğanın ortak tepkisiyle cezalandırılması anlatılır. Anlatı, bir grup insanın, aralarında bir peygamber de bulunan bir gemiye binmesi ile başlar. Denizde yol alırken gemilerinin yanına büyük balıklar gelir ve gemiyi zorlamaya başlarlar. Peygamber balıklara ne istediklerini sorar. Balıklar, gemide bulunan bir muhtekirin, kıtlık zamanında satmak üzere sakladığı tahıllar nedeniyle denizi çalkaladıklarını söylerler. Muhtekirin tövbe etmesini ya da denize atılmasını isterler. Gemidekiler muhtekire durumu bildirirler, ancak o tövbe etmeyi reddeder. Bunun üzerine muhtekir denize atılır ve deniz sakinleşir. Gemi yoluna selamete devam eder. Bu olay, muhtekirlerin fütüvvete layık olmadığını gösterir. Ancak tövbe edip yedi yıl geçerse fütüvvete kabul edilebilirler.

Kıssa; toplumsal sorumluluk, adalet, tövbe ve fütüvvet ahlakı gibi temaları işleyen sembolik bir anlatıdır. Ayrıca toplumun çıkarlarını gözetmenin, adaletli davranmanın ve tövbe etmenin önemi vurgulanmaktadır.

**Muhtekirlik ve Toplumsal Sorumluluk:** Kıssanın merkezinde, toplumun ihtiyaçlarını kendi çıkarları için istismar eden muhtekirlik ve buna karşı duyulan toplumsal sorumluluk yer alır. Muhtekirin açgözlülüğü, geminin ve yolcuların güvenliğini tehlikeye atar. Balıkların muhtekirin gemiden atılmasını istemesi doğanın bile bu adaletsizliğe karşı tepki gösterdiğini simgeler.

**Adalet ve Ceza:** Kıssada muhtekirin denize atılması adaletin tecellisini ve suçun cezasız kalmayacağını gösterir. Muhtekirin tövbe etmemesi cezasını haklı kılar. Bu toplumsal düzenin korunması için adaletin ve cezanın gerekliliğini vurgular.

**Tövbe ve Affetme:** Kıssa, tövbe ve affetme temasını da ele alır. Muhtekire tövbe etme fırsatı verilir ancak o bu fırsatı değerlendirmmez. Burgazî , muhtekirin yedi yıl sonra fütüvvete layık olabileceğini belirterek tövbenin ve affin mümkün olduğunu ancak bunun zaman ve samimiyet gerektirdiğini vurgular.

**Fütüvvet Ahlakı:** Kıssa, fütüvvet ahlakında önemli bir yere sahip olan toplumsal sorumluluk, adalet ve tövbe gibi değerleri vurgular. Muhtekirin davranışı, fütüvvet erbabının sahip olmaması gereken özellikleri temsil ederken yolcuların ve balıkların tepkisi fütüvvet erbabının nasıl davranması gerektiğine dair bir örnek sunar (Çelik, 2017, s. 90).

### ***Ritüel, Kült ve Sembol Açısından Kıssanın Değerlendirilmesi***

Muhtekirin denize atılması, sembolik bir ritüel olarak yorumlanabilir. Bu ritüel, toplumdan dışlanmayı ve cezalandırılmayı temsil eder. Aynı zamanda toplumsal düzenin korunması için adaletin gerekliliğini vurgular. Ritüel bağlamında, muhtekirin denize atılması bir tür arınma ritüeli olarak okunabilir. Toplum, muhtekirin açgözlülüğü ve haksız kazancı nedeniyle kirlenmiş ve bu kirlilikten ancak muhtekirin cezalandırılmasıyla

arınabilir. Muhtekirin denize atılması, toplumsal düzenin yeniden sağlanması ve adaletin yerini bulması için gerekli bir ritüel eylemdir (Eliade, 1994, s. 78).

Gemi, yolculuk ve toplumsal birlikteliği simgeler. Balıklar, doğaüstü güçleri ve ilahi adaleti temsil eder. Tahıl, temel ihtiyaç maddelerini ve muhtekirin açgözlülüğünü simgeler. Eski Türkler'den günümüz Altay-Sayan Türkleri'ne kadar su, Türk tabiat kültüründe önemli bir yere sahiptir. Orhon yazıtlarında "yer-su" ifadesi, Türklerin koruyucu ruhları olarak geçer. Günümüzde Altay-Sayan Türkleri de "yer-su"ya atfen törenler düzenleyip, hayvanlarının bereketi için dualar ederler (İnan, 1976: s.45) Anlatıda da deniz imgesi, tehlikeyi ve bilinmezliği temsil etmektedir.

Kıssa, okuyucuya vurgunculuk ve ihtikâr gibi davranışların toplumda yarattığı olumsuzlukları gösterir. Muhtekirin tövbe etmeyi reddederek cezalandırılması, adaletin ve toplumsal düzenin önemini vurgular. Kıssa, fütüvvet-nâmedeki ahlaki ve toplumsal değerleri pekiştirerek okuyucuyu dürüstlük ve paylaşım gibi erdemlere yönlendirir. Kültürel bağlamda kıssa; iyilik ve kötülük, adalet ve haksızlık, açgözlülük ve cömertlik gibi evrensel temaları ele alır. Muhtekirin cezalandırılması, toplumda adaletin ve dürüstlüğün önemini vurgular. Kıssa aynı zamanda, doğaüstü güçlerin insan davranışlarını gözlemlediği ve cezalandırdığı inancını da yansıtır (Çobanoğlu, 1998; Bascom, 2010, s. 89).

### **3.2. Livata Ehlinin Sonu Kıssasının Tematik İncelemesi (Burgazî , 12a-12b-13a)**

Livata (oğlancılık) eyleminde bulunanlar, Tanrı'nın gazabına uğrarlar ve fütüvvete layık değillerdir. Lut Kavmi'nin başına gelen felaket de bu günahın kaynaklanmıştır. Kuran'da Lut Kavmi'nin helak edilişi anlatılır. Hz. Ali'nin yaşadığı bir olayda, efendisini livata yaptığı için öldüren bir köle Hz. Ali'ye getirilir. Köle, efendisinin kendisine yaptığı bu eylemden utandığını ve defalarca onu uyarmaya çalıştığını, ancak dinletemeyince öldürdüğünü söyler. Hz. Ali, köleyi bir gece alıkoyma ve ertesi gün kölenin efendisinin mezarının açılmasını emreder. Mezar boştur. Hz. Ali, livata eyleminde bulunanların öldüklerinde melekler tarafından kabirlerinden çıkarılıp Lut Denizi'ne atıldıklarını, cesetlerinin kıyıda yaşayan insanlar tarafından satıldığını anlatır. Bu nedenle köleyi suçsuz bulur ve serbest bırakır. (Arıcan , 2024) Bu Anlatı Hz. Ali'nin adaleti, livata günahının vahameti, fütüvvet erbabının vasıfları ve ilahi adalet gibi temaları ele almaktadır:

**Adalet ve Hakkaniyet:** Hz. Ali'nin olayı araştırmadan hüküm vermemesi ve gerçeği ortaya çıkarma çabası, adalet ve hakkaniyet temalarını vurgular. Kölenin efendisini öldürme sebebini dinlemesi, olayın ardındaki gerçeği öğrenmek istemesi ve adil bir karar vermesi onun adaletli kişiliğini gösterir.

**Livata Günahı ve Cezası:** Kıssada, efendinin livata suçu işlediği ve bu nedenle ilahi cezaya çarptırıldığı anlatılır. Efendinin cesedinin kabirde bulunmaması ve Lût Gölü'ne atıldığı bilgisi, livata günahının ciddiyetini ve ilahi adaletin tecellisini vurgular.

**Fütüvvet ve Ahlaki Değerler:** Anlatı, fütüvvet ahlakında önemli bir yere sahip olan adalet, merhamet ve hakkaniyet gibi değerleri vurgular. Hz. Ali'nin köleyi serbest bırakması, onun merhametli ve adil bir fütüvvet erbabı olduğunu gösterir. Ayrıca livata

ehlinin fütüvvete kabul edilmeyeceği bilgisi, fütüvvetin ahlaki değerlere verdiği önemi vurgular.

**İlahi Adalet ve Gazap:** Kıssada efendinin livata suçu nedeniyle ilahi cezaya çarptırılması, ilahi adalet ve gazap temalarını işler. Bu olay, günahın cezasız kalmayacağını ve ilahi adaletin her zaman tecelli edeceğini göstermektedir. Kölenin ise efendisini öldürmek zorunda kaldığı için "gazidür" yani haklı savaşı olarak kabul edilmesi, ilahi adaletin bir başka yönünü ortaya koyar.

### ***Ritüel, Kült ve Sembol Açısından Kıssanın Değerlendirilmesi***

Mezarın açılması ve cesedin bulunmaması, sembolik bir ritüel olarak görülebilir. Bu ritüel, ilahi adaletin tecellisini ve gerçeğin ortaya çıkışını simgeler.

Lût Gölü'ne atılma ve kefenlerinin satılması gibi unsurlar, kültürel bir inanış sistemini yansıtır. Bu kült, toplumsal değerleri koruma ve sapkın davranışları cezalandırma amacını taşır. Kıssada geçen Lût Gölü, günah ve cezalandırmanın sembolü olarak yorumlanabilir. Kölenin efendisini öldürmesi, nefsin şerrine karşı verilen mücadelenin sembolü olarak görülebilir. Hz. Ali'nin adaletli ve hikmetli tavrı ise ideal liderlik figürünün sembolü olarak değerlendirilebilir.

Kıssa, okuyucuya adalet, hikmet ve fütüvvet ilkeleri hakkında önemli mesajlar verir. Livatanın çirkinliği ve fütüvvete aykırılığı vurgulanırken Hz. Ali'nin adaletli ve hikmetli tavrı örneklendirilir. Kıssa, okuyucuyu doğru yola ve fütüvvet erdemlerine teşvik eder (Bascom, 2010).

### **3.3. Asılsız Arkadaş Kıssasının Tematik İncelemesi (Burgazî , 29a)**

Bu anlatı, Burgazî Fütüvvet-nâmesi'nde iyi arkadaşlığın önemini ve kötü arkadaşlığın zararlarını anlatmak için kullanılan bir örnektir. Bir adam susayınca su içmek için bir kuyuya ip sarkıtır. Kuyuda bir adam, bir aslan, bir tilki ve bir yılan vardır. Adam önce tilkiyi çıkarır, tilki de yol boyunca ona yardım edeceğine söz verir. Sonra yılanı ve aslanı çıkarır, yılan da kuyudaki adamın kötü olduğunu söyler. Adam yine de kuyudaki adamı çıkarır ve o da kendisini Gazne şehrindeki sultanın kuyumcusu olarak tanıtır. Yolculuğuna devam eden adam, tilkinin kendisini yiyecek ve içeceklerle karşıladığını görür. Daha sonra aslan, ona padişahın kızının kaybettiği altın ve mücevherleri getirir. Adam Gazne'ye vardığında kuyumcuyu bulur ve kuyumcu ona ev sahipliği yapar. Kuyumcu, adamın torbasında padişahın kızının eşyalarını bulur. Padişah, eşyaları bulan kişiye büyük bir ödül vadetmişti. Kuyumcu, padişaha kızının eşyalarını bulduğunu söyleyerek ödülü almak ister, ancak kuyudaki adamın anlattıkları üzerine zindana atılır. Zindandayken, yılan onu ziyaret eder ve padişahın kızını sokarak, ardından verilen yapraklarla onu iyileştirmesini söyler. Adam bu şekilde padişahın güvenini kazanır, kuyumcuyu öldürtür ve hikayesini anlatır. Padişah da halkına asılsız kişilerle arkadaşlık etmenin tehlikelerini duyurur.

Anlatıdaki kuyudan çıkarılan tilki ve aslan kişinin zor zamanında ona yardım eden, vefalı ve iyi arkadaşları temsil eder. Kuyumcu ise kişinin güvendiği, fakat onu tehlikeye atan kötü arkadaşı temsil eder:

**Güven ve İhanet:** Kuyumcu, kişinin güvenini kazanır ancak onu ihanete uğratar. Bu durum, güvenin kırılğan olduğunu ve ihanetin acı verici sonuçları olabileceğini gösterir.

**Yardımseverlik ve Bencillik:** Tilki ve aslan, yardımsever ve cömert davranırlar. Kişiyi ihtiyaç duyduğu anda yardım ederler. Kuyumcu ise bencil ve çıkarıcıdır. Kişiyi tehlikeye atar ve kendi çıkarlarını düşünür.

### ***Ritüel, Kült ve Sembol Açısından Kıssanın Değerlendirilmesi***

Anlatının yapısı, bir kült ritüelini andırır. Yolcunun karşılaştığı denemeler ve hayvanlarla etkileşimi, manevi dönüşüm yolunda karşılaşılan engelleri ve aşamaları sembolize eder. Mitolojik anlatılarda yılan, hem iyi hem de kötü özellikleriyle, kimi zaman şeytani bir varlık kimi zaman da padişahlara yakışır şekilde hazineleri koruyan bir figür olarak karşımıza çıkar. Hem yeraltında hem de yeryüzünde yaşayan yılan, Altay efsanesinde yeraltı dünyasının hükümdarı Erlik'in yasak meyveyi yemesine aracılık eder ve bu yüzden Ülgen tarafından lanetlenerek şeytani bir varlığa dönüştürülür (Bakırcı, 2014, s. 200). Tilki ve aslanın yardımı, sadakat ve dostluğun önemini vurgularken, yılanın ihaneti, içsel ve dışsal tehlikelere karşı uyanık olmanın gerekliliğini gösterir. Kuyumcunun cezalandırılması ise adaletin ve ahlaki dengenin yeniden sağlanmasını temsil eden bir ritüel işlevi görür. Kuyu, zorluk ve çaresizliği simgeler. Hayvanlar, farklı insan karakterlerini temsil eder: "Tilki kurnazlığı, aslan gücü ve vefayı, yılan ise tehlikeyi ve kötülüğü simgeler". Altın ve mücevherler, dünyevi değerleri ve hırsı temsil eder (Campbell, 2016, s. 134).

Anlatıdaki kuyu, bilinçaltı, bilinmeyen ve içsel yolculuğun sembolüdür. Hayvanlar ise insanın farklı yönlerini temsil eden arketiplerdir: tilki kurnazlığı, yılan ihaneti, aslan ise asalet ve gücü simgeler. Kuyudaki adam, insanın kurtuluş arayışını, yolcu ise manevi rehberlik arayan bireyi temsil eder. Anlatıdaki altın ve mücevherler dünyevi değerleri ve ihtirası simgelerken, yılanın sokması ve panzehiri ise sınavları ve kurtuluşu temsil eder. Anlatı, okuyucuya iyilik ve kötülüğün sonuçları, nankörlüğün ve vefanın önemi, adaletin tecellisi gibi evrensel temalar hakkında düşünme fırsatı sunar. Aynı zamanda insan ilişkilerinin karmaşıklığını ve kaderin rolünü vurgular.

### **Sonuç**

Bu çalışma, Fütüvvet-nâme'nin farklı nüshalarında yer alan kıssaları mukâyese ederek fütüvvet anlayışındaki çeşitliliği ve anlatı geleneğindeki değişimi ele almaktadır. Emîrî 1352 nüshasında yer alan "Tur Dağı'nın Yolcusu", "Sen Cömertleri Seversin" ve "Tevâzunun Rahmeti" kıssaları; genellikle cömertlik, tevazu, ilahi yardım ve keramet gibi temaları işlemektedir. Bu kıssalarda, manevi değerler ve erdemler ön plana çıkarılırken, tasavvufi bir bakış açısı hâkimdir. Bayezit 5481 nüshalarında ise "Livata Ehlinin Sonu", "Asılsız Arkadaş" ve "Bir Muhtekirin Sonu" kıssaları öne çıkmaktadır. Bu kıssalarda ise adalet, ahlak,

cezalandırma ve toplumsal düzen gibi konulara odaklanılmaktadır. Toplumsal ve ahlaki değerlerin vurgulandığı bu kıssalarda, didaktik bir yaklaşım benimsenmiştir.

### Emîrî ve Beyazıt 5481 Nüshaları Karşılaştırmalı Tablosu

Konu	Emîrî Nüshası	Beyazıt 5481 Nüshası
Müellif	Yahya İbn Halil İbn Çoban	Belirtilmemiş
Tasnif Numarası	Eski: 1154/198, Yeni: 1352	5481
İstinsah Tarihi	H. 923/M. 1507	H. 1019/M. 1610
Müstensih	Belli değil	Belli değil
Yaprak Sayısı	70 (1a-70b) 9 satır	36 (1b-36a) 15 satır
Ebat	20,5x14 cm	21x15 cm
Hz. Musa ve Hz. Hızır	Hz. Hızır'ı Ahi olarak kabul eder	Bilgi yok
İncir Ağacı	Fütüvvetle anılır	Bilgi yok
Hz. Âdem	Yaratılışı, cennetten çıkışı ve fütüvvet ehli olması anlatılır	Bilgi yok
Hz. İbrahim	Şirkle mücadelesi anlatılır	Bilgi yok
Hz. Muhammed	Şeceresi belirtilir	Bilgi yok
Fütüvvet Yüzüğü	Kimlerin kullandığı ve nasıl kaybolduğu anlatılır	Bilgi yok
<b>Kıssalar</b>	<b>Emîrî Nüshası</b>	<b>Beyazıt 5481 Nüshası</b>
Livata Ehlinin Sonu	Mevcut Değil	Mevcut
Mezardaki Yaş Çubuklar	Mevcut Değil	Mevcut
Asılsız Arkadaş ve Bir Muhtekir'in Sonu	Mevcut Değil	Mevcut
Kâbe'den Süzülen Gözyaşı	Mevcut	Mevcut Değil
"Sen Cömertleri Seversin"	Mevcut	Mevcut Değil
Tur Dağı'nın Yolcusu	Mevcut	Mevcut Değil
Tevazunun Rahmeti ve Kibrin Laneti	Mevcut	Mevcut Değil

Ashâb-ı Kehf İsimleri	Yemliha,Ranus,Takyunus, Keştutuş,Feykunuş,Yusek, Eylimiş. Köpek: Kitmîr.	Mekeslemiyâ, Şâdtus, Rânus, Lestunis, Kurantûş, Yemlihâ, Beybus. Köpekler: Nun, Kitmîr, Suheyb.
-----------------------	--	---

İki nüsha arasındaki en belirgin fark, konu ve tema seçiminde ortaya çıkmaktadır. Emîrî 1352 nüshası daha çok manevi ve tasavvufi temalara odaklanırken 5481 nüshaları toplumsal ve ahlaki konuları ele almaktadır. Bu farklılık, fütüvvet-nâmenin zaman içinde değişen toplumsal ve kültürel değerleri yansıttığını düşündürmektedir.

Her iki nüshada da Hz. Ali, dervişler, hükümdarlar, tüccarlar ve çeşitli meslek gruplarından insanlar yer almaktadır. Ancak karakterlerin özellikleri ve rolleri, kıssaların konularına göre değişiklik göstermektedir. Örneğin Emîrî nüshasında Hz. Ali genellikle keramet sahibi bir kahraman olarak tasvir edilirken, Bayezit 5481 nüshasında daha çok adaletli bir yargıç veya öğüt veren bir bilge rolündedir.

Her iki nüshada da İslam kültürü ve tasavvuf geleneğine ait semboller ve motifler kullanılmaktadır. Ancak bu sembollerin anlamları ve kullanım biçimleri, kıssaların bağlamına göre değişiklik gösterebilmektedir.

Burgazî Fütüvvet-nâmesi, ahilik geleneğinin önemli bir yazılı kaynağıdır. Bu metin, fütüvvet-nâme türünün özelliklerini taşır ve ahiliğin ahlaki prensiplerini, ritüellerini ve uygulamalarını detaylı bir şekilde anlatır.Fütüvvet-nâmelerdeki kıssaların en önemli özelliklerinden biri evrensel ahlaki değerleri ele almalarıdır. Dürüstlük, cömertlik, adalet, tevazu, sabır gibi erdemler, farklı kültürlerde ve zamanlarda daima önemini korumuştur. Fütüvvet-nâmeler, bu evrensel değerleri anlatılar aracılığıyla aktararak farklı toplumlarda yaşayan insanların ortak bir ahlaki zeminde buluşmalarına katkı sağlar. Semboller, fütüvvet-nâmelerde önemli bir rol oynar. Kıssalar, sıklıkla sembolik imgeler ve metaforlarla aktarılır.Bu semboller, okuyucuların anlatıların derin anlamlarını kavramalarına yardımcı olur.

Sonuç olarak fütüvvet-nâmelerdeki kıssalar, çok boyutlu ve işlevsel metinlerdir. Ahlaki değerleri öğretir, toplumsal düzeni korur, bireyler arasında dayanışma oluşturur ve kültürel değerleri aktarır.Bu kıssaların sembolik, tematik ve kültürel açıdan incelenmesi, fütüvvet geleneğinin ve ait olduğu toplumun daha iyi anlaşılmasına katkı sağlar.

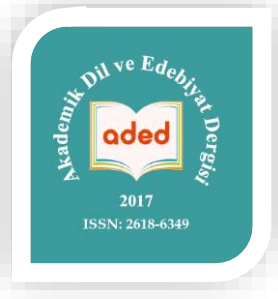


**Kaynaklar | References**

- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi.
- Aktulum, K. (2015). "Folklorik bir metnin metinlerarası çözümlemesinin temel kavramsal bileşenleri", *Milli Folklor Uluslararası Kültür ve Araştırmaları Dergisi*, (108). 5- 17.
- Altın, K. Y. (2019). "Kült ve Kültür Arasında: Yeni Bir Kült Tanımlamasına Doğru". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1052-1068.
- And, M. (2003). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Arıcan, S. (2023). "Burgazî Fütüvvet-nâmesi'ne Göre Anlatılarla Ahlâkî Eğitim." *Türkiye Sosyal Bilimler Sempozyumu*, (3), 119-122.
- Bascom, W. R. (2014). "Folklorun dört işlevi." *Halkbiliminde kuramlar ve yaklaşımlar 2* . (2), 71-86.
- Baldıck, J.(2010). Hayvan ve Şaman Orta Asya'nın Antik Dinleri. Nevin Şahin (çev). Hil Yayınları.
- Bakırcı, N. (2014). Eflâton Cem Güney'in "Masallar" adlı kitabında yer alan metinlerde mitolojik unsurlar. *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. 2(4), 4.
- Bayat, F. (2017). *Türk Mitolojik Sistemi* c. 1. Ötüken Yayınları.
- Boratav, P. N. (2012). Türk Mitolojisi / Oğuzların - Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi. Recep Özbay (çev). BilgeSu Yayıncılık.
- Caferoğlu, A. (1961). Türk Onomastiğinde Köpek Kültü, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Bellekten .1-11.
- Campbell, J. (2006). *İlkel Mitoloji Tanrının Maskeleri*. K. Emiroğlu (çev). İmge Yayınları.
- Campbell, J. (2016). *Mitolojinin Gücü Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji Ve Anlatılar*. MediaCat.
- Cebecioğlu, E. (1977). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, Ankara.
- Çağatay, N. (1952). "Fütüvvet-Ahi Müessesesinin Menşei Meselesi". *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (2/3) . 61-84.
- Çağatay, N. (1997). *Bir Türk Kurumu Olan Ahilik*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Çelik, A. (2017). Ahilik Kültürünün Kur'an ve Sünnet'ten Dayanakları [Sülemi ve Burgazi Fütüvvet-nâmeleri Örneğinde]. *III. Uluslararası Ahilik Sempozyumu*, Kırşehir. Dili ve Kompozisyon Bilgileri. Yargı Yayınevi.
- Çelik, A. (2022). "Müellifi Meçhul İki Fütüvvet-nâme" .*Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (104) , 91-107.

- Çobanoğlu, Ö. (1997). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö.(2003). *Türk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*. Akçağ Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1999). Türk mitolojisinin ABC'si. Kabalıcı Yayınevi.
- Degh, L. (2003). "Halk Anlatısı." Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar. *Milli Folklor Yayınları*.
- Durkheim, E. (2006). *Toplumsal İşbölümü*. (Ö. Ozankaya, Çev.). Cem Yayınevi.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. İmge Yayınları.
- Erdem, E. "Fütüvvet-nâmelerin İslam İktisat Düşüncesi İçindeki Yeri". *İş Ahlakı Dergisi* 14/1 (2021a), 27-62.
- Erdem, E. (2021b). "Fütüvvetin ve Ahiliğin Menşei, Mahiyeti ve Türleri", *Ahi Evran Üniversitesi İİBF Dergisi*, 'Fütüvvet, Ahilik ve İktisadi Hayat' Özel Sayısı (5), 1-15.
- ES – SÜLEMİ .(1977). *Tasavvufta Fütüvvet*. (Çev. Süleyman Ateş). Ankara: A.Ü.İ.F. Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1953). "Burgazi ve Fütüvvet-namesi". *İ.Ü. İktisat Fakültesi Mecmuası* 15/1-4 (1953), 76-153.
- Gölpınarlı, A. (2015). *Melamiler ve Melamilik*. Kapı Yayınları.
- İbn-i, Yahya İbn-I. Halil, and Çoban. (2024). Feta'l-Burgazî. *Burgazî Fütüvvet-nâmesi'ne Göre Ahiliğin İnsan Yetiştirme Yöntemi ve Bunun Günümüze Yansımaları*. Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Jung, C. G. ve Karabey R.. (1998). *Psikoloji ve din*. Okyanus Yayıncılık.
- Jung, C. G. .(2018). *İnsan ve Sembolleri*. Kabalıcı Yayıncılık.
- Köksal, M. F. (2006). *Ahi Evran ve Ahilik*. Kırşehir Valiliği Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2014). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Alfa Yayıncılık.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Murtezaoğlu, S. (2012). "Kültürel belleğin ritüel yoluyla kuruluşu." *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi* (5.9 ), 344-350.
- Pala, A. (2013). "Türk Kültür Tarihinin Bir Kaynağı Olarak Burgazi Fütüvvetnamesi." *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (44) , 1-60.
- Ocak, A. Y. (2017). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İletişim Yayınları.
- Özçelik, M. (2016). *Yûnus Emre Menkıbeleri*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Raglan, L. (2014). "Mit ve Ritüel. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* 2. Geleneksel Yayıncılık.

- Sarıkaya, M. S. (2002). *13-16. asırlardaki Anadolu'da Fütüvvetnamelere Göre Dini İnanç Motifleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Schimmel, A. (2005). Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri. Ekrem Demirli (çev). Kabalcı Yayınevi
- Uludağ, S. (2021). *Temel Tasavvufi Kavramlar*. Ketebe Yayınları.
- Ülgener, S. F. (2006). *Zihniyet ve Din: İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı*. Der'in Yayınları.
- Yılmaz, K. (2006). Burgazi Fütüvvetname dil incelemesi-metin-sözlük. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi.
- Yılmaz, K. (2019). "Burgazî Fütüvvetnamesinin *Travnik Nüshası Üzerine Notlar*". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 8(3), 1313-1336.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Ali Kemal ŞAŞ

<https://orcid.org/0000-0001-6838-3018>

Doç. Dr. | Sorumlu Yazar

[kemalsas@ahievran.edu.tr](mailto:kemalsas@ahievran.edu.tr)

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

<https://ror.org/05rrfpt58>

Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve

Edebiyatı Bölümü

## Hacer İŞLER

<https://orcid.org/0000-0002-0722-8425>

Yüksek Lisans Öğrencisi

[hacer.04040@gmail.com](mailto:hacer.04040@gmail.com)

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

<https://ror.org/05rrfpt58>

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

## Süheyl ü Nev-bahâr'daki Mental Fiiller Üzerine Bir İnceleme

*A Study on Mental Verbs in Süheyl ü Nevbahâr*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 28.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 10.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Şaş, A.K. ve İşler, H. (2025). Süheyl ü Nev-bahâr'daki Mental Fiiller Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 63-82. <https://doi.org/10.34083/akaded.1628155>

Şaş, A.K. & İşler, H. (2025). A Study on Mental Verbs in Süheyl ü Nevbahâr. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 63-82. <https://doi.org/10.34083/akaded.1628155>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Ali Kemal ŞAŞ, Hacer İŞLER | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



## Öz

Dil, düşüncelerin ifade edilmesinde ve zihinsel süreçlerin aktarılmasında önemli bir rol oynar. Bu bağlamda, mental fiiller bireyin düşünme, anlama, hissetme ve inanma gibi bilişsel süreçlerin ifade eden önemli bir semantik kategoriye teşkil eder. Mental fiiller, insanın zihin dünyası ile dış dünya arasında ilişki kuran köprüler olarak hem dilsel hem de bilişsel açıdan incelenmeye değerdir. Zihinsel süreçleri ifade eden bu fiiller, dilde düşüncenin nasıl yapılandırıldığını ve diğer insanlarla nasıl paylaşıldığını anlamamıza yardımcı olur. Süheyl ü Nev-bahâr adlı eserde yer alan mental fiilleri tespit ettiğimiz bu çalışmada öncelikle fiil, fiil tasnifleri ve mental fiil kavramı üzerinde durulmuştur. Daha sonra nitel araştırma yöntemlerinden metin analizi yöntemi kullanılarak eserde yer alan mental fiiller tespit edilmiştir. Çalışmada karakterlerin algısal, bilişsel ve duygusal durumlarını yansıtmak için kullanılan mental fiiller, inceleme sonucunda algı, idrak ve duygu fiilleri ana başlıkları altında tasnif edilmiş ve alfabetik olarak sıralanmıştır. Çalışmada zihinsel süreçleri içeren 276 fiil tespit edilmiştir. Bu fiillerin 54'ünün algı, 88'inin idrak ve 134'ünün duygu fiili özelliği taşıdığı görülmüştür. Bu çalışmayla birlikte klasik Türk edebiyatında zihinsel süreçlerin dil aracılığıyla nasıl ifade edildiğini anlamak, Eski Anadolu Türkçesinin mental fiil varlığını belirlemek ve mental fiillerin edebî dildeki işlevlerine dair bir inceleme yapmak hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Dilbilim, mental fiil, Süheyl ü Nev-bahâr, algı fiilleri, idrak fiilleri, duygu fiilleri.

## Abstract

*Language plays a critical role in expressing thoughts and conveying mental processes. In this context, mental verbs are evaluated with in an important semantic category that expresses the individual's cognitive processes such as thinking, understanding, feeling and believing through language. Mental verbs, as bridges that establish the relationship between a subject's mental world and the external world, are worth studying both linguistically and cognitively. These verbs, which refer to mental processes such as thinking, noticing, feeling, and knowing, help us understand how we structure abstract thinking in language and how we share it with other people. In this study, in which we determined the mental verbs in the work called Süheyl ü Nev-bahâr, first of all, verb, verb classifications and the concept of mental verb were emphasized. Then, by using the text analysis method, which is one of the qualitative research methods, the mental verbs in the work were determined. The mental verbs used to reflect the perceptual, cognitive and emotional states of the characters in the study were classified under the main headings of perception, cognition and emotion verbs and listed alphabetically as a result of the examination. In the study, 276 verbs involving mental processes were identified. It was observed that 54 of these verbs were perception, 88 were cognition and 134 were emotion. With this study, it is aimed to understand how mental processes are expressed through language in Classical Turkish Literature, to determine the existence of mental verbs in Old Anatolian Turkish and to examine the functions of mental verbs in literary language.*

**Keywords:** Linguistics, mental verb, Süheyl ü Nev-bahâr, perception verbs, cognition verbs, emotion verbs.

## Giriş

İnsanoğlu, içerisinde bulunduğu evreni kategorilere ayırarak algılar. Bu sebeple evreni anlamlandırma ve bilgi edinme sürecinde insan zihninin kullandığı temel düzeneklerden biri sınıflandırma olagelmıştır. Sınıflandırma, çevredeki olgu, nesne ve kavramların belirli başlıklar altında gruplandırılarak karmaşık gerçekliğin düzenlenmesine ve daha anlaşılır hale getirilmesine imkân sağlar. Bu zihinsel süreç, yalnızca somut dünyanın anlaşılmasında değil, aynı zamanda dil gibi pek çok yönüyle soyut olan yapıların betimlenmesinde de hayati bir rol oynar. İnsanoğlu eski çağlardan beri dil ile dünya arasındaki ilişkiyi merak etmiş, özellikle filozoflar dilin temel birimlerinin tasnifini dilbilimsel bir zorunluluk olarak değerlendirmiş ve bu alanda pek çok çalışma yapmıştır. Evrenin karmaşık yapısını ortadan kaldırmak amacıyla oluşturulan kategoriler Antik Dönem'den itibaren dilin mimarisini anlamak için de kullanılmıştır.

Dilin ana unsurları olarak değerlendirilen dil birimleri ilk olarak Antik Yunan filozoflarından Platon tarafından tasnif edilmiştir. Platon, Yunacadaki temel birimleri isim (onoma) ve fiil (rhéma) şeklinde iki ana kategoriye ayırmıştır. Aristoteles bu tasnife söz dizimsel bileşenlerin üçüncü bir sınıfı olarak edatı (syndesmoi) dâhil etmiştir. Bu çalışmalardan etkilenen Dionysios Thrax, Tekne Grammatike adlı eserinde dil birimlerini isim (onoma), fiil (rhéma), sıfat-fiil (metoché), tanımlık (arthron), zamir (antonymia), edat (prothesis), zarf (apirrhema) ve bağlaç (syndesmos) olmak üzere sekiz ana başlıkta toplamıştır (Robins, 1997, s. 12-35). Thrax'ın bu çalışması sonraki dönemlerde yazılan dil bilgisi eserlerini derinden etkilemesine rağmen dil birimlerinin sınıflandırılmasına yönelik yaklaşımlar zaman içinde büyük bir değişim göstermiş, farklı dönemlerin dil anlayışları, her biri kendi felsefi, kültürel ve bilimsel koşullarından etkilenerek söz konusu birimlerin nasıl tasnif edilmesi gerektiği konusunda farklı bakış açıları geliştirmiştir. Türkçe merkezli sözcük tasniflerinde de genellikle yapısal ölçütler kullanılmıştır. Cumhuriyet öncesinde Arap gramerciliğinin etkisiyle, dil birimleri genellikle isim, fiil ve harf olmak üzere üç ana gruba ayrılmıştır (Karabacak, 2002, s. 7). Bu tasnif Cumhuriyet sonrasında da etkisini korumuş, farklı tasnif denemelerine rağmen (Deny, 2012, s. 96; Bayrav, 1998, s.76-111) Türkçe dil birimleri genellikle isim, fiil ve edat düzleminde değerlendirilmiştir (Ergin, 2002, s. 216-217; Korkmaz, 2003; Ediskun, 2003, s. 103). Dil birimleri farklı zaman ve coğrafyalarda değişik şekillerde tasnif edilmiş olsa da fiiller, klasik dil bilgisi çalışmalarında daima temel sözlüksel kategoriden biri olarak kabul edilmiştir (Atabay vd., 1983, s. 202).

Genellikle bir iş, oluş, hareket veya durum bildiren, cümle içerisinde yüklem konumunda bulunan fiiller, tarih boyunca daha çok yapısal özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Anlamsal yönü ön planda tutan tasnif denemeleri oldukça yenidir. Fiilleri mantıksal gerekliliklere göre dört anlam kategorisine ayıran Vendler (1974, s. 97-100), bu alandaki çalışmalar için önemli bir alt yapı oluşturmuştur. Dikkat çekici çalışmalardan birine imza atan Levin (1993, s. 111-276), fiilleri 49 ana, 193 alt başlık altında sınıflandırmıştır. Bu çalışma, psikolojik durum, arzu ve algı fiilleri gibi zihinsel süreçlere işaret eden alt başlıklardan oluşması yönüyle önemlidir. Biber ve arkadaşları (2004, s. 360-364) ise fiilleri,

anlamsal özellikleri göz önünde bulundurarak yedi ana gruba ayırmıştır. Bu çalışmada düşünmek, görmek, sevmek gibi fiiller mental fiiller başlığı altında değerlendirilmiştir. Bunlardan başka, farklı kıstaslar belirleyen Cook (1979), Kenny (2003) ve Van Valin (2004) gibi pek çok araştırmacı fiilleri anlamsal özelliklerine tasnif etmeye çalışmıştır. Türkçe dil bilgisi eserlerinde fiiller içerik bakımından genellikle oluş, kılış ve durum fiilleri şeklinde tasnif edilmiştir (Korkmaz, 2003, s. 531-532). Ancak Hacıeminoğlu (1991, s. 13), Türkçe fiilleri, yapısal ve anlamsal özellikleri göz önünde bulundurarak yedi başlık altında toplamıştır. Erdem (2009, s. 92-94) ise mental fiillere de yer verdiği çalışmasında fiilleri, işlevlerine göre altı ana gruba ayırmıştır. Bu tasniflerin önemli bir bölümünde mental fiillere veya zihinsel süreçleri betimleyen fiil gruplarına yer verilmiş ancak bu tür fiillerin alt bileşenleri ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulmamıştır.

Özellikle zihinsel süreçleri ifade eden mental fiiller; bireylerin algılama, kavrama, değerlendirme ve hissetme gibi bilişsel süreçlerini dilsel düzlemde somutlaştırarak dilin düşünceyi yansıtan ve biçimlendiren işlevini açıkça gösterir. Bu fiiller, hem düşüncelerin anlam kazanmasında hem de dilin düşünceyi şekillendirmesinde önemli bir rol oynar. Dil ve düşünce arasındaki ilişki yalnızca düşüncelerin aktarımından ibaret olmayıp aynı zamanda düşüncelerin yeniden şekillendirilmesi ve dönüştürülmesi sürecine de katkı sağlar.

Mental fiiller, bireylerin zihinsel süreçlerini ifade eden dilsel yapılardır. Bu fiiller düşünme, algılama, anlama, hissetme, hatırlama, inanma gibi soyut bilişsel süreçleri ifade etmek için kullanılır. Bireyin iç dünyasını ve zihinsel faaliyetlerini dil yoluyla dışa vurmasını sağlayan mental fiiller insan zihninin algı, düşünme ve duygusal deneyimlerle ilgili işleyişini anlamlandırmak ve ifade etmek için önemlidir. Örneğin “düşünmek, görmek, sevmek, hatırlamak” gibi fiiller zihinsel süreçlerin dilsel temsillerini oluşturur. Mental fiiller, belirli bir süreç sonucunda ortaya çıkar. Bu sürecin ilk aşaması algıdır. Algı bireyin çevresindeki fiziksel dünyayı duyarlar yoluyla tanınması ve bu deneyimleri bilişsel düzlemde yorumlamasıyla başlar. Algılanan bilgiler zihinsel süreçlerin temelini oluşturur ve dilsel ifadelerin şekillenmesini sağlar. İkinci aşama algılanan bilgilerin işlenmesi ve anlamlandırılmasıdır. Bu aşamada birey, bilişsel süreçler yoluyla algıladığı verileri değerlendirir ve kavramsal bir çerçeveye oturtur. Düşünme, anlama ve öğrenme gibi süreçler bilişsel fiillerle ifade edilir. Son aşama ise, duygusal ve öznel deneyimlerin devreye girdiği aşamadır. Algılanan ve anlamlandırılan bilgiler bireyin duygusal tepkileriyle birleşir. Bu durum duygu fiilleri aracılığıyla ifade edilebileceği gibi bedensel, fizyolojik veya davranışsal tepkilerle de dışa vurulabilir. Örneğin bir olayın üzüntü veya mutluluk yaratması bireyin zihinsel sürecinin duygusal bir boyut kazanmasını sağlar.

Mental fiiller, psikoloji, felsefe, dilbilim ve sosyoloji gibi farklı alanlarla ilişkili olup disiplinlerarası bir konu olarak öne çıkmaktadır. Özellikle çocukların dil edinimi üzerine yapılan çalışmalar mental fiillerin anlaşılması ve kullanımını konusunda önemli bir yer tutmaktadır. Bu alanda birçok araştırmacı çocukların zihinsel süreçlerini ve dilsel gelişimlerini inceleyerek mental fiillerin dil edinimindeki rolünü ele almıştır. Çocuklar, dil edinimi sürecinin başında somut kavramları ifade etme eğilimindedir. Zamanla bilişsel



gelişimlerinin ilerlemesiyle soyut kavramları ifade etme yetkinliği kazanırlar. Bu soyut kavramlar arasında “düşünmek, anlamak, hatırlamak, inanmak” gibi mental fiiller öne çıkmaktadır. Marilyn Shatz vd.nin araştırmaları çocukların dil gelişimiyle ilgili önemli bulgular ortaya koymuştur. Shatz, çocukların mental fiilleri ne zaman ve nasıl kullandıkları üzerinde durarak dilsel gelişim ile bilişsel gelişim arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Çocuklar başlangıçta çevresel gözlemler ve somut deneyimler üzerinden dil edinirken ilerleyen yaşlarda daha soyut süreçleri ifade etmek için mental fiilleri kullanmaya başlarlar (Shatz vd., 1983, s. 301-324).

Mental fiiller üzerine, hem yerli hem de yabancı araştırmacılar tarafından kapsamlı araştırmalar yapılmış, bu fiillerin dilbilimsel ve anlamsal boyutları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Halliday (1990, s.131), mental fiilleri algılama (perception), etki (effection) ve idrak (cognition) işlevleri temelinde sınıflandırmış; bu süreçlerin görme (seeing), hissetme (feeling) ve düşünme (thinking) aşamalarından geçtiğini vurgulamıştır. Croft (1993, s. 55), mental fiilleri psikolojik durum fiilleri olarak ele almış; algılama, idrak ve duyu fiilleri şeklinde üç gruba ayırmıştır. Lock (2005, s. 105) ise mental fiillerin anlam yapılarını inceleyerek onları dört başlık altında sınıflandırmıştır: algı, etkilenme, biliş ve irade/istem. Bu sınıflandırma, fiillerin anlam yapılarındaki çeşitliliği ortaya koyar. Bu çalışmalar, mental fiillerin farklı yönlerini detaylı şekilde ele alarak alan yazınına önemli katkılar sağlamıştır.

Türkiye’deki mental fiil araştırmaları ise oldukça yenidir. Bu alandaki ilk çalışmalardan biri Melek Erdem’e aittir. Erdem (2004), Türkmen Türkçesinde mental fiillerin istem’e göre anlam değişmelerini incelediği çalışmasında bu fiilleri; algılama (perception), etki (affection) ve idrak (cognition) olmak üzere üç grupta sınıflandırmıştır. Yaylagül (2005), runik harfli metinlerdeki mental fiilleri, kavramsal boyutta ele almış ancak mental fiiller ile ilgili net bir tanımlama yapmamıştır. Bununla birlikte mental fiilleri duyu fiilleri, duyu fiilleri, anı ve uslamlama fiilleri, açıklama fiilleri olarak sınıflandırmıştır. Yaylagül’ün (2010) diğer çalışmasında ise Türkiye Türkçesindeki duyu fiilleri anlamsal açıdan ele alınmıştır. Farklı bir bakış açısıyla, uyarın temelli bir tasnif ortaya koyan Sarı, mental fiilleri uyarana bağlı mental fiiller, uyarandan bağımsız mental fiiller ve uyarın değişkenli mental fiiller olmak üzere üç ana gruba ayırmıştır (Sarı, 2019, s. 134-135). Seçkin (2019), Eski Türkçede Mental Fiiller başlıklı doktora çalışmasında fiillerin zihinsel olup olmadığını uzamsal özellikleri üzerinden değerlendirmiştir. Descartes’in “...her ruhun öz niteliği düşünce, cismin öz niteliği ise uzamdır.” görüşünden hareketle uzamsal olmayan fiillerin zihinsel olamayacağı sonucuna ulaşmıştır (Seçkin, 2019, s. 15).

Tarihî metinlerdeki mental fiiller dilbilim alanında çalışan araştırmacıların dikkatini çekmiş, geçmişini daha iyi anlamak ve derinlemesine anlamlandırabilmek için inceledikleri alanlardan biri olmuştur. Sandalyeci (2016, 2025), Dolati Darabadi (2018), Yıldız (2018, 2020), Acar (2019), Çelik (2019), Sarı (2019), Yegin (2019), Güngör (2021), Ekşioğlu ve Karadağ (2021), Beyitoğlu (2021), Erarslan ve Güner (2021), Çelik (2022), Argunşah ve Boz (2022), Gökmenoğlu (2022), Ataman (2023) ve Aşçı (2024) gibi araştırmacılar tarihî metinlerdeki mental fiillerin işlevlerini farklı açılardan incelemiştir. İncelenen bazı



eserlerde duygu fiilleri oldukça geniş bir kullanım alanına sahipken bazılarında ise idrak fiilleri öne çıkmıştır. Bu durum metinlerdeki mental fiillerin insanın duygusal, algısal ve bilişsel süreçlerini anlamada önemli bir araç olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın temel amacı Eski Anadolu Türkçesi Dönemi'nin en önemli eserlerinden biri olan Süheyl ü Nev-bahâr'da geçen mental fiilleri belirlemek ve tasnif etmektir.

## 1. Süheyl ü Nev-bahâr

Mes'ûd bin Ahmed'in (Hoca Mes'ûd) rağbet gören eserleri arasında sayılan Süheyl ü Nev-bahâr, 27 Cemaziyelevvel 751 (1350) tarihinde, ilk 1000 beyiti yazarın yeğeni olan İzzeddin Ahmed tarafından devamı ise Hoca Mes'ûd tarafından Farsçadan Türkçeye tercüme edilmiştir. Eser, 5703 beyitten oluşan hacimli bir mesnevidir (Ciğa, 2013, s. 2). Türk edebiyatında beşerî aşk konusunda yazılmış ilk mesnevidir. Bu sebeple, Türk edebiyatında beşerî aşk mesnevilerinin yazılması Süheyl ü Nev-bahâr'la başlamıştır, denilebilir. Türkçenin aruza uygulanmasının yarattığı az sayıdaki fonetik bozukluklar dışında, genellikle ilk örneklerde görülen acemilik ve illiklik Süheyl ü Nev-bahâr'da görülmez. Bu özelliğinden dolayı XIV. yüzyıl mesnevileri arasında Süheyl ü Nev-bahâr'ın ayrı bir yeri ve önemi vardır (Dilçin, 1991, s. 182).

Hoca Mes'ûd tarafından yazılan Süheyl ü Nev-bahâr, bir aşk hikayesi üzerine kuruludur. Eser, adını baş kahramanlarından olan Süheyl ve Nev-bahâr'dan alır ve onların imkânsız gibi görünen aşk hikâyesini konu edinir. Mesnevinin temelinde, iki âşık arasındaki duygusal bağ ve bu bağın etrafında şekillenen serüvenler yer alır.

Süheyl ü Nev-bahâr'ın bilinen iki manzum ve üç mensur nüshası bulunmaktadır. Eserin en önemli manzum nüshası, Berlin Devlet Kitaplığında yer alan ve Alman şarkiyatçı Johannes Heinrich Mordtmann tarafından tespit edilen Mordtmann nüshasıdır. Mordtmann, 1925 yılında bu nüshayı 13 sayfalık bir ön söz ile tıpkıbasım olarak yayımlamıştır. Toplam 5568 beyitten oluşan bu nüsha, 184 varaktan meydana gelmektedir. Bir diğer önemli manzum nüsha ise Dehri Dilçin nüshasıdır. Günümüzde çokça tercih edilen nüsha, Cem Dilçin'in özel kütüphanesinde bulunmaktadır. Eserin mensur nüshaları ise şu şekilde sıralanmaktadır: İstanbul nüshası, Seyfettin Özege nüshası, Süleymaniye nüshası.

Eski Anadolu Türkçesi özelliklerini oldukça iyi yansıtan Süheyl ü Nev-bahâr, yoğun duygusal anlatımı; söz varlığındaki algi, idrak ve duygu fiillerinin yoğunluğu sebebiyle mental fiil çalışmaları için çok değerli dilsel veriler sunmaktadır. Eserdeki mental fiiller, dilsel bir öge olmanın ötesinde metnin semantik ve duygusal yapısına da katkı sunmaktadır. Mental fiillerin bir alt türü olan duygu fiilleri, Süheyl ü Nev-bahâr'da en yaygın kullanılan fiil türü olarak dikkat çekmektedir. Bunun temel nedeni eserde aşk, ayrılık, özlem ve hüznün gibi temaların sıkça işlenmesi ve bu temaların gerekli kıldığı hislerin karakterlerin duygu dünyasıyla yakından ilişkilendirilmesidir. Ayrıca Süheyl ü Nev-bahâr'da mental fiillerin yaygınlığı, metnin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

## 2. Yöntem

Bu çalışma, Süheyl ü Nev-bahâr'da yer alan mental fiilleri analiz etmek amacıyla oluşturulmuştur. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve metindeki mental fiiller detaylı bir şekilde incelenmiştir. Eserde, karakterlerin algısal, bilişsel ve duygusal durumlarını yansıtmak için kullanılan mental fiiller, kapsamlı bir inceleme sonucunda algı, idrak ve duygu fiilleri olarak sınıflandırılmıştır. Bu fiiller, hem sözlük hem de metin bağlamındaki anlamları dikkate alınarak gruplandırılmıştır. Çalışmada belirlenen mental fiiller; algı fiilleri (görme, işitme, tat alma, koku alma ve dokunma), idrak fiilleri ve duygu fiilleri (olumlu, olumsuz) olarak alfabetik şekilde sıralanmış ve tanımlanmıştır.

Bu çalışmada mental fiillerin biçimsel bir unsur olarak incelenmesi yerine zihinsel düzeyde ele alınması tercih edilmiştir. Bu tercihin sebebi, mental fiillerin zihinsel bir devinimi ve eserdeki karakterlerin içsel deneyimlerini yansıtmasıdır. Zihinsel süreçler, bireylerin algı, düşünce ve duygularını şekillendiren temel unsurlar olarak ön planda tutulmuştur. Bu yaklaşım, karakterlerin zihninde gerçekleşen süreçleri daha derinlemesine analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu konuda çalışma yapmış olan Kamchybekova (2010), Türkdil (2013), Güngör (2021) ve Okay (2022) gibi araştırmacılar zihinsel süreçleri doğrudan yansıtmayan daha çok fiziksel veya somut olarak değerlendirilebilecek fiilleri de analizlerine dâhil etmişlerdir. Bu çalışmaların aksine biz çalışmamızda yalnızca zihinsel süreçlerle doğrudan ilişkili fiilleri ele almayı tercih ettik.

## 3. Bulgular

Çalışma neticesinde Süheyl ü Nev-bahâr'da toplam 276 mental fiil tespit edilmiştir. Tespit edilen fiiller şu şekilde sınıflandırılmıştır: algı fiilleri (54), idrak fiilleri (88) ve duygu fiilleri (134).

Bulgular, eserdeki karakterlerin iç dünyalarını, duygusal derinliklerini ve bilişsel süreçlerini anlamada önemli bir veri oluşturmaktadır. Algı fiilleri, karakterlerin çevreleriyle kurdukları ilişkileri ve dış dünyayı nasıl deneyimlediklerini ortaya koyarken idrak fiilleri karakterlerin olayları kavrama ve anlamlandırma süreçlerini yansıtarak eserin bilişsel derinliğine katkıda bulunmuştur. Duygu fiillerinin yoğun kullanımı ise karakterlerin yaşadığı duygusal çelişkileri ve iç çatışmaları derinlemesine analiz etmeye olanak tanımaktadır.

Elde edilen veriler Süheyl ü Nev-bahâr'ın, insan deneyimlerinin karmaşıklığını ve bireylerin içsel yolculuklarının anlatıya nasıl yansıdığını ortaya koymaktadır. Eserdeki mental fiillerin çeşitliliği ve yoğunluğu, hem karakter gelişimini hem de anlatı kurgusunu zenginleştirerek okuyucunun metni daha katmanlı bir biçimde yorumlamasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, çalışma mental fiillerin tarihî metinlerdeki işlevselliğini ortaya koyarak edebi eserlerde zihinsel süreçlerin nasıl yansıtıldığına dair yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Ayrıca, anlatıbilim ve dilbilim çalışmalarına katkı sağlayarak klasik metinlerdeki karakter inşasının bilişsel ve duygusal boyutlarını daha ayrıntılı şekilde ele almak için bir zemin oluşturmaktadır.

### 3.1. Süheyl ü Nev-bahâr'da Mental Fiiller

#### 3.1.1. Algı Fiilleri

Algı, bireyin beş duyu organı aracılığıyla çevresindeki uyarınları algılayıp anlamlandırmasını sağlayan bir bilişsel süreçtir. Çevreden gelen ses, ışık, koku, tat ve dokunma gibi uyarınlardan duyu organları tarafından toplanarak beyne iletilir. Beyin, bu verileri işleyerek çevredeki nesne, olay ve durumları tanımlar. Algılama süreci bireyin önceki deneyimlerinden de etkilenir, bu da her bireyin çevresini farklı şekillerde anlamlandırmasına neden olur. Görme, işitme, koklama, tatma ve dokunma organları aracılığıyla dış dünyadan elde edilen uyarınlardan algılanmasına ilişkin fiiller, algı (duyu) fiilleri olarak adlandırılmaktadır. Bu fiiller, zihinsel süreçlerin ilk basamağını oluşturur.

Duyu türleri, temel ve birleşik (kompleks) olmak üzere iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Temel duyular, doğrudan duyu organları tarafından algılanan ve beyne iletilen çevresel uyarınlara dayalı duyulardır. Bunlar; görme, işitme, koku alma, tat alma ve dokunmadır. Birleşik duyular ise birden fazla temel duyunun birlikte çalışmasıyla ortaya çıkan algı süreçleridir (Koptagel İlal, 1991, s. 23). Denge ve hareket gibi duyular birkaç temel duyunun birlikteliğiyle ortaya çıkar. Duyular üzerine yapılan çalışmalarda farklı sınıflandırma yöntemlerinin benimsendiği görülmektedir. Tanalp (1975), temel beş duyuya ek olarak denge, derinlik ve iç âlem duyularını da temel duyular kapsamında ele almaktadır. Cüceloğlu ise (2019) duyuları günlük yaşamda kullanım sıklığına bağlı olarak birincil (görme, işitme) ve ikincil duyular şeklinde sınıflandırmaktadır. Bu tür sınıflandırmalarda duyuların hem fizyolojik hem de bilişsel boyutları kapsamlı bir şekilde ele alınmaktadır.

Algı fiillerine yönelik çalışmalarda, farklı terimlerin kullanıldığı ve çeşitli sınıflandırmaların yapıldığı görülmektedir. Şaş (2023, s. 290-307), mental fiiller üzerine yaptığı bibliyografya çalışmasında, bu fiillerin farklı terimlerle ifade edilebildiğine dikkat çekmiştir. Erdem (2004), Şahin (2012), Seçkin (2020) ve Aksoy (2022) gibi araştırmacılar “algı fiili” terimini kullanırken; Yaylagül (2005), Kalkan (2016) ve Boz (2022) gibi araştırmacılar ise “duyu fiili” kavramını tercih etmiştir.

Çalışmalarda algı fiilleri genellikle beş ana başlık altında (görme, işitme, koku alma, tat alma, dokunma) incelenmektedir. Viberg (1983), algı fiillerini “perception verbs” terimiyle ele almış ve 53 farklı dil üzerinde yaptığı incelemelerde görme “sight”, işitme “hearing”, dokunma “touch”, tatma “taste”, koku alma “smell” fiillerini beş temel grupta sınıflandırmıştır. Sweetser (1990) ise, İngilizce ve Hint-Avrupa dillerinde algı fiillerini “sense-perception verbs” terimiyle ifade etmiş ve bu fiilleri görme, işitme ve diğer duyular (koku alma, tatma ve dokunma) şeklinde değerlendirmiştir. Kamchybekova (2010), Hirik (2018), Yıldız (2018) ve Özkan Kurt (2020) gibi araştırmacılar bu alandaki çok boyutlu çalışmalarla Türk diline önemli katkıda bulunmuştur.

Süheyl ü Nev-bahâr'da algı fiillerinin kullanımı, metnin psikolojik ve bilişsel yönlerini derinlemesine anlamak için önemlidir. Algı fiilleri, karakterlerin; çevrelerini, olayları ve diğer bireyleri nasıl deneyimlediğini ve anladığını ifade eden dilsel yapılarıdır. Bu fiiller karakterlerin dış dünyayı nasıl algıladığını ve bu algıların onların iç dünyasında ne gibi

yankılar uyandırdığını açığa çıkarır. Özellikle aşk, özlem ve ayrılık temalarının işlendiği Süheyl ü Nev-bahâr'da algı fiilleri, karakterlerin yaşadığı olayların yorumlarını yansıtırken aynı zamanda onların duygusal tepkilerinin nasıl şekillendirildiğini de göstermiştir.

Eserdeki algı fiillerinin sıklığı, karakterlerin sadece somut dünyayla değil, soyut ve içsel gerçekliklerle pek çok bağlantı kurduğuna işaret eder. Bu bağlamda algı fiilleri anlatının sembolik yapısını güçlendiren bir unsur olarak değerlendirilebilir. Algı fiillerinin yoğun kullanımı, eserin estetik dokusunu zenginleştirirken karakterlerin içsel çatışmalarını ve ruhsal durumlarını anlamamızı sağlar. Bu sebeple Süheyl ü Nev-bahâr'daki algı fiilleri, dilsel bir araç olmanın dışında eserin anlam dünyasını genişleten bir anlatı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.1.1.1. Görme İfade Eden Fiiller

**ara-** “yoklamak, kontrol etmek, gözden geçirmek”, **bah-/ bak-** “seyretmek, bakmak, görmek”, **bahadur-** “bakadurmak, bakakalmak”, **bakın-** “bakınmak, gözetlemek, etrafa bakınmak”, **gör-** “görmek”, **görin-/görün-** “görünme, görülmek”, **göster-** “göstermek”, **göze-** “gözetlemek”, **gözet-** “gözetmek gözlemek”, **gözük-/gözük-** “görünmek”, **gözle-** “seyretmek, izlemek”, **teferrüc id-** “seyretmek”, **temaşa it-** “hoşlanarak bakmak”.

### 3.1.1.2. İşitme İfade Eden Fiiller

**dinle-** “dinlemek”, **dinü din-** “söze konuşmaya kulak vermek, dinlemek”, **dın-** “ses duymak”, (sözünü) **du-** “(sözünü) dinlememek”, **esle-** “dinlemek, kulak vermek”, **girme-** “dinlememek”, **işid-** “işitmek”, **işitdür-** “işittirmek, duyurmak”, **kulah ko-** “kulak vermek, kulak asmak, dinlemek”, **kulag ur-** “kulak vermek”, **sem' it-** “işitmek, duymak”, **sözün işit-** “sözüne kulak vermek”, **tuy-** “duymak”.

### 3.1.1.3. Tatma İfade Eden Fiiller

**ac-** “acıkmak, aç olmak”, **acık-** “acıkmak”, **azıhlan-** “yemek”, **dil damah kurı-** “dili damağı kurumak, susamak”, **sin-** “hazmetmek, sindirmek”, **susa-** “susamak”, **tat-/tad (t)-** “tatmak”, **tatma-** “tatmamak”, **toyın-** “doyurulmak”.

### 3.1.1.4. Koklama İfade Eden Fiiller

**koh-** “kokmak”, **kohıt-** “koklatmak”, **tüz-** “kokmak”, **yiyle-** “koklamak”.

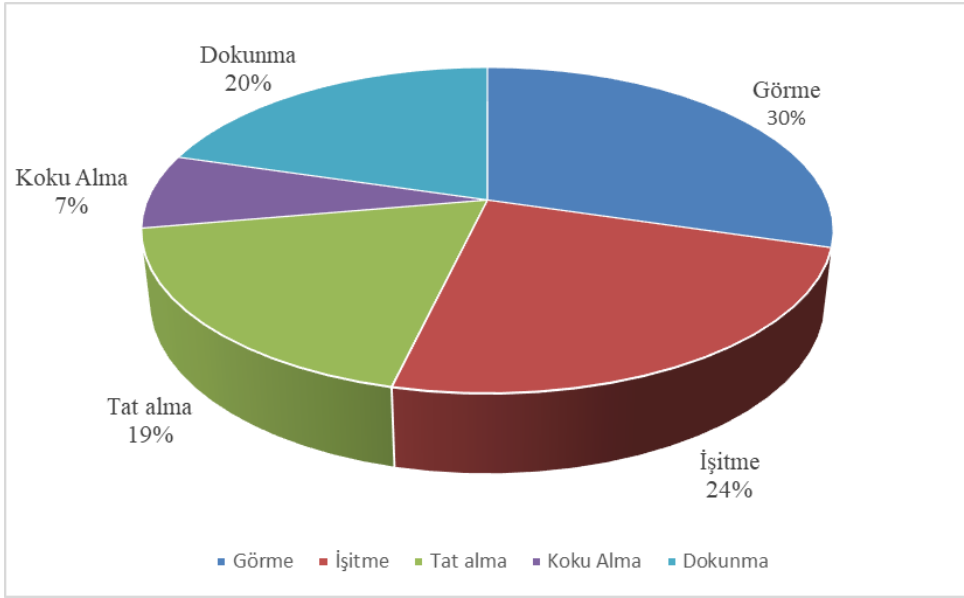
### 3.1.1.5. Dokunma İfade Eden Fiiller

**bas-** “basmak, değmek”, **deg-** “dokunmak, isabet etmek”, **degür-** “dokundurmak”, **dohın-** “dokunmak, isabet etmek”, **dokın-** “dokunmak, isabet etmek”, **gölgelen-** “serinlemek”, **ilin-** “dokunmak”, **tohun-** “dokunmak, değmek”, **tokın-** “dokunmak”, **sancıl-** “sancılanmak, bir şey batır gibi ağrımak”, **sanç-** “bir şey batır gibi ağrı hissetmek”.

Süheyl ü Nev-bahâr üzerine yapılan inceleme sonucunda toplam 54 algı fiili tespit edilmiştir. Bu fiiller arasında görme fiilleri en yoğun kullanıma sahipken koku alma fiilleri

en az kullanılan grup olarak dikkat çekmektedir. Algı fiillerinin bu şekilde dağılmış olması, eserin tematik yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Görme fiillerinin yoğunluğu, eserin görsel betimlemeler ve gözlemlerle zenginleştirilmiş anlatı yapısına dikkat çekmektedir. Özellikle karakterlerin çevrelerini, olayları ve duygusal durumlarını gözlemleri üzerinden aktarması görme duyusunun eserde merkezi bir rol oynamasını sağlamıştır.

Diğer taraftan koku alma fiillerinin azlığı, bu duyusunun hem bireysel hem de edebî anlatımlar açısından daha sınırlı bir kullanım alanına sahip olmasıyla açıklanabilir. Koku duyusu edebî metinlerde genellikle soyut ve içsel deneyimlerle bağlantılı olarak kullanıldığından tat alma ve görme gibi daha somut ve doğrudan algılarla karşılaştırıldığında daha az temsil edilebilmektedir. Ayrıca koku alma duyusunun dilsel ifadeleri sınırlı olduğu için yazarların bu fiili kullanma eğilimleri daha düşüktür. Bu durum Süheyl ü Nev-bahâr'ın içerik yapısında, görme fiillerinin öne çıkmasına ve koku alma fiillerinin daha arka planda kalmasına yol açmıştır.



Şekil 1: Süheyl ü Nev-bahâr'da Algı Fiillerinin Yüzdelerle Dağılımı

### 3.1.2. İdrak Fiilleri

İdrak, bireyin çevresindeki nesne, olay ve durumları zihinsel olarak algılama ve kavrama sürecini ifade eden soyut bir kavramdır. Arapça kökenli olan bu terim genellikle soyut düşünme ve bilişsel farkındalığı tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. İdrak süreci, sadece duygusal verilerin algılanmasıyla sınırlı olmayıp bu verilerin zihinsel olarak işlenmesini ve anlamlandırılmasını da içerir.

Zihinsel sürecin önemli aşamalarından biri olan biliş durumu alanyazında idrak fiilleri olarak karşılık görmektedir. İdrak fiilleri, bireyin çevresindeki olayları, nesnelere, durumları ve duyguları zihinsel olarak kavrama, anlama ve bunları bilinç düzeyinde

yorumlama süreçlerini ifade eden anlamsal bir kategoridir. İdrak fiilleriyle ilgili literatürde farklı adlandırmaların kullanıldığı görülmektedir. Bazı araştırmacılar idrak fiili yerine “bilîş fiilleri” Yıldız (2016), Aksoy (2021) kavramını tercih etmiştir. Türk dilinde idrak fiilleri hakkında Seçkin (2018), Soydan (2020), Karadağ Toprak (2021), Aksoy (2022) ve Fakirullahoğlu (2023) gibi araştırmacılar önemli çalışmalar yapmıştır.

Süheyl ü Nev-bahâr'da idrak fiilleri, karakterlerin olayları, ilişkileri ve duygusal durumları nasıl kavradığını, anladığını ve yorumladığını ifade eder. İdrak fiilleri, eserin karakterlerini sadece duygusal değil aynı zamanda zihinsel ve bilişsel dünyalarını da ortaya koyar. Bu fiiller aracılığıyla karakterler yaşadıkları olayları bilinç düzeyinde anlamlandırarak olayların derin anlamlarını keşfederler.

**alda-** “aldatmak, kandırmak”, **an-** “anmak, hatırlamak”, **anıl-** “anılmak, söylenmek, zikredilmek, hatırlanmak”, **anla-** “anlamak”, **anlan-** “anlaşılma”, **anma-** “anmamak, zikretmemek”, **âşikâre kıl-** “açıklamak”, **azdur-** “şaşırtmak, yanıltmak”, **‘azm eyle-** “azmetmek, gayret etmek”, **barış-** “barışmak, anlaşmak”, **başar-** “başarmak, üstesinden gelmek, elde etmek, muvaffak olmak”, **bayla-** “değerlendirmek”, açıklamak”, **benzet-** “benzetmek, sanmak”, **bil-** (1) “bilmek, haberdar olmak”, **bil-** (2) “tanımak, idrak etmek, anlamak, düşünmek”, **bilime-** “bilememek, bilmemek”, **bilin-** “bilinmek, ifşa olmak, anlaşılma”, **bili tagıl-** “bilinci dağılma”, **bişür-** “sözünü ölçüp biçmek”, **cezm eyle-** “kesin karar vermek”, **cüst (eyle-)** “araştırmak, aramak”, **çayla-** “düşünmek”, **debert (d)-** “araştırmak, kurcalamak”, **dile-** “dilemek, istemek”, **du’â eyle-** “dua etmek”, **dükenle-** “aramak, araştırmak”, **düş gör-** “rüya görmek”, **fark it-** “anlamak, fark etmek”, **fâş (it-)** “meydana çıkmak, anlaşılma”, **fehmi it-** “kavramak”, **ferâgat et-** “feragat etmek, vazgeçmek”, **ferâmüş it-** “unutmak, hatırdan çıkmak”, **fikre bat-** “düşünceye dalmak, dalıp gitmek”, **fikre düş-** “düşünceye dalmak”, **fikr (it-)** “düşünmek”, **gözet-** “dikkate almak, göz önünde bulundurma”, **gümân ol-** “zannetmek, tahmin etmek, şüphe etmek”, **hayâl gör-** “hayal görmek”, **icâzet vir-** “izin vermek”, **inan-** “inanmak”, **inandur-** “inandırmak”, **inanma-** “inanmamak”, **iste-** “aramak, araştırmak”, **ittifâk eyle-** “anlaşmak, anlaşmaya varmak”, **kabül it-** “kabul etmek”, **kavza-** “kavramak”, **karâr it-** “karar vermek, kararlaştırmak”, **karâr tut- (dut-)** “kararlaştırmak, kararında durmak”, **kıyas eyle-** “karşılaştırmak, mukayese etmek”, **murâdına ırgür-** “arzusuna ulaştırmak”, **ohşa-** “benzetmek”, **oku-** “öğrenmek”, **oku-** “okumak”, **öğinde dir-** “zihminden geçirmek”, **ögi düş-** “hatırlamak”, **öğlen-** “aklına başına toplamak, kendine gelmek”, **öğren-** “öğrenmek”, **öğret-** “öğretmek, alıştırmak”, **sag-** “saymak”, **sagışla-** “düşünmek”, **san-** “sanmak, düşünmek, tasavvur etmek”, **say-** “saymak”, **seç-** “ayırt etmek”, **seçil-** “seçilmek, ayırt edilmek”, **sına-** “sınamak, denemek”, **sınan-** “tecrübe etmek”, **siz-** “sezmek, hissetmek”, **şükür kıl-** “Allah’a hamd etmek, Allah’a şükür etmek, teşekkür etmek”, **tahkîk (eyle-)** “doğru olup olmadığını araştırmak, tahkik etmek”, **tedbîr it-** “düşünmek”, **te’emmül kıl-** “iyice etraflıca düşünmek”, **tefahhus kıl-** “bir meselenin iç yüzünü dikkatlice araştırmak”, **terâzûla-** “düşünmek”, **terk ura-** “vazgeçmek”, **unıt-** “unutmak”, **unıtdur-** “unutturmak”, **unıtıl-** “unutulma, hatırlanmamak”, **unıtma-** “unutmamak”, **unut-** “unutmak”, **us-** “kıyas etmek, karşılaştırmak, benzetmek, mukayese etmek”, **uslan-** “akıllanma, aklını başına toplamak”, **uy-** “aklına unutacak derecede kapılmak,

düşünmek”, **yâd (eyle-)** “yad etmek, hatırlamak”, **yâd tut-** “aklında tutmak, hatrında tutmak”, **yarat-** “var olmayan bir şeyi zihninde tasarlamak, yaratmak”, **yanıl-** “yanılmak”, **yanılma-** “yanılmamak, şaşırılmamak”, **yor-** “yorumlamak, tabir etmek”.

Süheyl ü Nev-bahâr’da toplam 88 idrak fiili tespit edilmiştir. Bu fiillerin yoğunluğu eserin edebî yapısı ve zihinsel süreçlerin betimlenmesi açısından önemli ipuçları vermektedir. İdrak fiilleri, bireyin dış dünyayı anlamlandırma ameliyesini ifade eden zihinsel ve bilişsel süreçleri kapsayan eylemleri içerir.

Eserde idrak fiilleri, özellikle aşk ve kader temaları etrafında belirginleşir. Süheyl ile Nev-bahâr yaşadıkları aşkı ve bu aşkın getirdiği zorlukları sadece hissetmekle kalmaz, aynı zamanda bu deneyimleri zihinsel olarak çözümleyerek derin bir kavrayışa ulaşırlar. İdrak fiillerinin kullanımı, eserin edebî derinliğini arttırarak okuyucunun, karakterlerin iç dünyalarını kavramasına imkân sağlar. Bu nedenle Süheyl ü Nev-bahâr’da idrak fiilleri, karakterlerin ruhsal ve zihinsel yolculuklarını en etkili biçimde yansıtan dilsel unsurlar olarak değerlendirilebilir.

### 3.1.3. Duygu Fiilleri

Duygular, bireyin içsel deneyimlerinin ve çevresel uyarıcılara verilen tepkilerin karmaşık bir bileşimidir. Psikolojik ve fizyolojik bileşenlerden oluşan duygular, genellikle bireyin çevredeki olay veya durumlara verdiği tepki olarak ortaya çıkar. Ayrıca duygular, ferdi ilişkilerde ve sosyal etkileşimlerde önemli bir rol oynar, çünkü insanların birbirlerini anlamalarına ve empati kurmalarına yardımcı olur.

Duygu fiilleri bireyin ruh durumlarını ifade eden ve bu durumları betimleyen fiiller olarak tanımlanabilir. Duygular, insanların düşünce, davranış ve sosyal ilişkilerini şekillendiren önemli unsurlardandır. Bu bağlamda duygu fiilleri, dilin zenginliğini arttıran ve bireylerin duygu deneyimlerini ifade etmesine olanak tanıyan önemli bir dilsel unsur olarak öne çıkmaktadır.

Literatürde duygu fiilleriyle ilgili çeşitli adlandırma ve sınıflandırmalar bulunmaktadır. Yurt dışındaki çalışmalarda bu fiiller için genellikle “emotion verbs” (duygu fiilleri ) ve “psych verbs” (psikolojik fiiller) gibi terimler kullanılırken Türkiye’deki çalışmalarda duygu eylemleri ve psikolojik durum fiilleri gibi ifadeler tercih edilmektedir. Türkçenin farklı dönemleri ve lehçeleriyle ilgili çalışmalarda duygu fiilleri üzerine birçok sınıflandırma yapılmıştır. Bu bağlamda, Türk dilinde duygu fiilleri konusunda İbe Akcan (2004), Fakirullahoğlu (2022), Aksoy (2022), ve Şaş (2023) gibi araştırmacıların katkıları bulunmaktadır.

Süheyl ü Nev-bahâr’da tespit edilen duygu fiilleri, taşıdıkları duygu değerlerine göre sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırmada fiillerin anlam özellikleri, sözlük tanımları ve bağlam içindeki kullanım biçimleri dikkate alınmıştır. Olumlu duygu fiilleri, bireyde hoşnutluk, mutluluk, sevgi, huzur ve güven gibi duyguları uyandıran fiillerden oluşurken (sevinmek, mutlu olmak vb.) olumsuz duygu fiilleri üzüntü, korku, kaygı ve öfke gibi olumsuz duygularla ilişkilendirilen fiilleri kapsamaktadır (korkmak, üzülmek vb.). Ayrıca



bağlama göre farklı duygu durumlarını ifade edebilen fiiller de (şaşırmak gibi) hem olumlu hem de olumsuz kategorisinde değerlendirilmiştir.

### 3.1.3.1. Olumlu Duygu Fiilleri

**afv eyle-** “affetmek, bağışlamak”, **(gönül) aldur-** “gönül almak, gönül kaptırmak”, **apıla-** “gönlünü hoş etmek”, **avın-** “avunmak, teselli bulmak, rahatlamak”, **begen-** “beğenmek, hoşla gitmek”, **cüş kıl-** “çoşmak”, **düp eyle-** “sevinçten yüreği atmak, heyecanlanmak”, **esirge-** “korumak, acımak, merhamet etmek”, **gönül aldur-** “gönlünü kaptırmak”, **gönül bağla-** “âşık olmak, gönlünü kaptırmak”, **gönül egle-** “gönül eğlendirmek, gönül avutmak”, **gönlünü vir-** “âşık olmak”, **gönül yap-** “gönlünü kazanmak, gönül almak”, **güven-** “güvenmek”, **güvenç bul-** “sevinç duymak”, **hayrân kal** “hayran kalmak, beğenmek”, **heves it-** “heveslendirmek, heves etmek”, **hoş ol- (1)-** “memnun olmak, mutlu olmak”, **hoş ol- (2)-** “ilgi duymak, hoşlanmak”, **hurûş kıl-** “çoşmak, coşkulu olmak”, **kanı kayna-** “çok sevinmek”, **kaygu git-** “kaygılanmamak, üzülmemek”, **kıvan-** “sevinmek”, **merhamet kıl-** “merhamet etmek, acımak, şefkat göstermek”, **mes'ud ol-** “mesut olmak, mutlu olmak”, **meyl it-** “gönül vermek”, **müşerref tut-** “şereflendirmek, şeref duymak”, **müşâtâk (bol)-** “arzu duymak, istekli olmak, özlem duymak”, **ög-** “övmek”, **ögle-** “özlemek”, **rahm kıl-** “merhamet etmek”, **sabûr (bol)-** “sabırlı olmak”, **safâ bul-** “mutlu olmak, huzur bulmak, gönül şenliğine sahip olmak”, **senâ kıl-** “övmek, övgüyle bahsetmek”, **sev-** “sevmek, muhabbet duymak”, **sevin-** “sevinmek”, **sevindür-** “sevindirmek”, **seviş-** “karşılıklı sevinmek”, **sitayişle-** “övmek, takdir etmek”, **şâd ol-** “sevinmek, mutlu olmak”, **şâd tut-** “sevinmek”, **şâdılık kıl-** “sevinmek, mutlu olmak”, **şâzılık it-** “neşelenmek, mutlu olmak”, **tayan-** “güvenmek”, **terahhum kıl-** “merhamet etmek, acımak”, **umadur-** “ümitle beklemek, ummak”, **ümîz vir-** “ümit vermek”, **zevk bul-** “hoşnut olmak”, **zevk eyle-** “neşelenmek”, **zevk it-** “eğlenmek”

### 3.1.3.2. Olumsuz Duygu Fiilleri

**acı-** “acıtmak, incitmek”, **ah eyle-** “üzülmek, ilenmek”, **ar-** “yorulmak, yorgun düşmek”, **'ar ol-** “utanmak”, **'asi ol-** “isyankâr olmak”, **avare ol-** “perişan olmak”, **ayah dire-** “ayak diremek, inat etmek”, **ayın-** “korkmak, çekinmek”, **az-** “azmak, sapkınlığa düşmek”, **bagrunı togra-** “ciğerini parçalamak, çok üzülme”, **belâ tart-** “sıkıntı çekmek” **biz-** “usanmak, bezmek, bıkmak”, **bizârlılığ ol-** “usanmak, bıkmak”, **bögür-** “acıyla feryat etmek”, **bus-** “kızmak, öfkelenmek” **cânından usan-** “bıkmak, canından usanmak”, **endişe eyle-** “endişelenmek, kaygılanmak”, **eymen-** “çekinmek, korkmak, ürkmek”, **fahr eyle-** “böbürlenmek, övünmek”, **gırîv eyle-** “bağırarak, feryat etmek”, **gönül incit-** “gönlünü kırmak, gönlünü incitmek”, **gönül yık-** “gönül yıkmak, gönlünü kırmak”, **(ışk ile )göyne-** “(aşk ile) yanmak, küle dönmek, acı çekmek”, **göyne-** “tasalanmak”, **göyün-** “içi yanmak”, **gözden kan dökül-** “çok üzülme”, **gussasını yi-** “acısını çekmek, kaygılanmak”, **harâb eyle-** “perişan etmek” **hacil kıl-** “mahcup etmek, mahcup olmak”, **hâtırın incid-** “gönlünü incitmek”, **hısm eyle-** “öfkelenmek, hiddetlenmek, kızmak”, **incin-** “incinmek”, **incit-** “incitmek, kalbini kırmak”, **kahı-** “kızmak, öfkelenmek”, **kahr (bol)-** “üzülmek”, **kahr eyle-** “helâk etmek”, **kakı-** “öfkelenmek, kızmak, hiddetlenmek”



**kan ağla-** “kan ağlamak, çok üzölmek”, **karar-** “dertlenmek, kederlenmek”, **karart (d)-** “dertlendirmek”, **(canı) kaya gel-** “canına yetmek, bezmek, bıkmak, endişeye kapılmak”, **kaya getir-** “bezdırmek, usandırmak, tasaya salmak, kaygılandırmak”, **kayguya bat-** “hüzönlönmek”, **kayguya vir-** “sıkıntıya girmek, sıkıntıya sokma” **kayur- (1)** “çekinmek, sıkılmak”, **kayur- (2)** “kaygılanmak, tasalanmak”, **keykirde-** “endişe etmek, sızlanmak”, **kına-** “kınamak, ayıplamak”, **kırıl-** “kırılmak, heder olmak, helâk olmak”, **kız-** “kızmak, öfkelenmek”, **kibr eyle-** “kibirlenmek, böbürlenmek”, **kocın-** “korkmak, çekinmek”, **korh-** “korkmak”, **korkuya düş-** “korkuya kapılmak”, **küs-** “küsmek”, **melâmet ol-** “ayıplanmak”, **ol-** “hüzönlönmek”, **özi göyne-** “içi yanmak”, **peşıman ol-** “pişman olmak, pişmanlık duymak”, **renc eyle-** “sıkıntı, eziyet çekmek”, **ruh(u) kızar-** “utanmak, yüzü kızarmak”, **tagla-** “dağlamak, aşk ateşıyla yanmak, acı çekmek”, **tarıh-** “daralmak, içi sıkılmak, müteessir olmak”, **tebâh it-** “perişan etmek, perişan olmak”, **tekebbürlük** “böbürlenmek, kibirlenmek”, **tudağı kurı-** “çok korkmak, korkudan dudağı kurumak”, **usan- (1)** “usanmak, bıkmak”, **utan-** “utanmak, hicap duymak”, **utandur-** “utandırmak”, **ümizi üz-** “ümidini kırılmak, hayal kırıklığına uğramak”, **ürk-** “ürkmek, korkmak”, **üşen-** “üzölmek, kahrolmak, sıkılmak, rahatsız olmak tedirgin olmak”, **vâlih kal-** “keder ve hüzönlö aklı gitmek, şaşırarak, hayrete kalmak”, **yabâna git-** “heder olmak”, **yacan-/yacın-** “çekinmek, sakınmak”, **yas ol-** “yasa bürünmek, yas tutmak”, **yigren-** “iğrenmek”, **yirin-** “kederlenmek, mahzun olmak, üzölmek”, **yüregi tagla(n)-** “yüregi dağlanmak, çok üzölmek, kahrolmak”, **yüregi figâr eyle-** “yüregi yaralanmak. acı çekmek”, **yüregü yar-** “yüregi parçalanmak”, **yüz kızart-** “mahcup olmak”, **zehresi yarıl-** “korkudan ödö patlamak, çok korkmak”.

### 3.1.3.3. Hem Olumlu Hem de Olumsuz Duygu Fiilleri

‘aceble- “şaşırmak”, **alın-** “kaygılanmak, kuşkulanmak”, **ayın bayın ol-** “şaşıp kalmak”, **endik-** “şaşırmak, şaşakalmak”, **enü yanu ol-** “şaşırmak”, **katlan-** “katlanmak, dayanmak, sabretmek”, **şaş-** “şaşırmak, şaşmak”, **tanla-** “hayret etmek, şaşırarak”, **tan dur-** “hayret etmek, şaşırarak” **usan- (2)** “şüphe etmek, kuşkulanmak”.

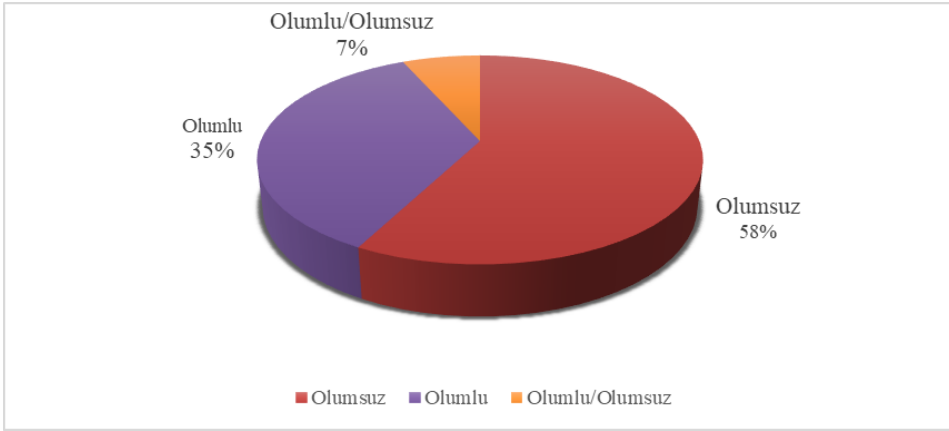
Duygu fiillerindeki ikili kullanım, bazı fiillerin bağlama göre hem olumlu hem de olumsuz anlam taşıyabilmesinden kaynaklanmaktadır. Bir fiil kullanıldığı bağlama göre farklı duygusal yükler edinebilir. Örneğın ‘şaşırmak’ fiili bir bağlama göre olumlu bir duyguyu ifade edebiliyorken başka bir bağlamda olumsuz anlam taşıyabilir.

Süheyl ü Nev-bahâr’da tespit edilen duygu fiilleri, metnin tematik yapısı ve anlam derinliğinin anlaşılması için önemli ipuçları vermektedir. Bu ipuçları, metin karakterlerinin iç dünyalarını ve dış dünyayla nasıl etkileşime girdiklerini ortaya koymaktadır. Örneğın, ‘acı çekme’ veya ‘mutlu olma’ gibi duygu fiilleri, karakterin iç çatışmalarını ve ruhî tatminlerini yansıtarak insan psikolojisine dair bir bakış açısı oluşturur. Ayrıca ‘öfke duyma’ fiilinin metinde belirginleştiğı bölümler, karakterlerin toplumsal normlara karşı duyduğu tepkiyi somutlaştırarak metnin dramatik yapısının ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Duygu fiilleri, eserdeki aşk, özlem, acı ve sevinç gibi

duygusal hâlleri okuyucuya etkili bir biçimde aktarır ve karakterlerin daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Duyguların ifade edilmesi, kahramanların iç çatışmalarını ve metnin tematik katmanlarını anlamada merkezî bir rol oynamakta böylece Süheyl ile Nevbahâr arasındaki ilişki, sadece sathi bir serüven değil, duygusal bir yolculuk olarak kurgulanmaktadır. Bu bağlamda, eserdeki duygu fiillerinin analizi klasik edebiyatın insan doğası ve ilişkilerini ele alış şekline dair önemli veriler ortaya koyarken çevirinin yapıldığı dönemin estetik anlayışını da etkili bir biçimde yansıtmaktadır.

Süheyl ü Nev-bahâr adlı eser üzerinde yapılan tarama sonucunda 134 duygu fiili tespit edilmiştir. Bu fiiller taşıdıkları duygu değerine göre üç gruba ayrılmıştır. Buna göre fiillerin 50'si olumlu, 74'ü olumsuz ve 10'u ise hem olumlu hem de olumsuz nitelik taşımaktadır. Bu fiiller, Şekil 2'de gösterilmiştir.



Şekil 2: Süheyl ü Nev-bahâr'da Duygu Fiillerinin Anlamlarına Göre Yüzdeler Dağılımı

## Sonuç

Dil, insanların birbirlerini anlamasını sağlayan en temel araçtır, o sebeple dil ile düşünce arasındaki güçlü bağ yadsınamaz. Düşünce, dilin anlam boyutunun temelini oluştururken dil de düşüncenin somut bir formu olarak değerlendirilir. Dil, bireylerin iç dünyalarını dışa vurdukları, kendilerini ifade ettikleri ve başkalarıyla iletişim kurdukları bir araçtır.

Özellikle mental fiiller, bireyin algısal, zihinsel ve duygusal dünyasını dil yoluyla anlamlandırmaya imkân tanıyan dilbilimsel inceleme ve bilişsel analiz açısından oldukça önemli anlamsal sınıf olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu fiiller, dilin iletişim aracı olma işlevinin dışında, bireylerin iç deneyimlerini, düşünsel süreçlerini yansıtan çok yönlü bir yapıya işaret etmektedir. Süheyl ü Nev-bahâr'daki mental fiiller, metnin hem edebî hem de dilbilimsel boyutunu derinleştiren unsurlar arasında yer almaktadır. Dilbilimsel açıdan bu derinleşme mental fiillerin metindeki söz dizimsel, anlamsal ve edimsel işlevleriyle ortaya çıkmaktadır. Örneğin, 'görmek, hissetmek' gibi algı fiilleri karakterlerin dünyayı nasıl kavradığını ortaya koyarak metnin bilişsel çerçevesini belirler. Benzer şekilde 'hatırlamak,

düşünmek' gibi idrak fiilleri, anlatının iç monologlarını ve karakterlerin düşünce süreçlerini görünür hâle getirerek metindeki anlatıcı bakış açısını şekillendirir. Üzülmek, mutlu olmak gibi duygu fiilleri ise eserin duygusal yönünü güçlendirerek karakterlerin psikolojik derinliğini artırır. Tüm bu unsurlar, bilişsel süreçlerin nasıl ifade edildiğini göstererek anlatının yapısal ve anlamsal katmanlarını zenginleştirir.

Süheyl ü Nev-bahâr'da bulunan mental fiilleri tespit etmek amacıyla hazırlanan bu çalışmada, mental özellik gösteren 276 fiil tespit edilmiştir. Bu fiillerden 54'ü algı, 88'i idrak ve 134'ü duygu fiili olarak sınıflandırılmıştır.

Beş ana kategori çerçevesinde ele alınan algı fiilleri arasında görme fiillerinin diğer algı türlerine oranla daha yoğun bir şekilde kullanıldığı belirlenmiştir. Görme fiillerinin yoğunluğu eserin olay örgüsünün görsel algılar üzerine kurulu olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, metnin tematik bütünlüğüyle doğrudan ilişkilidir; çünkü eserdeki karakterlerin çevrelerini, duygusal deneyimlerini ve yaşantılarını gözlemler yoluyla aktarmaları görme duyusunun merkezî bir işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Görme duygusu, insanın çevresini ve ruh dünyasını adlandırmada önemli bir araç olarak kullanıldığı için bu fiillerin sıklığı, metnin estetik ve anlam düzeyine derinlik kazandırmıştır.

İdrak fiilleri, karakterlerin zihinsel süreçlerini ve olaylara verdikleri bilişsel tepkileri yansıtan bir diğer önemli kategori olarak öne çıkmıştır. Süheyl ü Nev-bahâr'da tespit edilen 88 idrak fiili karakterlerin; olayları, duyguları ve çevrelerindeki gelişmeleri algılamaktan öte zihinsel düzeyde kavradıklarını ve yorumladıklarını göstermektedir. Bu fiillerin yoğunluğu eserdeki karakterlerin olaylara düşünsel bir perspektifle yaklaştığını ve bu süreçlerin hem karakter gelişimini hem de eserin olay örgüsünü şekillendirdiğini ortaya koymaktadır.

Duygu fiilleri ise çalışma boyunca bağlama göre incelenmiş ve 134 duygu fiilinin 74'ünün olumsuz, 50'sinin olumlu ve 10'unun ise hem olumlu hem olumsuz anlam taşıdığı belirlenmiştir. Olumsuz duygu fiillerinin bu denli yoğunluk göstermesi eserin tematik yapısında ayrılık, hüznün ve çaresizlik gibi unsurların baskın olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, eserin dramatik yapısında sıkça karşılaşılan trajik olaylarla ve karakterlerin aşk temalı hayal kırıklıklarıyla da pekişmiştir. Olumsuz duygu fiillerinin bu baskınlığı metnin genel atmosferini karamsar bir tona büründürmekte ve karakterlerin ruh dünyalarındaki melankolik hâli yansıtmaktadır.

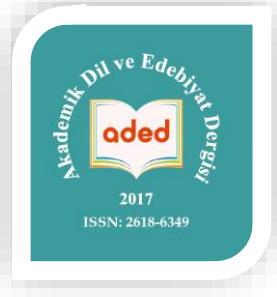
## Kaynaklar | References

- Acar, E. (2019). Codex Cumanicus'ta bulunan mental fiillerin günümüz Anadolu ağızlarındaki kullanımları üzerine. *International Journal of Turkish Literature, Culture, Education* 8(3). 1276-1292.
- Argunşah, M. ve Boz, F. (2022). 15. yüzyıl Anadolu Türkçesinde negatif temel duygu fiilleri. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 8(17), 208-225.
- Aşçı, M. (2024). Muînü'l Mürid'de yer alan mental fiiller. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi* 13(4), 1246-1282.
- Atabay, N., Özel, S. ve Kutluk, İ. (1983). *Sözcük türleri*. TDK Yayınları.
- Ataman, H. A. (2023). Yûnus Emre Dîvânı'nda mental fiiller. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* (76), 179-216.
- Bayrav, S. (1998). *Yapısal dilbilimi*. Multilingual Yayınları.
- Beyitoğlu, Y. K. (2021). Ali'nin Kıssa-i Yûsuf'unda mental fiiller. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 11(3), 1521-1534.
- Biber, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S. ve Finegan, E. (2004). *Grammar of spoken and written english*. Longman.
- Bilgin Aksoy, G. (2022). Azerbaycan Türkçesinde duygu fiillerinin anlam bilimsel yapı görünümleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (29), 72-87. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1164018>
- Bilgin Aksoy, G. (2022). Azerbaycan Türkçesindeki biliş fiilleri için bir sınıflandırma önerisi. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi* 8(17), 53-73. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1164018>
- Boz, F. (2022). *15. yüzyıl Anadolu Türkçesinde mental fiiller*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ciğa, Ö. (2013). *Süheyl ü Nev-bahâr (metin- aktarma, art zamanlı anlam değişimleri, dizin)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dicle Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Çelik, N. (2022). Dîvânü Lugâti't-Türk'te geçen temel duygu fiillerinin Derleme Sözlüğü'ndeki durumu üzerine bir değerlendirme. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (57), 143-156.
- Cook, W. A. (1979). *Case grammar: Development of the matrix model (1970- 1978)*. Georgetown University Press.
- Croft, W.(1993). Case Marking and the semantics of mental verbs. *Semantics and the Lexicon* (s. 55-72). Kluwer Academic Publisher.
- Cüceloğlu, D. (2019). *İnsan ve davranışı*. Remzi Kitabevi.

- Çelik, T. (2019). Bir geçiş dönemi eseri olan Risale-i Kudsiyye'deki mental fiillerin kipliklerdeki görünümü. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* 3 (2), 241-252.
- Deny, J. (2012). *Türk dil bilgisi*. Kabalıcı Yayınları.
- Dilçin, C. (1991). *Mes'ûd bin Ahmed, Süheyl ü Nev-bahâr, inceleme- metin- sözlük*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Dolati Darabadi, M. (2018). Nehcü'l Feradis'te mental fiiller. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 3(1), 85-113.
- Ediskun, H. (2003). *Türk dilbilgisi*. Remzi Kitabevi.
- Ekşiöğlü, S., ve Karadağ, F. N. (2021). Kitâbu Evsâfî Mesâcidi'ş-Şerife'deki mental fiiller üzerine bir inceleme. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2(2), 94-109.
- Erarslan, M. ve Güner, G. (2021). Babürnâme'deki mental fiillerin yapı ve içerik bakımından sınıflandırılması. *Uluslararası Filoloji Bengü*, 1(1), 17-66.
- Erdem, M. (2004). Türkmen Türkçesinde mental fiillerin "istem"e göre anlam değişimleri. *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I* (s. 939-949). TDK Yayınları.
- Erdem, M. (2009). *Modern Oğuz Türkçesi söz varlığı - Türkiye, Azerbaycan ve Türkmen standart türleri esasında*. Grafiker Yayınları.
- Ergin, M. (2002). *Türk dilbilgisi*. Bayrak Yayınları.
- Fakirullohoğlu, M. A. İ. (2022). Kazak Türkçesinde duygu fiilleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi* 11(3), 991-1016.
- Gökmenoğlu, E. (2022). *Kutadgu Bilig'de duyu fiilleri*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güngör, O. C. (2021). Dede Korkut Hikâyeleri'nde mental fiiller. *Doğumunun 60. yılında Nevzat Özkan armağanı ediyâ yazıkâ* (s. 409-443). Nobel Yayınları.
- Hacıeminoğlu, N. (1991). *Türk dilinde yapı bakımından fiiller*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Halliday, M. A. K. (1990). *An introduction to functional grammar*. Foreign Language Teaching and Research Press.
- Hirik, E. (2018). *Türkiye Türkçesinde mental fiiller*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- İbe Akcan, P. (2004). Türkçe ruh durumu eylemleri için bir sınıflama önerisi. *Dil ve Edebiyat Dergisi* 1 (1), 35-45.
- Kalkan, N. (2016). Başkurt Türkçesinde mental fiiller. *Actual problems of Turkic studies*. 177-186.
- Kamchybekova, K. (2010). *Kırgız Türkçesinde duyu fiilleri*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Karabacak, E. (2002). *Bergamalı Kadri müyessiretül'ulum*. TDK Yayınları.
- Kenny, A. (2003). *Action, emotion and will*. Routledge Press.
- Koptagel İlal, G. (1991). *Tıpsal Psikoloji. Tıpta davranış bilimleri* (3. bs.). Güneş Kitapevi.
- Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye Türkçesi grameri*. TDK Yayınları.
- Levin, B. (1993). *English verb classes and alternations*. The University of Chicago Press.
- Lock, G. (2005) *Functional English grammar: An introduction for second language teachers*. Cambridge University Press.
- Okay, Ş. D. (2022). *Hüseynin Nihal Atsız'ın Ruh Adam romanında mental fiillerin incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özkan Kurt, F. (2020). *Batı Türkçesinde algı fiilleri*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Robins, R. H. (1997). *A short history of linguistics*. Longman Press.
- Sandalyeci, S. (2016). Bir eski Anadolu Türkçesi metni olan Şeyyad Hamza'nın Yusuf u Zeliha mesnevisinde mental fiiller. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 6(12), 157-171.
- Sandalyeci, S. (2025). Çağatay Türkçesindeki mental fiillerde 'çok katmanlılık': Ali Şir Nevâî örneği. *Turcology Research* (82), 12-21.
- Sarı, İ. (2019). Algı fiillerinde çok anlamlılık: gör-örneği. E. Kuyma ve A. Nazlı (Ed.). *Algı'ya dair içinde*, (129-161). Kesit Yayınları.
- Seçkin, K. (2018). Edip Ahmed'in zihin dünyası: idrak fiilleri. X. *Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu* (s. 1403-1414). ESOGÜ Basımevi.
- Seçkin, K. (2019). *Eski Türkçede mental fiiller*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Seçkin, K. (2020). *Eski Türkçe metinlerinden örneklerle mental fiil teorisi*. Palet Yayınları.
- Shatz, M., Wellman, H. M. ve Silber, S. (1983). The acquisition of mental verbs: A systematic investigation of the first reference to mental state. *Cognition* 14, 301-321.
- Sweetser, E. (1990). *From etymology to pragmatics: Metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge University Press.
- Soydan, S. (2020). Lisânü't-Tayr'da idrak fiilleri. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 64, 1-20
- Şahin, S. (2012). *Türkmen Türkçesinde mental fiiller*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Şaş, A. K. (2023). Türkiye Türkçesinde deyimleşmiş birleşik duygu fiilleri. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 10(3), 602-631.
- Şaş, A. K. (2023). Türkiye'deki mental fiil çalışmaları üzerine bir bibliyografya denemesi. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10(36), 290-307.
- Tanalp, R. (1975). *Duyu fizyolojisi*. Ankara Üniversitesi Eczacılık Fakültesi Yayınları.
- Toprak, F. K. (2021). Tuvacada semantik bir kategori olarak idrak fiilleri -eski Türkçe ile karşılaştırmalı olarak-. *Geçmişten Günümüze Türk Dili Öğrenci Çalıştayı Bildiriler* (s. 85-100). Kesit Yayınları.
- Türkdil, Y. (2013). *Anlam bilimi açısından Kazak Türkçesinde duygu fiilleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Van Valin, R. D. (2004). Semantic macroroles in role and reference grammar. Rolf Kailuweit and Martin Hummel (Ed.). *Semantische rollen* içinde (s. 62-82). Gunter Narr Verlag Tübingen.
- Viberg, A. (1983). The verbs of perception: A typological study. Brian Butterworth, Bernard Comrie ve Östen Dahl (Ed.). *Explanations for language universals* içinde (s. 123-162). De Gruyter Mouton.
- Yaylagül, Ö. (2005). Türk runik harfli metinlerde mental fiiller. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 2(1), 17-51.
- Yaylagül, Ö. (2010). Türkiye Türkçesinde duygu fiilleri. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 7(4), 100-111.
- Yegin, A. (2019). Mental fiil kavramı ve Şeyyâd Hamza'nın Yusuf u Zelihâ mesnevisinde mental fiiller. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 4(1), 51-74.
- Yıldız, H. (2016). *Eski Uygurcada mental fiiller*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, H. (2018). Atebetü'l-Hakayık'ta algı fiilleri. *Karadeniz Araştırmaları* XV(60), 163-181.
- Yıldız, H. (2020). Eski Uygurcada mental fiiller arası geçişler üzerine notlar. *Gazi Türkiyat* (26), 105-125.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

**Aysu Esra KURBAN**

<https://orcid.org/0009-0009-1073-3690>

Doktora Öğrencisi

[aysesrakurban@ogr.iu.edu.tr](mailto:aysesrakurban@ogr.iu.edu.tr)

İstanbul Üniversitesi

<https://ror.org/03a5qrr21>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## -J.K. Huysmans'tan Hâlid Ziya'ya- İki Poetik Roman: *Tersine* ile *Mai ve Siyah*

*-From J.K. Huysmans To Halid Ziya- Two Poetic Novels:  
Tersine and Mai and Siyah*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 23.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 03.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | *Citation*

Kurban, A. E. (2025). -J.K. Huysmans'tan Hâlid Ziya'ya- İki Poetik Roman: *Tersine* ile *Mai ve Siyah*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 83-100. <https://doi.org/10.34083/akaded.1625937>

Kurban, A.E. (2025).-From J.K. Huysmans To Halid Ziya- Two Poetic Nowels: *Tersine* and *Mai ve Siyah*. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 83-100. <https://doi.org/10.34083/akaded.1625937>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

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





## Öz

Bu çalışmada Servet-i Fünûn topluluğu üyelerinden Hâlid Ziya Uşaklıgil'in 1896- 1897 yıllarında tefrika edilen, 1898'de basılan romanı Mai ve Siyah ile Fransa'daki Dekadizm akımının temsilcilerinden Joris Karl Huysmans'ın 1884 tarihli Tersine adlı romanı arasında mukayese yapılmış, iki romanın benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konmuştur. Servet-i Fünûn topluluğunun 1897 yılında Ahmet Midhat Efendi tarafından "dekadanlık" ile itham edilmesi, Mai ve Siyah'ın Servet-i Fünûn neslinin sanat anlayışını ortaya koyan bir roman olduğunun araştırmacılar tarafından kabul edilmesi; Tersine'nin ise Dekadizm'in bildirisi niteliği taşıması, Mai ve Siyah ile Tersine romanlarına "mukayese" odaklı bir yaklaşımı gerekli kılmıştır. Öte yandan her iki roman kahramanı sanat anlayışları, hayal dünyaları, gerçeklikten kaçışları, duyu ve duyumsayıları, ideale ulaşma yolundaki tecrübeleri ile ortak özelliklere sahiptirler. Bahsi geçen iki romanın mukayesesi ile hem Dekadanlar tartışmasına yeni bir bakış açısı kazandırılacak hem Hâlid Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah adlı romanının kaynaklarına bir yenisi eklenecek hem de Mai ve Siyah romanının orijinalitesi tartışmaya açılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Türk edebiyatı, *Mai ve Siyah*, *Tersine*, dekadizm, Servet-i Fünûn.

## Abstract

*In this study, a comparison is made between Halid Ziya Uşaklıgil's novel Mai ve Siyah, one of the members of the Servet-i Fünûn community, which was serialized in 1896-1897 and published in 1898, and Joris Karl Huysmans's 1884 novel Tersine, one of the representatives of the Decadism movement in France, and the similarities and differences of the two novels are revealed. The fact that the Servet-i Fünûn community was accused of "decadence" by Ahmet Midhat Efendi in 1897, that Mai ve Siyah is accepted by researchers as a novel that reveals the artistic understanding of the Servet-i Fünûn generation, and that Tersine is a declaration of Decadism, necessitated a "comparative" approach to the novels Mai ve Siyah and Tersine. On the other hand, the protagonists of both novels have common characteristics with their understanding of art, their world of imagination, their escape from reality, their senses and sensations, and their experiences on the way to reaching the ideal. With the comparison of these two novels, a new perspective will be brought to the discussion of the Decadents, a new one will be added to the sources of Hâlid Ziya Uşaklıgil's novel Mai and Siyah, and the originality of the novel Mai and Siyah will be opened to discussion.*

**Keywords:** Modern Turkish literature, *Mai ve Siyah*, *Tersine*, decadence, Servet-i Fünûn.

## Giriş

Tanzimat'tan sonraki Türk edebiyatı incelendiğinde, imparatorluğun Batı'ya açılan kapılarından, edebiyatın ve edebiyatçıların da nasibini aldığı, edebî sahada “yıkma/ yeniden inşa etme” niteliğinde hamlelerin gerçekleştirildiği görülmektedir. Özellikle sosyal fayda prensibiyle hareket eden Tanzimat sanatçılarının birinci nesli “dil ve fikirde sadeleşme”, “anlaşılır olma” kaygıları güttüklerinden şiiri söz oyunlarından arındırmışlardır.<sup>1</sup> Oysa hemen artlarından gelen Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid Tarhan ve Muallim Naci'nin teşkil ettiği ikinci nesil sanatçıları gerek mizaçları gerek devrin şartları gerekse edebî sahadaki ilerlemeler sebebiyle “bireysel” temalara yönelmişler, dil noktasında da birinci nesle kıyasla daha ağır bir dil kullanmışlardır. İkinci nesil sanatçılarından Recaizade Mahmut Ekrem, Servet-i Fünûn dergisinin bir edebiyat dergisi hâline gelmesini, yenilikçi gençlerin bu dergi etrafında toplanmasını sağlamış, yani Servet-i Fünûn topluluğunun bir araya gelmesinde öncü bir rol oynamıştır. Zaten topluluktaki üyelerin Mekteb-i Sultanî'den hocasıdır, burada hocalığını yapmadığı kimseleri de edebî sahadaki otoritesi ile etrafına toplamayı başarmıştır. (Tokgöz, 1993, s. 78- 82). 1896 yılında Servet-i Fünûn dergisi etrafında bir araya gelen Servet-i Fünûn topluluğu, ortaya koydukları sanat anlayışıyla camiayı hayrete düşürmüş ve şiddetli eleştiriler almışlardır. Bu eleştirilerden en önemlisi Ahmet Midhat Efendi tarafından gelmiş, neredeyse dört yıl sürmüş olan “Dekadanlar” tartışmasını başlatmıştır. Ahmet Midhat Efendi 1897 yılında Sabah Gazetesi'nde “Dekadanlar” adında bir makale yayımlamış ve burada Servet-i Fünûncuları “dekadan” olmakla suçlamıştır.<sup>2</sup>

Dekadan, Fransızca “décadence” kelimesinin dilimizdeki karşılığıdır ve “Gerileme, çöküş başlangıcı, çökmekte olan” (Saraç, 1976, s. 331), “Edebiyatta, sanatta gerileme, yozlaşma, inhitat, gelenek ve kaidelerde iflas” (Doğan, 1996, s. 260), “düşkünleşmiş” (Türkçe Sözlük, 1969, s. 189) gibi anlamlara gelmektedir. “Dekadanlar” yani “décadents” ise, 19. yüzyıl sonlarında Fransa'da ortaya çıkmış bir edebiyat hareketinin ismidir. Fransa'da 1870 bozgunu sonrasında, Fransa gençliği yenilik isteği ile ayaklanmış. Schopenhauer, Hartmann, Wagner gibi isimlerden de etkilenmekle beraber esas örnek aldıkları, öncü saydıkları isim Verlaine olmuştur. Le Décadent dergisinde dönemin hâkim sanat anlayışı olan parnasizmden oldukça farklı şiirler yazmışlardır. Bu şiirlerde hayale ve müziğe sığınarak geçmişe dair her şeyi yıkmak istemişler ancak yıktıklarının yerine yeni bir şey koyamadıkları için kalıcı olamamışlardır. Cevdet Perin, *Çağdaş Fransız Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasında dekadandanların niteliklerini şöyle sıralamıştır: Şiirde aşırı gerçekçiliğe karşı çıkmışlar, kişisel olana önem vermişler, ideallerini ince hüznüler eşliğinde dile getirmişlerdir. Şiirin malzemesinin duyular ve sezgiler olduğunu vurgulayarak şiirde müphemiyeti savunmuşlardır. En önemli ilkeleri ise şiire müziği dahil etmektir. (Perin, 1957, s.

<sup>1</sup> M. Kayahan Özgül, *Kemal'le İhtimal Nâmık Kemâl'in Şiirine Tersten Bakmak* adlı kitabında Şinasi'nin peşinden giden neslin dilden ziyade fikirde sadeleşme yolunu tuttuğunu, şiiri söz oyunlarından arındırarak halkın seviyesine indirdiğini ve şiire didaktik bir misyon atfettiğini söylemiştir. Özgül'ün şair ve yazarları farklı kutuplarda ele almadığı, “biz” ve “onlar” ayrımının bir kamuoyu yaratma arzusuyla ilişkili olduğunu söylediği de bilinmelidir.

Ayrıntılı bilgi için bkz.: M. Kayahan Özgül, *Kemal'le İhtimal Nâmık Kemâl'in Şiirine Tersten Bakmak*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 66- 67.

<sup>2</sup> Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 27.

61- 63). Dekadanlar edebiyatı mevcut konumundan geriye götürmek istemekle eleştiri konusu olmuşlardır.

Servet-i Fünûn neslinin şiire has bir dil istemi, şiirde müzikaliteye verdikleri önem, şiirde müphemiyet arayışları, tüm bunlar için sözlüklerde kullanılmayan kelimelere başvurmaları, sadeleşmekte olan şiir ve edebiyat dilini yeniden eski, ağır hâline irca etmeleri, soyut ve somut kavramlardan terkipler üreterek mevcut dilin ve edebî anlayışın üstüne çıkmaları göz önünde bulundurulursa Fransız Dekadanlar'ı ile gösterdikleri benzerlikler anlaşılacaktır. Ancak iki farklı kültürün iki farklı edebiyat hareketi arasındaki benzerlikler bununla sınırlı değildir. Cennet Altundaş, “Türk Edebiyatında Sembolizm” başlıklı yüksek lisans tezinde (Altundaş, 2016) önceleri parnasyen olmasına rağmen bu edebiyat anlayışından uzaklaşarak Dekadizm saflarına geçen J.K. Huysmans'ın 1884 yılında yazdığı *Tersine* adlı romanının söz konusu etmiş ve bu romanın Dekadizmin bildirisi niteliğini taşıdığı bilgisini yinelemiş, ana karakter Des Esseintes'in tam bir dekadan olduğunu<sup>3</sup> söylemiş; bu bağlamda da bu romanın Hâlid Ziya Uşaklıgil'in 1897'de yazdığı *Mai ve Siyah* romanı ile benzerlik gösterdiğini ileri sürmüştür. Bu sava ve arkasındaki kuvvetli gerekçelere rağmen (Dekadizmin bildirisi olduğu kabul edilmiş bir romanın kurgu şeması ile dekadanlıkla suçlanan bir topluluğun yazarının, bu topluluğun beyannamesi<sup>4</sup> olarak kaleme aldığı romanın kurgu şemasının dikkate değer benzerlikler göstermesi, karakterlerinin sanat anlayışları ve yaşayış biçimleri arasında anlamlı paralellikler olması...) *Tersine* ile *Mai ve Siyah* romanları mukayeseli olarak ele alınmamış, *Mai ve Siyah* romanının kaynakları arasında sayılabilecek bir eser detaylı olarak incelenmemiştir.<sup>5</sup>

Hâlid Ziya'nın Fransız edebiyatına derin bir ilgi duyduğu ve Fransız edebiyatından birçok önemli eseri okuduğu, Batı edebiyatı ile bağını da sık sık dile getirdiği bilinmektedir. İyi derecede Fransızca bilgisi sayesinde pek çok eseri orijinalinden okumuş, Türkçenin ilk Fransız edebiyatı tarihini yazmıştır (Huyugüzel, 2004, s. 21). Hâlid Ziya üzerine yapılan pek çok çalışmada Fransız sanatçılara, özellikle Fransız realist sanatçılara dikkate değer bir ilgi duyduğu üzerinde

<sup>3</sup> Cevdet Perin de *Fransız Edebiyatı Tarihi* çalışmasında *Tersine* romanının ana karakterinin tam bir dekadan olduğu üzerinde önemle durmuştur. Bknz.: Perin, 1957, s. 69.

<sup>4</sup> *Mai ve Siyah* romanının Servet-i Fünûn topluluğun beyannamesi olarak okunması gerektiğini ifade eden pek çok çalışma mevcuttur. Bunlardan bazıları şunlardır:

Olca Öner, *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.

Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

Zeynep Kerman, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.

Zeynep Kerman, “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*.

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2000.

<sup>5</sup> *Mai ve Siyah* romanının kaynakları hakkında daha geniş bilgi için bknz.: Emel Kefeli, *Mai ve Siyah*'ın Kaynakları Üzerine Bazı Dikkatler”, *Türklük Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, Cilt: 1, 2018, s. 53- 48.

Mustafa Yeşilbaş, Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* Romanının Fransız Kaynakları, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli, 2022.

Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.

(Hâlid Ziya'nın sanatının kaynakları üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde J.K. Huysmans adına rastlanmamıştır. Daha çok Goncourt Kardeşler, Stendhal, Balzac, Flaubert, André Theuriot gibi isimler söz konusu edilmiştir.)

durulmuştur.<sup>6</sup> Onun bu temayülü, araştırmacıya, 1884'te yazılmış ve devrine damga vurmuş bir eser olan *Tersine*'den haberdar olabileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda Hâlid Ziya'nın hatıraları (Kırk Yıl, Saray ve Ötesi, Bir Acı Hikâye) incelenmiş, özellikle 1909'a kadarki hatıralarını ihtiva eden Kırk Yıl üzerine yoğunlaşmış ancak dekadancılar ve J. K. Huysmans adına yer verdiği görülmemiştir. Romanın gelişimini ortaya koyduktan sonra romantizm ve realizm üzerinde durduğu Hikâye adlı eserinde ise "ikinci derecede realistler" başlığı altında "J. K. Huysmans" adına bizzat yer verdiği tespit edilmiştir (Uşaklıgil, 1998, s. 91, s. 93). Hâlid Ziya'nın J. K. Huysmans'tan haberdar olması, *Tersine* romanından da haberdar olabileceği savını güçlendirmektedir.

Hâlid Ziya'nın "ikinci derecede realist" olarak ele aldığı J.K. Huysmans, 19. yüzyıl Fransız edebiyatının mühim isimlerindedir. Evvela natüralist çevrede boy göstermiş ancak *Tersine* romanı ile natüralizmle bağını koparmıştır.<sup>7</sup> *Tersine* romanını Türkçeye çeviren Tahsin Yücel, romana yazdığı ön sözde, Huysmans'ın ve romanının ülkemizde pek bilinmediğini, yazınseverlerin bu roman üzerinde durmadıklarını söylemiştir. (Huysmans, 2021, s. 6) Buradan yola çıkılarak yapılan araştırmada J. K. Huysmans ve *Tersine* romanına ilişkin iki makale, bir yüksek lisans tezine rastlanmıştır.<sup>8</sup> İncelemeler doğrultusunda bunlarda, *Tersine* romanı ile *Mai ve Siyah* benzerliğine değinilmediği tespit edilmiştir.

Bu çalışmada; mukayeseli olarak incelenmeye bu denli elverişli, aralarındaki ilişki dikkate değer olan iki romanın beraberce ele alınmasıyla, Türk romanının "başarılı" ilk örneği kabul edilen *Mai ve Siyah*'ın kaynaklarına bir yenisini eklemek, kapanmayan ve hâlâ muğlak bir mevzu olan Servet-i Fünûn ve "dekadanlık" tartışmasına yeni bir bakış açısı sunmak hedeflenmektedir.

<sup>6</sup> Ayrıntılı bilgi için bknz.: Gül Mete Yuva, a.g.e., s. 254- 344.

Zeynep Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 13- 60.

Gül Mete Yuva, "Yaşasın Yeni Dünya", *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı* (Haz. Deniz Aktan Küçük& Murat Narcı), İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, s. 83- 96.

<sup>7</sup> Ayrıntılı bilgi için Tahsin Yücel'in *Tersine*'ye yazdığı "Huysmans ve Tersine Çevresinde" başlıklı ön sözüne bakınız: Tahsin Yücel, "Huysmans ve Tersine Çevresinde", *Tersine*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s. 5- 13.

<sup>8</sup> Makaleler: Sultan Kaymak, "J.K. Huysmans'ın Tersine İsimli Romanında J. F. Des Esseintes'in Düşsel Yolculukları", Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 29, 2017, s. 175- 183.

Abdurrahman Kolcu, "J. K. Huysmans'ın A Rebours (Tersine) ve Tahsin Yücel'in Mutfak Çıkmazı Romanları Arasında Bir Karşılaştırma", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Sayı: 5, 2011, s. 58- 98.

Tez: Merve Hepanıl, "Charles Baudelarie'in Edebiyat Anlayışı Bağlamında Joris Charles Huysmans'ın Tersine Adlı Romanı", Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2023.

Bunun dışında, ana konu olmamakla beraber, Huysmans ve *Tersine* romanına yer veren tezler de vardır: Yağmur Üçüz, "Lev Tolstoy'un Kreutzer Sonat Eserinde Cinselliğin Metafiziği", Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2020.

Barış Erdem, "Günümüz Edebiyatında İnsanın Çöküşü: Michel Houellebecq'in Soumission Örneği", Galatasaray Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Alper Alparslan, "Rus Fin de Siècle Edebiyatında Dekadan Schopenhauer Alımlaması: Fedor Sologub'un 'The Petty Demon' Adlı Romanı", Dokuz Eylül Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2019.

## İki Poetik Roman: *Tersine- Mai ve Siyah*

*Mai ve Siyah*'tan önce yayımlanmış olan *Tersine* romanının protagonisti Des Esseintes on yedi yaşında anne ve babasını kaybetmiş, kendisine kalan mirasın büyük bir kısmını içine girdiği farklı çevrelerde tüketmiş, maddi kaybını fark ettiğinde ise içinde yaşadığı Lourps Şatosu'nu satarak şehirden uzakta bir yere yerleşmiştir. Çağdaş yaşamdan, Paris insanından nefret ederek ve adeta kaçarak geldiği bu yeni yerde, yeni evinde kendinden başka iki de yardımcısı bulunmaktadır. Bundan sonraki hayatını evinin dekorasyonu üzerine yoğun bir mesai harcayarak geçirir. Gerek ev gerekse dekorasyon tutkusu, aslında Des Esseintes'in gerçekten kaçışını ve gerçeği arayışını temsil etmektedir. Arayışı boyunca evinden yalnız bir kez uzaklaşmış, Londra'ya gitmek istemiş, ancak "niyetin ve davranmanın eylemin kendisine eş değer olduğunu" düşünerek evine geri dönmüştür. Romanın sonunda kendini mahkum ettiği yalnızlık ve doğal/ gerçek- yapay ikilemi, bu ikilik arasındaki bocalayış onu hasta etmiş, doktor tavsiyesi üzerine Paris'e dönmek zorunda kalmıştır. Yani hayal, gerçek karşısında yenilmiştir.

*Mai ve Siyah*'ın protagonisti ise Ahmet Cemil'dir ve tüm roman Ahmet Cemil'in etrafında dönmektedir. Ahmet Cemil, on dokuz yaşında babasını kaybetmeden önce mutlu ve umutludur. Mekteb-i Müllkiye'de tanıştığı arkadaşı Hüseyin Nazmi ile edebiyat şubesine geçtikten sonra okuma merakı duymuşlar, sistemli okumalar yapmışlardır. Bu okumalar neticesinde Ahmet Cemil'de şair olma isteği peyda olmuş ve tüm ümitleri de bu isteğe bağlanmıştır. Ancak babasını kaybettikten sonra ailesinin maddi yükünü üstlenmek durumunda kalan Ahmet Cemil, hem okuyup hem çalışırken bu isteğini gerçekleştirmenin ne kadar zor olduğunu farkına varmıştır. Henüz ömrünün ilk safhalarında hayallerini yıkan gerçeğin acı yüzüyle karşılaşsa da ümidini kesmemiş; hep yeni bir "ümit" ile okurun karşısına çıkmıştır. Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia'yı sevmiş, sonunda onun bir başkasıyla evleneceği haberini almıştır. Başyazar olmayı hayal ettiği matbaada, romanın sonunda, bir çalışan dahi değildir. Kız kardeşini büyük ümitlerle evlendirmişse de bu evlilik kardeşinin ölümüne sebep olmuştur. En büyük ümidi ve arzusu, eserini tamamlamaktır. Ancak eserini, aşkı ile denk tuttuğundan aşkını kaybettiği gün eserini de yakmıştır. Ahmet Cemil'in vuku bulmasını düşlediği sayısız hayal, hayatın acı gerçekliğine yenilmiştir. Romanın sonunda, tüm ümitlerinin mezarı olan İstanbul'dan Lloyd'a, yeni bir başlangıç için gitmektedir...

Henüz bu ilk bakışta dahi her iki romanın hâkim izleklerinin ortak bir paydada buluştuklarını söylemek mümkündür: Hayal/ kurgu- gerçek. Bunun dışında karakterlerin (kısmî ya da bütün) ailesizlikleri, yaşadıkları hayatı bir "arayış" hâline getirmeleri, kaçışları, hayale/ ümide/ kurguya temayülleri ve gerçeğe mecburi teslimiyetleri, Des Esseintes'in evinin dekorasyonu ile Ahmet Cemil'in şiir kitabının romanlarda temsil ettikleri, duyuların ve duyumsayışların hayatlarındaki baskın konumu ve elbette sanat anlayışları iki romanı birbirine yaklaştıran diğer unsurlardır.

### Aradığından Kaçan Birey: Des Esseintes ve Ahmet Cemil

Çalışmanın "İki Poetik Roman: *Tersine- Mai ve Siyah*" başlıklı bölümünde eserlerin temel özetleri verilmiştir. Bu özetlerden de anlaşılacağı üzere her iki eser de merkeze protagonistlerinin kaçış ve arayış yolculuklarını almaktadır. Bu yolculuklar benzerlikler gösterdikleri gibi farklı niteliklere de sahiptirler.

*Tersine* romanının protagonisti Des Esseintes için arayış, ailenin yitirilmesinden sonra gerçekleşmiştir. Aile “ait olmakla” ilişkilidir ve Des Esseintes arayışına zihnen değil, bulunduğu/ ait olduğu yeri terk ederek başlamıştır.<sup>9</sup> İlk gençlik yıllarında çeşitli muhitlere girerek hayatta nerede durması gerektiğini aramış, zevk ve sefa alemlerinde gezmiş, hiçbir bulduğundan memnun olmamış, tüm bunları yaparken kendisine kalan mirasın büyük bir kısmını kaybetmiştir. Maddi kaybı, onun, nefret ettiği Paris'ten ayrılarak hep hayalini kurduğu uzaklara gitmek üzere “yola çıkmasında” etkili olmuştur: “Daha şimdiden incelikle hazırlanmış bir ıssız köşe, rahat bir çöl, insan budalalığının sonu gelmez tufanından uzakta, sığınabileceği kumtısız ve ılık bir gemi düşlüyordu” (Huysmans, 2021, s. 38). Fiilî bir yolculuk ile peşine düştüğü “gerçekliğini”, Fontenay-aux-Roses'daki yeni evine yerleştiğinde, tamamen “zihni” olarak arayacaktır.

Taşınır taşınmaz evini dekore etmeye başlayan Des Esseintes, evinin bir odasını kitaplık, bir odasını akvaryum, bir odasını adeta bahçe hâline getirmiştir. Tüm bu dekorasyon sürecinde her şeyin hem tamamıyla gerçek hem de olabildiğince yapay olmasını istemiştir. Yapaylığın işaret ettiği gerçeklik: “Gerçek çiçeklere öykünen yapay çiçeklerden sonra, yalancı çiçeklere özenen doğal çiçekler istiyordu.” (Huysmans, 2021, s. 107)

*Mai ve Siyah*'ın protagonisti Ahmet Cemil, orta hâllî bir aileye doğmuş, genç yaşta babasını kaybetmiştir. Tıpkı Des Esseintes'in ailesini kaybettikten sonra sırasıyla aristokratların muhitiinde, haz ve eğlence merkezlerinde, edebiyatçıların arasında, kadında ve aşka benliğini/ gerçekliğini arayışı, nihayetinde çözümünü yalnız kendiyile ve zihniyle kalabileceği bir yere kaçmakta buluşu gibi Ahmet Cemil'in hayat macerası da babasını kaybettikten sonraki arayışlarıyla ve hayalleriyle başlamıştır. O, Des Esseintes gibi benliğini/ gerçekliğini dış dünyada aramamış, yaradılışı gereği hayalleri ve ümitleri onun zihninde “ideal bir gerçeklik” oluşturmuştur. Bu ideal gerçekliğe öyle bağlıdır ki dış dünyada olup bitenlerin farkına varamaz. Edebiyata ve özellikle şiire meraklı bir genç olan Ahmet Cemil, babasını kaybettikten sonra özgürce okuyup yazma hayallerinden vazgeçmek, iş hayatına atılmak zorunda kalır. Bu onun ilk yıkımıdır. Daha sonra çalıştığı matbaada başyazar olma hayalleri kurar, âşık olur, kardeşini mutlu bir evliliğe teşvik ettiğini zanneder ama hepsinden önemlisi yazmakta olduğu eserini tamamlamayı hedefler. Tüm bunlar onun “ideal gerçekliğinde” doğan, büyüyen ve gelişen hadiselerdir. Matbaada başyazar olamaz, kız kardeşi ölür, âşık olduğu kız başkasıyla evlenir, tamamladığı eserini yakar. Tüm ümitlerinin sonu yıkımdır.

Her iki roman karakteri de aileye dair yaşadıkları kayıpların ardından bir arayış devresine girmişlerdir. Bu arayış devresinde ikisinin de “kaçmamak” için direndikleri ve bir çare aradıkları görülmektedir. Des Esseintes “kaçıştan” evvel önce kendi akranlarıyla vakit geçirmiş, hayal kırıklığına uğramıştır. Daha sonra devrin edebiyatçılarına yakınlaşmış, bu insanların çıkar amaçlı, sanatı göz ardı eden davranışlarından tiksinti duymuştur. Din adamlarıyla dost olmaya çalışmış, hüsrana uğramıştır. Çaldığı her kapı yüzüne kapanan Des Esseintes için artık tek çare “insan kalabalığından uzakta (...) rahat bir çöl”dür (S. 38). Ahmet Cemil'de de durumlar farklı

<sup>9</sup> Ailenin karşıladığı en önemli temel psikolojik ihtiyaçlardan birinin “ait olma” olduğu tespit edilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Koç, “Ailenin Karşıladığı Temel Psikolojik İhtiyaçlar”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, 2015, s. 54- 71.



değildir. Ahmet Cemil aldığı son darbeye kadar bağlanacak, ümit edecek bir şeyler icat etmiş, insana ve dünyaya küsmemiştir. Ancak her şey nihayete erdiğinde ve gerçek, hayalleri karşısında galip geldiğinde onun da yapacağı tek bir şey kalmıştır: “Bir yerlere gitmek (...) öyle bir yer ki önünde ardında, solunda sağında çöl; yabis, üryan, medid bir çöl olsun.” (Uşaklıgil, 2022, s. 310) Kurtuluşu el değmemiş çöllerde arayan bu iki karakterin aralarındaki mühim ve anlamlı fark şudur: Des Esseintes eserin henüz başında kaçıp gitmeye ve kendi gerçekliğini kurmaya karar vermiştir. Eser, onun hayallerini gerçekleştirme çabasının ürünü olan “konutunda” geçmektedir. Oysa Ahmet Cemil gerçeğin içinde idealleriyle yaşamış, bunu yaparken gerçeği görmemiş, ümitlerinin esiri olmuştur. Onun kaçıışı, romanın sonunda vuku bulmaktadır. Bu bağlamda iki karakter (Cemil ve Esseintes) birbirlerinin devamı gibi okunmaya müsaitlerdir. Hayatla uzlaşmayan bir adam, ideal dünyasını kurmak üzere uzaklara gitmiş, bu uğurda nice emekler vermiş ancak sonunda hastalanmış ve “gerçek” olana dönmek mecburiyetinde kalmıştır. Öyle ki, belki Ahmet Cemil de gittiği yerde, Esseintes kılığında okuru karşılayacaktır. O da gidecek, kendi gerçeğini arayacak, inşa etmeye çalışacak ancak nasıl “gerçeğin içinde gerçekle uzlaşmadığı için” kaçmak zorunda kaldıysa, tecritte kurguladığı gerçekle de uzlaşmayarak hayatın gerçeğine dönecektir... Aranan, mutlak ve tek gerçektir, kurgulanmış gerçeklik parçaları “mutlak ve tek” olanın yerini dolduramayacaktır; ne Cemil ne de Esseintes bunun farkında görünmemektedir.

### **Des Esseintes’in Konutu- Ahmet Cemil’in Eseri**

Des Esseintes ve Ahmet Cemil, iki farklı romanın iki farklı karakteri, aradıkları ideal gerçeği kendileri icat etmeye çalışmışlardır. *Mai ve Siyah* romanı boyunca bir eser vücuda getirme çabalarına şahit olduğumuz Ahmet Cemil’in karşısında, *Tersine* romanı boyunca bir konut dekore ederek kendi dünyasını yaratmaya çalışan Des Esseintes’i buluruz. Biri konutunu dekore ederken, diğeri eserini tamamlamaya çalışırken kendi sanat anlayışlarını ve hayat görüşlerini ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda konut- eser ikilisi hem onların sanat görüşlerini vermede hem de romanlardaki hayal/ gerçek çatışmasını beslemede oldukça önemli birer role sahiptir.

*Tersine*’nin henüz ilk bölümünde Des Esseintes, konutu için hayaller kurmaya başlamıştır. Konutunu dekore etmek, tamamlamaktaki amacını dile getirdiği satırlar dahi okura, sanat anlayışı ve hayat görüşüne dair ipuçları vermektedir: “O başkalarını şaşırtmak için değil, kendi kişisel zevki için rahat, gene de ender rastlanır biçimde süslenmiş bir ev oluşturmak, gelecekteki yalnızlığına uygun düşecek, ilginç ve sakin bir konut biçimlendirmek istiyordu.” (Huysmans, 2021, s. 43)

Bu cümlelerdeki “kişisel zevk”, “ender rastlanır”, “yalnızlığına uygun”, “sakin” ibareleri karakterin istek ve tutumları adına önemli olduğu kadar Servet-i Fünûn şairlerinin sanat anlayışını anımsattıkları için de önemlidirler. Üstelik Des Esseintes’in karşısına yerleştirdiğimiz ve incelemeye tabi tuttuğumuz Ahmet Cemil karakteri; yazarının Sanata Dair’de Ahmet Cemil’in şiir görüşlerini Cenap Şehabettin’in görüşlerine göre düzenlediğini söylemesine rağmen (Uşaklıgil, 2014, s. 610) kimi çalışmalarda Tevfik Fikret’i temsil eden yahut Tevfik

Fikret'ten izler taşıyan bir karakter olarak ele alınmıştır (Yuva, 2011, s. 262).<sup>10</sup> Des Esseintes'in bir konut inşa etmedeki hevesi, bu konutun "kişisel zevkine" göre, "rahat", "sakin" ve "yalnızlığına uygun" düşecek bir konut olması; Fikret'in tasarımı kendisinin yaptığı ve II. Meşrutiyet'e dek içerisinde bir tecrit hayatı sürdüğü Aşçıyan'daki evini hatırlatmaktadır.

Des Esseintes romanının ilk bölümünde renkler üzerinde önemle durmuş, çeşitli renklerin kendisi için geldiği anlamları sayıp dökmüştür. Bu renkler arasında "mavinin" öne çıkarıldığı görülmektedir. Onun için mavinin her tonu başka bir anlam ifade etmekteyken kesin olan tek bir şey vardır: Mavi hayallerin/ ideallerin/ yapay olanın rengidir. "Ülküseli düşleyen, yanılısalar arayan, yatakta gizem arayan kişinin gözünü genellikle mavinin (...) okşadığı kesin gibi görünüyordu ona" (Huysmans, 2021, s. 45). Evin dekorasyonunda pek çok rengi kullanırken "(...) yapay ışık girmesine izin veren pencerelerin mavi" olduğunun üzerinde önemle durması mavinin temsil ettiği değeri ortaya koyması bakımından kıymetlidir.

*Mai ve Siyah* romanının adından da başlayarak öne çıkarılan "mavi" rengi ve roman boyunca mavinin hayallerle ve ideallerle eş tutulması; Des Esseintes'in "mavi" vurgusu göz önüne alındığında, bir kere daha anlam kazanır. "Onun âlemi işte şu yavaş yavaş açılan beyninin içinde mai bir sema, o mai semanın içinde birçok gülümseyen ümit yıldızlarından ibaretti" (Uşaklıgil, 2022, s. 35). Bu ifadeyi takip eden satırlarda Ahmet Cemil "o rengin müphemiyeti içinde hava ve hayalden mürekkep bir gölge..." (s. 36) olduğunu, mavinin "hayali/ yapayı/ ideali" temsil ettiğini söylemiştir. Ahmet Cemil'in eseri hakkındaki konuşmalarından birinde zihninde tahayyül ettiklerini "Mai... Daima mai...", yüzleştiği gerçekleri "Donmuş, simsiyah bir renk..." (s. 55) olarak tasvir etmesi ve eserini "Bir şey ki mai ve siyah olsun." diyerek tanımlaması, mavinin ve siyahın temsil ettiklerini vermesi açısından önemli olduğu kadar Ahmet Cemil'in eserinin hayaller kadar güzel, gerçekler kadar keskin olmasını istediğini de vurgulamaktadır.

Ahmet Cemil, dostu Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu hayatı içten içe arzulamaktadır. Rene Girard'ın "üçgen arzu" kuramına göre hiçbir arzu özgün değildir. Özne, bir başkasının arzusunu arzular. Öznenin arzusunu arzuladığı kişiye "dolayımlayıcı" adı verilir. Böylelikle "üçgen" oluşur.<sup>11</sup> Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in dolayımlayıcısıdır. Ahmet Cemil'in sahip olmayı diledikleri, Hüseyin Nazmi'ye ait olanlardır. Hüseyin Nazmi bir idealdir. Dolayısıyla O'nun, Ahmet Cemil için "mavi" olduğu söylenebilir. Hüseyin Nazmi'nin Erenköyü'ndeki köşkü, kütüphanesi, işi, ailesi- kardeşi Lamia... Hepsi Ahmet Cemil için "mavi"dir. Ahmet Cemil'in hep "siyah yazı tahtaları" önünde bulunması ve Hüseyin Nazmi'nin kurşun kaleminin bile mavi olması (s. 106), bu bağlamda değer kazanmaktadır.

<sup>10</sup> Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* adlı çalışmasında Ahmet Cemil karakterinin sadece sanat anlayışının değil, fiziksel özelliklerinin de Tevfik Fikret'in şiirlerinde çizdiği kimi portrelere benzeyen yanlarının olduğunu söylemiştir. (S. 269)

Ayrıca Tevfik Fikret'in ve Ahmet Cemil karakterinin şiir anlayışlarının mukayesesine dair daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Bedirhan Ünlü, "Tevfik Fikret ve Ahmet Cemil'in Şiir Anlayışlarının Karşılaştırılması", *Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 42, s. 365- 374.

<sup>11</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz.: Rene Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat: Edebî Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yay., İstanbul, 2020.



Des Esseintes'in konutunun inşa ve dekorasyon süreci, renk seçimlerinden sonra, evin odalarının her birini yapay unsurlardan oluşan gerçek temsillerine dönüştürme gayretiyle devam eder. "Olayların bayağı gerçekliğinin yerini imgelemin tutabileceğini sanıyordu." (Huysmans, 2021, s. 51) "Nasıl davranacağımızı bilmektedir her şey, düşüncemizi tek bir noktada yoğunlaştırmayı, sanrıyı getirebilmek için kendimizi yeterince yalıtılmayı becermekte ve gerçeğin düşünüyü gerçeğin kendisinin yerine koyabilmektedir." (s. 52)

Des Esseintes'e göre zihin bir gerçek kurabilir, o gerçekte ideale ulaşan kimselerin hazzı ve mutluluğu bulunabilir. O, tüm bu düşüncelerinde ve girişimlerinde gayet bilinçli bir eylemdir. Ahmet Cemil ise kendi gerçekliğini "bir düşünce zengini" olarak yaratmaktadır. "Düşünce zengini", *Tersine* romanında, üzücü durumlarda hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini kabul etmek zorunda kalan insana yakıştırılan bir tanımdır (Huysmans, 2021, s. 104). Bu üzücü durumlar, kişiden tamamen bağımsız gelişir. Kişinin artık ne ideal bir gerçeklik düşlemesi ne de var olana herhangi bir müdahalede bulunması imkânsızdır. Bu bağlamda Des Esseintes ve Ahmet Cemil birbirlerinden ayrılırlar. İki de bir gerçek kurmuşlardır ancak biri bilinçli, diğeri ise kader mahkûmudur.

Des Esseintes sırasıyla odalarını kurmaya devam eder: Bir bahçenin temsili olan oda, akvaryumun temsili olan oda, koku deneyleri yaptığı bir laboratuvar ve belki en önemlisi bir kütüphane... Odalardan biri için zırhı altınla, gerçek ve yapay bir dizi taşla kaplı bir kaplumbağa tasarlatarak halının üzerine yerleştirilmesi, böylece renklerin çok daha canlı bir şekilde kendilerini gösterdiklerine inanması konutun dekorasyonunda ne kadar ince düşündüğünü ortaya koymakla beraber sanat anlayışının da ipuçlarını vermektedir.

Evinin "kütüphane" olan odasını dekore ederken ve sahip olduğu eserleri yerlerine yerleştirirken karakterin o güne dek okuduğu sanatçılar, sevdikleri ve sevmedikleri sıralanmıştır. Bu kısım Des Esseintes'in sanat anlayışını vermesi bakımından önemlidir ve burada ortaya koyduğu görüşler çalışmamızın "Sanat Anlayışları" başlıklı bölümünde ayrıntılı şekilde ele alınacaktır.

Ahmet Cemil, *Mai ve Siyah*'ta roman boyunca bir eser; bir şiir kitabı yazmaktadır. Devrinin sanatçıları tarafından yadırganacağını düşündüğü şiir görüşleriyle oluşturmaya çalıştığı bu eser, romanda, Ahmet Cemil'in hayatta istediği yere ulaştığını simgeleyecek bir "gerçektir." Ahmet Cemil, her hayal kırıklığından eserine sarılarak çıkmaktadır. "Onu yazarsa artık hayatta vazifesini ikmal etmiş kıyas edecekti." (Uşaklıgil, 2022, s. 107) (...) "Ah bu defter! İşte hayatının mühim bir ümidi şu küçük defterdeydi." (s. 165) Öyle ki Lamia'ya olan aşkı, bu aşkı itirafı dahi eserinin bitmesine ve başarısına bağlanmıştır. Bunda eserinin ona ün getireceği, bir matbaa sahibi olacağı ve Lamia'nın karşısına "tastamam" bir erkek olarak çıkacağı inancı da etkilidir. Kış olur, bahar gelir. Yıkılır, yeni ümitler edinir. Tutunduğu dal hep eserdir. "Ahmet Cemil bütün hayatın meşakkatlerini bu eserin tevhit lezzetine karşı unutturdu." (s. 164) "Ah o eser yazılıp da intişar ettiği zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım." (s. 111)

Des Esseintes bir konut tasarlar, Ahmet Cemil bir eser yazar... Burada vurgulanmak istenen iki roman karakterinin de ideallerini, hayallerini bir "eser" yaratma yoluyla gerçekleştirme çabalarıdır. Ahmet Cemil'in eseri, tıpkı Esseintes'in konutunda olduğu gibi, onun hayat görüşlerini ifade eder. Bu eserde hem mavi, hem siyah olacaktır. İnsan hayatının tam bir

yansıması, neşesi ve hüznü karşılığını bulacaktır. “İşte eser buydu, bu eserle Ahmet Cemil beşer hayatını yazmak istiyordu; başından sonuna kadar bir şiir ki bir tebessümle başlasın, bir katre giriveyle netice bulsun.” (s. 107) Des Esseintes de konutunda hem gerçeğin hem yapayın, hem mavinin hem siyahın olmasını istemektedir.

Eserini tamamlayana kadar geçen süreçte Ahmet Cemil ümit ettiği her şeyi kaybetmiştir. Bir matbaa sahibi olmak ümidiyle kız kardeşini evlendirdiği Vehbi Bey, kardeşinin ölümüne sebep olmuştur. Süleymaniye'deki evleri emniyet sandığında rehindir. Matbaadaki makinelerin borçları üzerine yığılmıştır. Elinde yalnız eseri ve aşkı kalmıştır...

### **İdealin Yitimi: Hastalık ve Kadın**

Des Esseintes'in her şeyin sonunda terk etmek zorunda kaldığı konutu ve Ahmet Cemil'in aşkını da kaybettikten sonra yaktığı eseri, gerçeğin zaferinden arta kalanlardır. Esseintes konutunu “hastalık” sebebiyle “O zaman ya ölüm ya kürek!” (Huysmans, 2021, s. 211) diyerek terk etmek zorunda kalmıştır. Des Esseintes'in hastalığı, romanın yedinci bölümünden itibaren gittikçe artarak devam etmiş ve en sonunda ona yemek dahi yedirmeyen bir güç elde etmiştir. Makine yardımıyla yemek yemeye başlamıştır. Bu bile onun için hayat görüşünün bir parçası olma anlamı taşımaktadır. “Demek ki ‘yemek’ gibi temel insanî güdülerden biri dahi, yapay/ kurgu ile karşılanabilir” çıkarımını yapmıştır. “Onun yapaylığa gösterdiği eğilim şimdi, hem de kendisi istemeden gerçekleşimine ulaşıyordu; daha ileri gidilmeyecekti.” (s. 207)

*Mai ve Siyah*'ta ise Ahmet Cemil'in her bir yitirdiği değerinde, romandaki hastalar ve hastalıklar belirgin bir şekilde kendilerini göstermişlerdir. Ahmet Cemil gerçeğe her sırt çevirdiğinde, ondan uzaklaştığında, İkbâl ve Raci'nin hastalıkları daha da artmıştır. Özellikle İkbâl'in ölümünün, Cemil'e “gerçeği” göstermesi beklenmiştir. Ancak Ahmet Cemil kardeşinin ölümünden sonra dahi “eseri ve aşkına dair” ümitlere kapılmanın bir yolunu bulmuştur. Son darbe, hastalığı gittikçe kötüleşen Raci'den gelmiştir. Raci, ondan ideallerini alan ve onu gerçeğe iten bir “kötü” olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

Raci, eski edebiyat anlayışının bir temsilcisidir (Kaplan, 1971, s. 55). Sahip olduğu tüm niteliklerle “olumsuz” bir profile sahiptir. Karısını aldatur, yabancı kadınlarla gündelik aşklar yaşar, içki içer, çocuğu ile ilgilenmez, adeta ailesinin varlığını unutmış gibidir.<sup>12</sup> Roman boyunca Ahmet Cemil'e karşı sevgisizdir. Ahmet Cemil ise ona hep acımaktadır. Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi'nin evinde düzenlenen ve tamamladığı eserini okuyacağı davete, Raci'yi de davet etmiştir. Raci ise tüm sevgisizliği ve saygısızlığıyla davete icabet etmiş, matbaadan kovulmasından Ahmet Cemil'i sorumlu tutmuş, eseri beğenmediğini dile getirmiş (“Bu yolda şeyleri anlamak için galiba Frenççe bilmek lazımmış.” (*Uşaklığı*, 2022, s. 212)) ve davetten ayrılmıştır. Ertesi sabah gazetede Ahmet Cemil'in eserini ve eseriyle kurduğu bağı alay konusu etmiş, Ahmet Cemil'i neredeyse insan içine çıkamayacak hâle getirmiştir. Eserini ve Cemil'i bu denli itibarsızlaştıran bu hasta adam; Raci, onu sadece üzmemiş, hayata dair tüm ümitlerini almıştır. Elinde yalnız Lamia kalmıştır ancak onun da karşısına çıkacak cesareti yoktur. Derken Hüseyin Nazmi'den

<sup>12</sup> Raci'nin belirtilen nitelikleri, *Huzur* romanının Suat'ını hatırlatmaktadır. Suat da Mümtaz'ın ideallerine darbe vuran “hasta” karakterlerden biridir. Mümtaz'ın da “aşkı” ve “eseri- tezi” roman boyunca izi sürülen idealleridir. Mümtaz, eserini tamamlasa da “hasta gerçek” sebebiyle aşkını kaybetmiştir.

Lamia'nın başkasıyla evleneceğinin haberini almasıyla gerçeği olduğu gibi idrak eder. Artık yalnız "siyah" vardır.

Des Esseintes'in hastalık sebebiyle yapay dünyasında kalamaması ve Paris'e dönmesi, gerçeğin Ahmet Cemil'in kapısını "hasta suretlerde" çalması anlamlıdır. Des Esseintes hastalığının arttığı anlardan birinde bir halisülasyon görmüştür. Bu halisülasyonda hastalığı vücut bulmuş ve ona hücum etmiştir. İlginç olan, bu vücut bulan hastalığın bir kadın olmasıdır. Ahmet Cemil'in tüm ümitlerini bir kadına (Lamia) bağladığı, onu yitirdiğini anladığında "eserini" yakıp yok ettiği, kendini sorgulamayı ancak bu kadını kaybettiğinde akıl ettiği göz önünde bulundurulduğunda, iki romandaki "kadın- hastalık- gerçek" metaforu anlam kazanmaktadır. Yani iki romanda da "gerçek" kendisini hastalık ve kadın suretlerinde karakterlere göstermiştir.

### Sanat Anlayışları

*Tersine* ve *Mai ve Siyah* romanlarını birbirlerine yaklaştıran unsurlardan biri de ana karakterlerin sahip oldukları sanat anlayışlarıdır. Bu sanat anlayışlarının mukayyesi ile sadece iki romanın iki karakterinin sanat görüşleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya serilmeyecektir. Dekadanlıkla itham edilen Servet-i Fünûn topluluğunun sanat anlayışının bildirisi olarak kabul edilen *Mai ve Siyah* ile Dekadizm'in bildirisi olan *Tersine*'nin ilişkilerinin takibiyle, Servet-i Fünûn ve Dekadizm nesilleri/ toplulukları arasındaki bağlantıya yeni bir bakış açısı sunulacaktır.

Des Esseintes sanat anlayışını evinin bir odasını kütüphaneye çevirmeye çalışırken okurla paylaşır. Ahmet Cemil ise romanın hemen girişinde Mir'at-ı Şuun mensuplarıyla Tepebaşı'ndaki ziyafetlerinden başlayarak, roman boyunca çeşitli durumlarda sanat görüşlerini ifade eder. Her iki romanda da karakterlerin reddettikleri ve benimsedikleri sanat anlayışları izah edilmiştir. Des Esseintes; Catullus'u, Cicero'yu beğenmez çünkü onlar belirli bir reçeteye göre, kalıplara uygun, birbirlerini tekrar eden şiirler yazmışlardır ve bu şiirler hayal gücünden, gerçek insanın duygularını anlatmaktan yoksunlardır.

"Daha da tüylerini ürperten şey teneke, boş kova sesi veren, züppece ve kuru bir ölçübilimin değişmez reçetesine göre litreyle ölçülen sözcük sayısını çoğaltan altı ölçülü dizelerin kurgusuydu; resmî kılıkları, dilbilgisi karşısında yerlere kadar eğilmeleriyle bu sert ve kasıtlı dizelerin, bu şaşmaz bir durakla makinayla kesilmişçesine, hep aynı biçimde, bir dactylus'un bir spondeus'a çarpmasıyla, arkadan tkaçlanmış dizelerin yapısıydı." (Huysmans, 2021, s. 57)

Bu niteliklere sahip eserler ona göre "etli, besili ama yağa dönüşmüş, ilik ve kemikten yoksun biçemlere, tümceyi başlatan uzun belirteçlerin katlanılmaz curuflarına, değişmez kalıplara, bıktırıcı genellemelere" sahiplerdir.

Ahmet Cemil şiirde reddettiği unsurları sayarken Fuzuli'ye, Nedim'e, Veysi'ye, Nergisi'ye kadar gitmiş, şiirin başına sanat ve zinet belalarının geldiğinden yakınmıştır. Ona göre ortaya konan şey şiir değil, değerli taş parçaları; bunları yazanlar da şair değil kuyumculardır. "Sanat" ve "zinet", Des Esseintes'te "etli, besili ama yağa dönüşmüş, ilik ve kemikten yoksun biçemin ağır kitlesi" olarak yer almaktadır. İkisi de yalnız süsle ve kalıplarla üretilmiş sanatın karşısında durmaktadırlar.

“Şiirin nasıl bir yol takip ettiğini anlamıyorsunuz, Fuzuli'nin saf ve samimi şiirine tercüman olan o temiz lisanın üzerine sanat gibi, ziyet gibi iki belayı taslit etmişler; lisanda onlardan başka bir şey bırakmamışlar, öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine şair demekten ziyade kuyumcu denebilir. Bir ucundan tutulsa da silkilse taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek. Lisanı camit bir kütle haline getirmişler. Bakiler, Nedimler, o deha perisinin, nasiyelerine ilahî bir nur koyduğu adamlar, bu lisandan, bu camit kütleden ne çıkarabileceklerinde mütehayyir kalmışlar; lisanı – üstünü örten tezeyyün ve tasannu yükünün altında zayıf, sarı, artık görülemeyecek, belki yok denebilecek bir hâle gelen ruhu-Veysilerin, Nergisilerin eline vermişler; o güzel Türkçeye muamma söyletmişler. Bunu inkâr etmek mümkün değil... Dört yüz sene emekle lisanın üzerine yığılan bu kof şeyler işte nihayet zamanla yavaş yavaş sıyrılıp savruldu” (Uşaklıgil, 2022, s. 24).

Ahmet Cemil askerî rüştiyede tanıştığı Hüseyin Nazmi ile Mekteb-i Mülkiye'de de sınıf arkadaşı olunca aralarındaki muhabbet ilerlemiştir. Beraber okumuş, beraber yazmışlardır. Önce hikâyeler, tercümeler okumuşlar, bunlardan sıkılmışlar; tarih okumaya merak salsalar da bundan pek tat alamamışlar; nihayet şiirde karar kılmışlardır. Evvela yazılan yeni şiirleri okumuşlar ancak “bu şiir ve hülya sahası dar” (Uşaklıgil, 2022, s. 48) şiirlerle yetinemeyerek divanlara eğilmişlerdir. Özellikle Nefi'nin “elfaz tantanasından” (Uşaklıgil, 2022, s. 48) bunaldıklarında ise yeni bir arayışa girmişlerdir. Burada Nefi'yi reddederken kullanılan “elfaz tantanası” tabiri önemlidir. Bu -tam karşılığı olmamakla birlikte- Des Esseintes'in “boş kova sesi veren” (Huysmans, 2021, s. 57) dediği şiirlere benzemektedir.

Peki neden kalıplara dayanan, süslü, zaman zaman birbirini tekrar eden şiirlere her iki roman karakteri de karşıdır? Bunun cevabını Des Esseintes beğendiği ve takdir ettiği sanatçıları sıralarken Ahmet Cemil de eseri hakkında konuşurken vermiştir. Des Esseintes'in beğendiği yazarlar arasında Ernest Hello'ya, Barbet d'Aurevilly'e ve Tristan Corbiere'e yer verdiği görülmektedir. Ernest Hello'yu beğenmektedir çünkü o beklenmedik düşünce bağıntıları kuran, sözcüklerin kökenini ince çağrışımlara indirgeyen bir ustadır (S. 163). D'Aurevilly ise çürütmeleriyle, olgunlaşmış yapıtlarıyla gönlünde taht kurmuştur (S. 170). Corbiere de kullanılmayan sözcüklere başvurmuş, beklenmedik yeni terimler üretmiş ve böylece yeni insanın duygu ve düşünce dünyasını ifade etmede yeni imkânlar sunmuştur (S. 190). Bahsi geçen isimler 19. yüzyıl Fransız edebiyatında önemli bir yer tutmuş, dekadizm ve sembolizm akımlarına yakın duran; sanatı önceleyen kimselerdir. Des Esseintes'in övgüyle üzerinde durduğu bu kimselerin sanat anlayışlarının Servet-i Fünûn'un önerdiği şiir diline benzerliği hayli önemlidir. Özellikle Dekadanlar tartışması içerisinde Cenap Şehabettin'in “yeni hayaller için yeni elfaz ve yeni tabirat” gerekliliğinden bahsettiği iki yazısının muhtevası<sup>13</sup>, Des Esseintes'in Ernest Hello'yu, Barbet d'Aurevilly'i, Tristan Corbiere'i beğenmesinin ardında sıraladığı sebeplerle örtüşmektedir. Ahmet Cemil'in düşünceleri de farklı değildir: “Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğunda musırdı. Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından kaçır.” (Uşaklıgil, 2022, s. 145)

<sup>13</sup> “Yeni Elfaz”, “Yeni Tabirat” yazıları ve Dekadanlar tartışması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017.

Her iki romanda da karakterler beğendikleri sanatçıları ve sanatları açıklamışlardır. Bu beğenilerin keşişim noktasının Paul Verlaine ve öğrencileri olduğu dikkati çekmektedir. Des Esseintes Verlaine'in değerli bir yazar olduğunu söylemiş ve eklemiştir:

“Alçak sesle, alacakaranlıkta, bulanık ve çok hoş giz vermeleri dile getirebilmişti. Ruhun kimi şaşırtıcı derinliklerini, düşüncelerin öylesine alçak sesle fısıldanmalarını, kendilerini algılayan kulağı duralatan öylesine mırıldanmalı, öylesine kesintisiz, ruha şu duyulmaktan çok sezilen gizemle canlanmış bitkinlikler akıtan açılmaları yalnız o sezdirebilmişti.” (Huysmans, 2021, s. 188)

Ahmet Cemil de Paul Verlaine'e dek okuduklarına duyduğu hayranlığa, Verlaine'i tanıdıktan sonra hayret etmiştir. Onu “sanat erbabı” olarak nitelendirmiş, “kelimeye, üsluba, şekle, sanata” verdiği ehemmiyetin “elmas gibi işlenmiş” (Uşaklıgil, 2022, s. 144) olduğunu söylemiştir.

Ayrıca Ahmet Cemil, şiir hakkındaki görüşlerini ifade ettiği meşhur tiradında “kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevürlere tercüman olacak” bir dil talep etmiştir. Sayılan nitelikler, Des Esseintes'in Verlaine'i överken “ruhun şaşırtıcı derinlikleri”, “düşüncelerin alçak sesli fısıldanmaları” diyerek tanımladığı niteliklerle örtüşmektedir. Yani Esseintes'in öncü isimde takdir ettikleri, Cemil'in sanatını oluşturmuştur.

İki karakterin beğenilerinin Paul Verlaine isminde keşişmesi elbette anlamlıdır. Çünkü 1880'li yıllarda Maurice du Plessys, Jean Moreas, Georges Rodenbach gibi isimler birleşmişler, Verlaine'i “öncü” saymışlar ve parnas şiir anlayışına tepki niteliğinde bir sanat anlayışı meydana getirmişlerdir. (Çetişli, 2012, s. 115) İşte bu yıkan ancak yerine yenisini koymayan, büyük ölçüde sembolizme yakın şiir anlayışı “dekadizm”dir. Hem *Tersine* romanının dekadizmin bildirisi sayılması hem de *Mai ve Siyah*'ın dekadizimle itham edilen bir edebî topluluğun sanat anlayışının beyannameyi kabul edilmesi; bu iki romanda dekadizmin öncüsü olan Verlaine'e gösterilen ihtimamı daha anlamlı kılmaktadır.

Ahmet Cemil ve Des Esseintes, şiirin/ sanatın insanın tüm duyu ve duygulanımlarına tercüman olabilmesini, başarıdaki temel şart olarak görmekteyler. Esseintes'in Petronius'u beğenmesinin sebepleri, bahsi geçen görüşüne örnektir. “Güçlü bir izlemci, ince bir çözümleyici, eşsiz bir ressamdı o; sakın sakın, yan tutmadan, kin tutmadan, Roma'nın günlük yaşamını betimliyor, Satyricon'un canlı mı canlı kısa bölümlerinde döneminin törelerini anlatıyordu.” (Huysmans, 2021, s. 59)

Petroinus'a övgü dolu sözlerinden kısa bir süre sonra Des Esseintes kendisi hakkında bir tespit bulur: “Gerçekte yapıtlardan çok insana ilgi duyuyordu.” Bu tespitle beraber Ahmet Cemil ile Des Esseintes'in sanat anlayışları arasındaki paralellik, kendini açıkça ve bir kere daha gösterir. Çünkü Ahmet Cemil, “bütünüyle insan olmasını” istediği bir şiir dilinin hayalini kurar, eski şiirleri “insanı aksettiremedikleri” için eleştirir ve kendi eserini de hayalini kurduğu şiir diliyle kaleme alır...

“Bilseniz nasıl bir lisana muhtaç olduğumu bilseniz! Öyle bir lisan ki... Neye teşbih edeyim bilmem! Mütekellim bir ruh kadar belîğ olsun, bütün kederlerimize, neşelerimize, düşüncelerimize, o kalbin bin türlü inceliklerine, fikrin bin çeşit derinliklerine, heyecanlara, tehevürlere tercüman olsun; bir lisan ki bizimle beraber gurubun mahzun renklerine dalsın

düşünsün, bir lisan ki ruhumuzla beraber bir matem'in yeisiyle ağlasın. Bir lisan ki asabımızın heyecanına refakat ederek çırpınsın... Haniya bir kemanın telinde zapt olunamaz, anlaşılabilir, bir kaide altına alınamaz nağmeler olur ki ruhu titretir... Haniya fecirden evvel afaka hafif bir renk imtazıyla dağılmış sisler olur ki üzerlerinde tersim olunamaz, tayin edilemez akisler uçar; nazarlara buseler serper... Haniya bazı gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış kadar ölçülemez, nerede biteceğine vukuf kabil olamaz derinlikleri vardır, hissiyatı yutar... İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonra müteverrim bir kızın yatağı kenarına düşsün ağlasın, bir çocuğun beşiğine eğilsin gülsün, bir gencin ümitle parlayan nazarına saklansın. Bir lisan... Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki tamamıyla bir insan olsun.” (Uşaklıgil, 2022, s. 24- 25)

Ahmet Cemil ve arkadaşı/ dolayımılayıcısı Hüseyin Nazmi bir gün Beyoğlu'nda bir şiir mecmuasına rastlamışlardır: Edmund Haraucourt – L'Âme nue... Mecmuayı iyice karıştırmışlar, aradıklarına ulaşamamışlardır. Ahmet Cemil, nasıl bir şiir istediğini arkadaşına, bu hayal kırıklığı neticesinde -yeniden- ayrıntılı olarak ifade etmiştir.

“Ah neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o duyguların içinden bir şey çıkarmak istiyorum amma bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem... Şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey duyuyorum amma rüyalarda tutulamayan şekiller gibi parmaklarımın arasından kaçıyor. Bilir misin nasıl bir şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya... Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Donmuş, simsiyah bir renk... Of! O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai; aşağı bakılsa siyah, daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit zannediyorum ki artık ölebilirim; hayata nisabını tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim.” (Uşaklıgil, 2022, s. 55- 56)

Ahmet Cemil'in bu tasviri, hayatı ve insanı tüm ümitleri ve gerçekleriyle, mavileri ve siyahlarıyla yansıtabilecek bir eserin tasviridir. Esseintes'in insanın hayatını ve ruh dünyasını tüm gerçekliğiyle ve derinliğiyle yansıtabilen yazarları ve eserleri beğenip öne çıkarması, karşılığını Ahmet Cemil'in “eser”inde bulmaktadır. Ancak Esseintes toplumdan soyutlandığı ve kendini yapaylığa mahkûm ettiği bir yaşamda hastalanarak “yüzyılın çirkin ve aşağılık kalabalığına” (Huysmans, 2021, s 218) dönmüş, onunla benzer sanat görüşlerine sahip olan ve bu görüşlere göre bir eser vücuda getirmiş olan Ahmet Cemil bu eseri yakarak tecrit hayatına doğru yola çıkmıştır.

## Sonuç

Servet-i Fünûn neslinin başarılı sanatçılarından biri olan Hâlid Ziya Uşaklıgil 1896-1897 yıllarında *Mai ve Siyah* adlı romanını tefrika etmiş, 1898 yılında kitap olarak yayımlamıştır. Bizzat yazarının ifadesinden de bilindiği ve Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehmet Kaplan, Zeynep



Kerman gibi edebiyat araştırmacılarının da tespit ettiği üzere *Mai ve Siyah* romanı, Servet-i Fünûn neslinin edebî anlayışını ortaya koymaktadır. Romanın ana karakteri Ahmet Cemil'in gerek başına gelenler ve yaşayışı gerekse edebî görüşleri, romanın, Servet-i Fünûn edebiyatının bildirisini kabul edilmesini açıklamaktadır...

Beyannameyi bir roman ve o romanın ana karakterinin görüşleri olarak sunulan Servet-i Fünûn topluluğunun “dekadanlıkla” suçlanması, Fransız dekadizminin bildirisinin de bir roman ve o romanın ana karakterinin görüşleri etrafında vücut bulmuş olması, *Tersine* (1884) romanının *Mai ve Siyah*'tan evvel yazılmış olması Hâlid Ziya'nın romanını kurgularken *Tersine*'den esinlenmiş olabileceği düşüncesini doğurmuştur. Gerekli incelemeler yapıldığında Hâlid Ziya'nın Hikâye adlı eserinde “J.K. Huysmans” adını iki kez zikretmiş olduğu görülmüştür. Bu Huysmans'ı tanıdığı ve bildiği anlamına gelmektedir. Hâlid Ziya Uşaklıgil ile *Mai ve Siyah* üzerine yapılan akademik çalışmalar incelenmiş ve bu çalışmaların yalnızca bir tanesinde J.K. Huysmans'ın *Tersine* romanından bahsedildiği ancak burada da bahsetmekle yetinildiği tespit edilmiştir.

Bu çalışmada, bahsi geçen gerekçelerle *Tersine* ile *Mai ve Siyah* romanları arasındaki ilişki incelenmiş; bu iki roman arasındaki ilişkinin, iki farklı kültürün iki farklı sanat topluluğu arasındaki bağlantının da yeniden sorgulanmasına vesile olacağı ön görülmüştür. Bu öngörü ile çıkılan yolda ulaşılan sonuçlar şunlardır:

Her iki romanda da kurgu hayal/yapay ve gerçek çatışması üzerinden şekillenmiştir. *Tersine* romanının ana karakteri Des Esseintes dünyanın gerçeğiyle uzlaşamadığı için şehirden uzakta bir konuta taşınmış, bu konutun dekorasyonu ile zihnindeki ideal yapay dünyayı kurmaya çalışmıştır. Ancak çabaları neticesiz, kendisi de şehre geri dönmek zorunda kalmıştır. Romanın sonunda Des Esseintes kaçtığı topluma geri dönmektedir... Ahmet Cemil de hayatının ilk devrelerinden itibaren her zaman “hayalperest” denebilecek kadar umutlu birisi olmuştur. Tasarladığı tüm idealleri ve kurduğu tüm hayalleri yitirmiştir. Ancak yine de pes etmeksizin romanın sonuna kadar hülya âleminde yaşamaya devam etmiştir. En büyük hayali eserini tamamlamak ve aşkı Lamia'ya kavuşmaktır. Ancak ikisini de yapamaz. Gerçeklerle yüzleşerek kendini tecrit hayatına mahkûm eder. Romanın sonunda mensubu bulunduğu toplumdan kaçıp gitmektedir... Des Esseintes'in de Ahmet Cemil'in de kaçışı ve kurtuluşu düşlediklerinde akıllarına “uzak çöllerin” gelmesi anlamlıdır. Ahmet Cemil o uzak çöle gitmek üzere yola çıkarken okura veda etmiştir. Des Esseintes ise gitmiş, göreceğini görmüş, geri dönmektedir. Bu bağlamda iki karakterin birbirlerinin devamı olarak okunabilmeleri bir olasılık hâlini almaktadır.

*Tersine* ile *Mai ve Siyah* romanlarının ikisinde de karakterlerin bir üretim (inşa) sürecinde oldukları görülmektedir. Des Esseintes konutunu oluştururken Ahmet Cemil eserini yazmaktadır. İkisi de bu inşa süreçlerinde sanat görüşlerini okurlara sunmuşlardır. Özellikle Des Esseintes'in renk seçimlerinde “mavi” rengi üzerinde ısrarla durması ve maviyi “yapaylıkla” / “hayalle” eş görmesi, *Mai ve Siyah* romanının adından başlayarak her safhasında vurgulanan mavi- hayal denkliğini anlamlandırmak açısından hayli önemlidir. Karakterlerden birinin konutu, diğerinin eseri; kendi “gerçeklerini” temsil etmektedir. Romanların sonunda her iki karakter de “kendi gerçeklerini” terk ederek hayatın gerçeğine teslim olmuşlardır.

*Tersine* romanında Des Esseintes idealini ve hayalini “hastalık” sebebiyle kaybetmiştir. Gerçekten uzaklaştığında ve yapaya teslim olduğunda hastalanmıştır, iyileşmesinin tek yolu şehre ve “gerçeğe” geri dönmektir. Hastalık onda “nevroz” hâlini almıştır ve gördüğü halisülasyonlardan birinde vücudundaki hastalık bir kadına dönüşmüştür. Ahmet Cemil’in de gerçeklikten her uzaklaştığında romandaki mühim karakterlerin hastalandığı (Tevfik Bey- İkbâl-Raci vb.), sonunda ise Ahmet Cemil’in kendisini “bir hülya esiri” olduğu için “hasta” addetmesi kıymetlidir. Diğer yandan tüm yıkımlarına rağmen ümit etmenin bir yolunu bulan Ahmet Cemil sevdiği kadının bir başkasıyla evleneceğini duyduğunda, “gerçeği” kabul etmiştir. Bu bağlamda idealin yitiminin her iki romanda da “hastalık” ve “kadın” eliyle gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

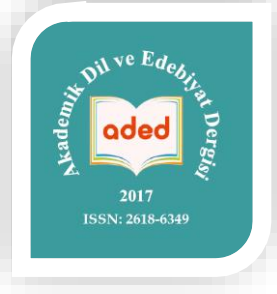
Des Esseintes ve Ahmet Cemil’in sanat anlayışları birbirleriyle örtüşmektedir. Her ikisi de romanlarda, beğendikleri ve reddettikleri sanatçıları sayıp dökmüş, beğenilerinin ve retlerinin ardındaki sebepleri sıralamışlardır. Paul Verlaine üzerinde önemle durmaları ve Verlaine’in dekadancer tarafından “öncü” kabul edilmesi önemli noktalardan biridir. Her ikisi de gereksiz süslerle donatılmış, nicelik yönünden kalabalık ancak nitelik yönünden eksik sanatın karşısındadırlar. İnsanı tüm yaşantısı ve duygularıyla ifade edebilecek bir şiir dilini savunurlar. Yeni düşüncelerin yeni tabirlere muhtaç olduğunu altını çizerler.

Tüm bu bulgular ışığında, J.K. Huysmans’ın adını Hikâye’de “ikinci derecede realistler” kategorisinde ele alan Hâlid Ziya’nın *Tersine* romanından da haberdar olabileceği, bu romanı okumuş ve esinlenmiş olabileceği ihtimallerinin kuvvet ve değer kazandığını söylemek mümkündür. Bu esinlenmenin tezahürleri *Mai ve Siyah*’ta açıkça görülmektedir.



**Kaynaklar | References**

- Altundaş, C. (2016). *Türk Edebiyatında Sembolizm*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetişli, İ. (2012). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Akçağ Yayınları.
- Doğan, D. M. (1996). *Büyük Türkçe Sözlük*. Yeni Şafak Yayınları.
- Gökçek, F. (2017). *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. Dergâh Yayınları.
- Huyugüzel, Ö.F. (2004). *Halit Ziya Uşaklıgil* (1. baskı). Akçağ Yayınları.
- Huysmans, J.K. (2021). *Tersine* (3. baskı), (T. Yücel, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, M. (1971). Mai ve Siyah Romanının Üslubu Hakkında. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (Sayı: 19) s. 55.
- Kefeli, E. (2018). Mai ve Siyah'ın Kaynakları Üzerine Bazı Dikkatler. *Türklük Araştırmaları Dergisi*, 1(1), s. 53- 48.
- Kerman, Z. "Hâlid Ziya Uşaklıgil", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*  
<https://islamansiklopedisi.org.tr/usakligil-halit-ziya> (Erişim Tarihi: 27. 09. 2024)
- Küçük, D. A. & Narcı, M. (2019). *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı* (1. baskı), İletişim Yayınları.
- Önertoy, O. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri* (1. baskı), T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Perin, C. (1957). *Fransız Edebiyatı Tarihi*. Fakülteler Matbaası.
- Saraç, T. (1976). *Fransızca Türkçe Büyük Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tokgöz, A. İ. (1993). *Matbuat Hatıralarım* (1. baskı), Haz.: Alpay Kabacalı, İletişim Yayınları.
- Türkçe Sözlük*. (1969). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (1998). *Hikâye*, Haz.: Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2022). *Mai ve Siyah* (9. baskı), Haz.: Burçak Başpınar, Can Yayınları.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi* (1. baskı), İletişim Yayınları.
- Ünlü, B. (2019). Tevfik Fikret ile Ahmet Cemil'in Şiir Anlayışlarının Karşılaştırılması. *Sosyal Bilimler Dergisi*, (Sayı: 42), s. 365- 374.
- Yeşilbaş, M. (2022). *Halit Ziya'nın Mai ve Siyah Romanının Fransız Kaynakları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Ayşe Duygu YAVUZ YILDIRIM

<https://orcid.org/0000-0003-0456-9758>

Dr. Öğretim Görevlisi | Sorumlu Yazar

[dyavuz@gsu.edu.tr](mailto:dyavuz@gsu.edu.tr)

Galatasaray Üniversitesi

<https://ror.org/00btgsb62>

Rektörlük

## Hazel Melek AKDİK

<https://orcid.org/0000-0003-4193-809X>

Dr.

[hazel.bener@ostimteknik.edu.tr](mailto:hazel.bener@ostimteknik.edu.tr)

Ostim Teknik Üniversitesi

<https://ror.org/049xhb141>

Ortak Dersler Bölümü

## Nezihe Meriç'in Öykülerinde Erkeklik İnşası: Hegemonik, Kırılgan ve Madunlaştırıcı Temsiller

*Construction of Masculinity in Nezihe Meriç's Short Stories: Hegemonic, Precarious, and Subjugating Representations*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 08.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | *Citation*

Yavuz Yıldırım, A. D. ve Akdik, H. M. (2025). Nezihe Meriç'in Öykülerinde Erkeklik İnşası: Hegemonik, Kırılgan ve Madunlaştırıcı Temsiller. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 101-131. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623358>

Yavuz Yıldırım, A. D. & Akdik, H. M. (2025). Construction of Masculinity in Nezihe Meriç's Short Stories: Hegemonic, Precarious, and Subjugating Representations. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 101-131. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623358>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Ayşe Duygu YAVUZ YILDIRIM, Hazel Melek AKDİK | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



## Öz

Bu makalede, 1953 ile 1991 yılları arasında yayımlanan *Toplu Öyküleri I/II* odağında erkeklik inşasının Nezihe Meriç yazınındaki gelişimi ve erkekliğin sorunsallaştırılma biçimleri üzerinde durulmaktadır. Nezihe Meriç öyküleri, cinsiyet rolleri temelinde kurulan hiyerarşiyi sorgularken kültürel ve politik dinamiklere kayıtsız kalmayan bir eleştirellikçe yaslanır. Erkeklik temsilleri, Meriç'in toplumdaki sınıfsal çelişkiler, evlilik ve aşk ilişkileri, güç dengeleri, yoksulluk, göç gibi konulara bakışıyla şekillenmektedir. Kadınlık deneyimleri Meriç'in öykülerinde görece merkezi konuma sahiptir. Ana karakter ya da anlatıcı çoğu zaman kadındır, bununla birlikte eş, oğul, kardeş ya da sevgili rolleriyle kurguya dâhil edilen erkekler de yine kadın bakış açısından sunulur. Bu kurgusal tercih erkekliğin algılanma biçimlerinde kadın bakışını görünür kılan bir etkiye sahiptir. Makale kapsamında eleştirel erkeklik çalışmaları üzerine tanıtıcı bir çerçeve sunularak erkekliğin tarihsel ve toplumsal bağlamlarda nasıl inşa edildiğine açıklık getirilmektedir. Meriç'in öykülerinde öne çıkan erkeklik temsilleri "hegemonik erkeklik", "madunlaştırma" ve "kırılğan erkeklik" kavramları eşliğinde analiz edilmektedir. Meriç, *Bozbulanık* (1953), *Topal Koşma* (1956), *Menekşeli Bilinç* (1965) kitaplarındaki öykülerde modernleşme sürecinin bireyselleşmeyle ilgili kaygılar ve ilişkiler üzerindeki etkilerine değinir. Erkekliğin "kırılğan", yani geçici olma niteliği ekonomik güç ve statü kaybı, işsizlik, yoksullaşma, yaşlılık, kendini gerçekleştirememe kaygıları üzerinden ifade edilir. Kimi öykülerde kadın karakterlerin ataerkil cinsiyetçi söylemin taşıyıcılığını üstlenerek kadınsılaştırma yoluyla erkek karakterleri damgaladığı gözlemlenmiştir. Bu örneklemeler, "madunlaştırma"nın failinin her zaman erkekler olmadığını; kadınların da iş birlikçi biçimde hegemonik erkeklik söylemine başvurabildiğini göstermektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde gösterildiği üzere 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 gölgesinde yazılan *Dumanaltı* (1979) ve *Bir Kara Derin Kuyu* (1989) kitaplarındaki öykülerde darbe sonrası yaşanan toplumsal travma erkekliğe kaygıları tetiklerken madunlaştırıcı söylem ideolojik yenilgi zemininde üretilir. İlk dönem öykülerinde olduğu gibi iktidar kaybına bağlı ortaya çıkan "kırılğanlık" dinamiği, bu kez kent kültürüne adaptasyon sorunu, çekirdek ailede sarsılan iktidar, entelektüel yalnızlık gibi nüanslar kazanır.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumsal cinsiyet, hegemonik erkeklik, kırılğan erkeklik, madunlaştırma, Nezihe Meriç.

## Abstract

*This article examines the construction and development of masculinity in Nezihe Meriç's writing and how masculinity is problematized in Toplu Öyküleri I/II, published between 1953 and 1991. By questioning the hierarchy based on gender roles, Nezihe Meriç's stories demonstrate a critical perspective that engages with cultural and political dynamics. Her representations of masculinity are shaped by perspectives on societal class contradictions, marital and romantic relationships, power dynamics, poverty, and migration. Experiences of womanhood occupy a relatively central position in Meriç's stories. The protagonist or narrator is often a woman, but male characters-depicted as husbands, sons, brothers, or lovers-are also presented from a woman's perspective. This narrative choice highlights the female gaze in the perception of masculinity. The article provides an introductory framework on critical masculinity studies and clarifies how masculinity*

is constructed in historical and social contexts. The prominent representations of masculinity in Meriç's stories are analyzed through the concepts of "hegemonic masculinity," "subordination," and "precarious manhood". In the stories in *Bozbulanık* (1953), *Topal Koşma* (1956), and *Menekşeli Bilinç* (1965), Meriç touches upon the effects of the modernization process on individualization concerns and relationships. The "precarious," or transitory, nature of masculinity is expressed through concerns about the loss of economic power and status, unemployment, impoverishment, aging, and the inability to realize oneself. In some stories, female characters stigmatize male characters through feminization by adopting patriarchal sexist discourse. These examples show that men are not always the sole perpetrators of "subalternization"; women can also collaboratively perpetuate the discourse of hegemonic masculinity. As shown in the second part of the study, in the stories in *Dumanaltı* (1979) and *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), written in the shadow of the March 12, 1971, and September 12, 1980 coups, the social trauma experienced after the coups triggers losses and anxieties about masculinity, while subalternizing discourse arises from ideological defeat. As in the earlier stories, the dynamic of "precarious" emerging from the loss of power acquires nuances such as difficulties in adapting to urban culture, destabilized authority within the nuclear family, and intellectual isolation.

**Keywords:** Gender, hegemonic masculinity, precarious manhood, subalternization, Nezihe Meriç.

## Giriş

Nezihe Meriç öyküleri, bireyin iç dünyası, ilişkileri, toplumla bağı ve düzen içinde kendini konumlandırmakla ilgili sorgulamaları üzerine kuruludur. Gündeliğin basit gerçekliğinden çıktığı yaşam kesitleriyle Meriç aile, arkadaşlık, aşk, evlilik gibi her tür yakın ilişki üzerinden deneyimlenen duyguları odağına alır. Öykülerinde anlatı öznelere çoğunlukla kadınlardır. Ev içinden sokağa uzanan anlatımlar aracılığıyla dinamik bir gündelik hayat tasavvuru öne çıkar. Bu tasavvurun sunuluş biçiminde kadınlık deneyimlerini yansıtan dişil pratikler merkezî roldedir. Her ne kadar kadın kimliği bağlamında toplumsal rollere ilişkin eleştirel bir anlayışa dayansa da Meriç'in öykücülüğü ataerkil toplum yapısına yöneltilen bir başkaldırı veya otoriteyi sarsma iddiası içermez. Onun öykü kişileri "geleneksel toplum yapısının kurallarını ve kendilerine biçilen rolleri bir yandan benimserken diğer yandan —büyük isyanlara kalkışmadan da olsa— belli belirsiz bir farkındalıkla sorgularlar" (Aksoy, 2019: s. 73). Bir ayağını eleştireliliğe basan bu perspektifin erkeklik inşasını nasıl ve ne ölçüde belirlediği de incelenmeye değer bir meseledir. Bu makalede, Nezihe Meriç'in 1953 ile 1991 yılları arasında yayımladığı öyküler odağında erkeklik inşasının gelişimi ve Meriç yazınında erkekliğin sorunsallaştırılma biçimleri üzerinde durulacaktır. Meriç'in öykülerinde erkek karakterlerin anlatıları kadın karakterlere nazaran geri plandadır ancak eril iktidar ilişkileri ve bu ilişkilerden çıkar sağlayan karakterler için farklı bağlamlarda erkekliklerden söz edilebilmektedir. Erkekliğin bu öykülerdeki sunuluşu; Meriç'in toplumdaki sınıfsal hiyerarşi, evlilik ve aşk ilişkileri, güç dengeleri, yoksulluk, göç, emekçilerin yaşamları gibi konulara bakışıyla şekillenmektedir.

Nezihe Meriç *Toplu Öyküleri I* (2023)<sup>1</sup>'de yer alan öykülerinde ağırlıklı olarak “namus” kavramı etrafında örülmüş toplumsal ahlakın kadın-erkek ilişkilerinde yarattığı açmazları yansıtırken kurmaca karakterlerini çeşitli sınıfsal konumlardan seçer. Asım Bezirci, *Nezihe Meriç* (1999) başlıklı monografisinde yazarın bilhassa aile ilişkileri ekseni sorunları işlerken kişisel nedenler üzerinde durduğu; toplumsal bozuklukları ise gözlemden çözümlenmeye dönüştürecek “belirli bir dünya görüşü ya da yöntemini seçebileceği düzeyde [olmadığı]” (Bezirci, 1999: s. 46) eleştirisinde bulunur. Bezirci, “gerçeğe toplum bilimsel bir kavrayışla bakmıyor” (Bezirci, 1999: s. 46) dediği Nezihe Meriç'i muhtemelen toplumcu gerçekçi yazarlarla benzer bir anlatı inşası sunma beklentisi üzerinden değerlendirir ve anlatıyı kişisel olanın sınırında bırakmasıyla yazarı eksik görür. Aslında 1960-70'li yıllarda İkinci Dalga feminizmin mottosu olan “kişisel olan politiktir”<sup>2</sup> görüşünün yayılımından önce 1953'te yayımlanan *Bozbulank*'la Nezihe Meriç, vizyoner biçimde bu feminist söylem henüz ifade edilmemişken kısmen de olsa benzer bir bakışla öykülerini oluşturmuştur. Bu içerik, özel alana, eve has görülen kişisel ilişkilerin aslında politik olanın uzantısı olduğunu göz ardı etmemeyi anımsatır. İlk öykülerinden itibaren Meriç, sunduğu insan manzaraları ile Türkiye'de bugün de aşılmamış ataerkil düzende kadın-erkek eşitsizliği, mahrem toplumsal ihlali gibi sorunları işler. Bireysel özgürlüğe müdahalenin eleştirilmesi bakımından bu öyküler, iddia edildiği gibi toplumsal derinliği zayıf, suya sabuna dokunmaz bir nitelik arz etmez<sup>3</sup>. Ataerkil düzenin ideal addettiği toplumsal cinsiyet rollerinin, bilhassa da erkeklik rollerinin, bireyleri sürüklediği durumları incelemek, öykülerin politik katmanını anlamaya yardımcı olacaktır.

Nezihe Meriç öykülerinde erkekliğin nasıl konumlandırıldığını incelemeyi önce kısaca eleştirel erkeklik çalışmalarının bu kültürel kavrama yüklediği anlama odaklanarak konuya teorik bir çerçeve çizilebilir. Erkeklik, biyolojik bir zorunluluktan ileri gelen belli davranış kalıpları ve değerler olarak düşünülmemelidir. Son dönemde gelişen erkeklik araştırmalarının<sup>4</sup> kabul ettiği üzere, tarihsel ve toplumsal bağlamlarda değişkenlik

<sup>1</sup> Bu çalışmada Nezihe Meriç (1924-2009)'in ilk öykü kitaplarından *Bozbulank* (1953), *Topal Koşma* (1956) ve *Menekşeli Bilinç* (1965)'e dair okumalarda Yapı Kredi Yayınları'nın *Toplu Öyküleri I* (1998) başlığı altında topladığı kitabın 2023'te yayımlanan dokuzuncu baskısından yararlanılmıştır.

<sup>2</sup> Amerikalı feminist yazar ve aktivist Carol Hanisch, 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında kadın hareketinin önemli figürlerinden biri olarak tanınır. “Kişisel Olan Politiktir” (The Personal Is Political) başlıklı makalesinde kişisel deneyimlerin ve bireysel sorunların politik bir bağlamda ele alınması gerektiğini savunarak feminist hareketi bir kırılma yaratır. Sonraları yazar, makalenin başlığını kendisinin vermediğini, başlığın derginin editörleri Shulie Firestone ve Anne Koedt tarafından belirlendiğini ifade eder.

<sup>3</sup> Bu içerik öykülerin feminist teori çerçevesinde incelenmesini de olanaklı kılar. “[F]eminist eleştiri, kendisine dek hiçbir edebî yaklaşımın metodolojisine dahil etmeyi akıl etmediği bir analitik araç kullandı: Kültürel olarak belirlenen cinsiyet” (Parla, 2004: 19). Bu yaklaşım, edebî eserlerin cinsiyet temsillerini ve bunların toplumsal bağlam içindeki rolünü sorgularken toplumsal cinsiyet kimliklerinin üretilme biçimlerini çözümlenmeye yönelik önemli bir zemin sağlamaktadır. Böylece, feminist eleştirinin katkıları, edebiyatın cinsiyetle ilişkisine dair yeni perspektifler sunarak alana yenilikçi bir boyut kazandırmaktadır.

<sup>4</sup> Türkiye'de de eleştirel erkeklik çalışmalarına dair yaklaşımlar giderek artmaktadır. Bu bağlamda Çimen Günay-Erkoğ'un *Toplum ve Bilim*'deki “İlet, Zillet, Erkeklik: Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Türkiye'deki Seyri” başlıklı makalesine ve Bülent Sayak'ın 2023 yılında Erciyes Üniversitesi'nde Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah'ın danışmanlığında tamamladığı doktora tezinin yeniden düzenlenerek kitaplaşmış hâli olan *Erkeğin İnkılabı: 100. Yılında Cumhuriyet'i ve Romanı Erkek(lik) Üzerinden Okumak 1923-1938* çalışmasına

gösteren “inşa”ların ifadesi olarak tanımlayabileceğimiz erkeklik, iktidar örüntüleri içinde şekillenen farklı sosyal tarzları kapsayan bir terimdir (Sancar, 2013: s. 29). “Eleştirel Erkeklik Çalışmaları”na zemin oluşturan perspektif ve kuramlar, Çimen Günay-Erkol’un vurguladığı üzere “erkeklığın bir müzakere alanı, bir ‘oluş hâli’ olduğu iddiası”nın etrafında şekillenmiştir (Günay-Erkol, 2018: s. 9). Bu noktada, Nezihe Meriç öykülerini incelemeyen önce eleştirel erkeklik çalışmalarının temel kaynaklarına genel bir bakış sunarak erkeklığın tanımlanmasında öne çıkan yaklaşım ve tespitlere değinilebilir.

## 1. Eleştirel Erkeklik Çalışmalarına Kavramsal Bir Bakış

Literatürde erkekleri birbirleri arasındaki geçişkenlik ve dinamizmle<sup>5</sup> inceleyen öncü kaynaklardan biri R. W. Connell’in *Erkeklikler* (2023) adıyla Türkçeye çevrilen çalışmasıdır. Raewyn Connell’a göre, erkeklığı belli normlar ya da davranış biçimlerini içeren bir nesne olarak tanımlamaya çalışmaktansa toplumsal cinsiyet sisteminin inşa ettiği süreç ve ilişkilere odaklanılarak bu sistemin ürettiği pratiklerin bedensel deneyim, kişilik ve kültür üzerindeki etkilerini tartışmak elzemdir (Connell, 2023: s. 141-142). Yine Connell’in tespit ettiği üzere, erkeklığın doğası gereği ilişkişel olduğu savından hareketle birden fazla erkeklik modelinden, yani erkekliklerden söz edilebilir. Ataerki, bütün erkek öznelere aynı düzeyde ilişkilendiği homojen bir sistem değildir. Böylece, erkeklerin erkek egemen sistemin sağladığı çıkarlardan farklı düzeylerde pay aldığı noktasına varılır<sup>6</sup> (Connell, 2023: s. 149-157). Connell’in çalışmasına göre farklı düzeylere yaklaşırken “hegemonik”, “madunlaştırma”, “suç ortaklığı”, “marjinalleştirme” kavramları ile toplumsal cinsiyetin erkeklik inşaları ele alınabilir. Connell, “hegemonik erkeklik”i şöyle tanımlar: “Hegemonik erkeklik, ataerkinin meşruluğu sorununa hâlihazırda verilmiş, kabul gören yanıtı somutlaştıran toplumsal cinsiyet pratiği tertibatıdır. Bu itibarla toplumda erkeklerin baskın, kadınlarınsa madun konumda kalmaları teminat altına alınır (veya alması beklenir)” (Connell, 2023: s. 150-151). Bu tanıma göre hegemonik erkeklik, otorite üzerinde hak iddia ederken şiddeti dayanak kılabilir, stabil değildir; tarihsel bir devingenlikle aşınabilir ve farklı gruplarca inşa edilebilir (Connell, 2023: s. 150-152). James W. Messerschmidt ise *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme* başlığıyla Türkçeye çevrilen çalışmasında hegemonik erkeklığı farklı nitelikleriyle detaylandırır. Messerschmidt’e göre “hegemonik erkeklikler, [...] dilbilimsel,

---

erkeklığın kültürel üretmelerdeki inşasını yorumlamaları ve mevcut literatüre dair veriler sunmaları bakımından ayrıca başvurulabilir. Sayak’ın çalışması millî edebiyata girecek kanonik metinleri örneklemine katar ve tarihi kurgular çerçevesinde hegemonik erkekliklerin idealleştirildiği bir periyodu aksettirir (Sayak, 2023a: s. 261).

<sup>5</sup> Bu bağlamda Lynne Segal, *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler* ismiyle 1992’de Türkçeye çevrilen kitabında “değişim mücadelesinin merkezinde erkekler arasındaki farklılıkları anlamının [...] ‘erkeklığe’ değil, bazı özgül ‘erkeklik/ler’e bakarak” (Segal, 1992: s. 20) mümkün olabileceği fikriyle erkeklikleri mercek altına almıştır.

<sup>6</sup> R. W. Connell’in çalışması kapsamında “hegemonik”, “madunlaştırma”, “suç ortaklığı”, “marjinalleştirme” kavramları ile toplumsal cinsiyetin erkeklik inşaları ele alınmıştır. Bu makalede ise Nezihe Meriç’in incelenen öykülerindeki erkekliklerle ilişkilendirilebilecek kavramlara yer verilmiştir. Dolayısıyla “suç ortaklığı”, “marjinalleştirme”, “melezleşme” gibi kavramlar kuramsal aktarımın dışında bırakılmıştır.



mecazi ve böylece sembolik olarak eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerini tayin edebilirler” (Messerschmidt, 2019: s. 140-141).

R. W. Connell, Antonio Gramsci'nin sınıf ilişkilerinden yola çıkarak ileri sürdüğü “hegemonya” kavramını temel aldığı teorisinde bir grubun üzerinde egemen olmak kadar grubun da egemenliğe rıza göstererek onu meşru görmesi dinamiğine dikkat çeker. Bu kavramsal bağıntıya göre ataerkil cinsiyet hiyerarşisi, zor ve rıza pratikleri ile şekil kazanabilmektedir. Bu incelemedeki örneklerle ilişkilendirilecek bir diğer kavram ise “madunlaştırma”dır. Yine Gramsci'den ilhamla Connell'in önermesinde yer alan bu kavram, erkeklikler hiyerarşisinde en alt basamağa itilen eşcinsel erkeklerin damgalanması ve onlara yönelik şiddet pratiklerini de içerir. “Madunlaştırma” aşağılamadan öldürmeye, ekonomik ayrımcılıktan siyasi ve kültürel dışlamaya kadar sadece homoseksüel erkekleri değil; oğlan çocuklarını da zorbalık ağıyla meşruiyet alanlarından dışlamayı; “süt kuzusu”, “hanım evladı”, “ana kuzusu” gibi etiketlemeleri içerebilir (Connell, 2023: s. 153). Kimi dışlama pratiklerinde kadınlar madun kimliğe itilebilirken erkekler de kadınsı addedilerek dışlanabilirler.

Joseph A. Vandello ve Jennifer K. Bosson ise 2012'de yayımlanan “Hard Won and Easily Lost: A Review and Synthesis of Theory and Research on Precarious Manhood” (Zor Kazanılan ve Kolay Kaybedilen: Kırılğan Erkeklik Üzerine Teori ve Araştırmaların Gözden Geçirilmesi ve Sentezi) başlıklı makaleleriyle literatüre kazandırdıkları “kırılğan erkeklik” kavramı üzerinden, toplum içinde kadınlığın aksine “erkekliğin elde edilmesinin ve sürdürülmesinin zorluğu”na dair konumlandırmaya dikkat çekerken “kaygılı bir cinsiyet statüsünü işgal etmenin erkekler üzerindeki potansiyel etkilerini kaygı ve stres, agresyon, risk alma, kadınsılıktan kaçınma ve iş-yaşam dengesi alanlarında ele al[ır]”. (Vandello ve Bosson, 2013: s. 101-113). Baskılayıcı koşullarda erkekliğin kırılğanlığı daha belirgin hâle gelir, “[k]orkuyu idare etme çabası, bireylerin kırılğanlığının altını çizer ve aynı zamanda bir erkeğin erkek olarak tanımlanması için zorunlu kabul edilen davranış ve söylemleri sorgular kılar.” (Günay-Erkol, 2021: s. 56) Yukarıda değinildiği üzere, eleştirel erkeklik çalışmalarında anılan bu yaklaşım ve kavramlar, Nezihe Meriç öykülerindeki erkekliklerin niteliklerini açıklamada yol gösterecektir.

## **2. Bozbulanık, Topal Koşma ve Menekşeli Bilinç'te Erkeklik Temsilleri**

*Bozbulanık*'ta yer alan ilk öykü “Çalgıcı”, “biri yükseköğrenim görmüş, dar gelirli, akıllı ve kötümser bir öğretmen; öbürü, yarı buçuk okul görmüş, iyi para kazanan, kısa akıllı, iyimser bir çalgıcı”nın (Meriç, 2023: s. 10) diyalogunu içerir. Bu iki erkek kahraman toplumsal rolleri bakımından dış dünyayla bağ kurmada tezatlık içinde sunulur. Eğitimli öğretmen, çalgıcıya kıyasla yüksek sanat zevkine sahip, toplumun dertlerine duyarlı bir bireydir ancak ekonomik gelir düzeyi bakımından onun gerisindedir. Bazen yaşama sevincine kötümser gölgeler düşer. “Çalgıcı” yani öğretmenin darbukacı arkadaşı Hüsmen Yanık ise neşeli biridir. Yine de bu iki erkek rakı sofrasında tüm tezatlığı eritecekleri bir buluşma ihtimalinin neşesinde ortaklaşır. Öğretmen, çalgıcıyla konuştuğça gözünden yaşlar gelinceye değin güler.



Öyküde cinsiyet rollerine dair asıl can alıcı detay ise normatifliğin kırıldığı gece hayatı emekçiliğinde kendini gösterir. Hüsmen Yanık, kendisiyle birlikte çalıştığı gazinodaki emekçilerin geçimlerinin assolist Meserret Gürses'e bağlı olduğunu uzun uzadıya anlatır. Genellikle ataerkil toplumda sermaye, yöneten erkeğin egemenliğindedir. Öyküde ise bu egemen rol bir kadına: Meserret Hanım'a verilmiştir:

“[E]n azından beş yüz kişi. Bugün o bir ‘Aah’ desin, biz yandık. Hüsnü’nün gazino gitti. Ahmet’inki gitti. Arama, yallah! Bugün fasılcısı, soloya çıkan, garsonları, mutbak etrafı falan fıstırık, en azından beş yüz kişi, bir tek Meserret Hanım’ın sayesinde ev geçindiriyor. Ama karı para vuruyor. Vursun, helaldır, helal olsun, ne dedin abi? Millet anlamaz senin dediğin ince müzükten. Herif gelecek, çekecek kafayı anladın mı, Meserret, “Medet Allah” diye bağırdu mu tamam! Herifin aradığı o. Bu yanını düşün azıcık abi. Kıyma fakire. Sonram, efendi kadındır ha... Herkesin borcuna, lohusasına, sünnetine yetişir. Parayı esirgemez... (Meriç, 2023: s. 11)”

Meserret Hanım, öğretmenin ince müzik zevkine hitap etmez, şarkıları bağırarak okuduğundan rahatsız edici bulunur. Yozlaşmış kitle kültürü, her şeye rağmen Meserret Hanım’ın rağbet görmesi üzerinden eleştirilir. Darbukacı Hüsmen, Meserret Hanım’ın nota bilmediğinin, kusurlarının farkındadır ancak gerçekleri söylemek yerine ona: “birinci sınıf sanatkâr” (Meriç, 2023: s. 10) diyerek gönlünü hoş tutmazlarsa tüm çalışanların işinden olacağı endişesini taşır. Öyle ki bu ihtimale ihtiyatla ağrı kesici yutar. Meserret Hanım’ın iktidarı Hüsmen’in mesleki kaygılarını su yüzüne çıkarırken diğer yandan da bu mesleğin herkes için sürdürülebilirliğindeki güçlük dile getirilir: “Fırıncı olacaksın bu dünyada abi. Ekmek insan durdukça gerekli. Bizimkisi sakat iş anladın mı?.. İhtiyarlığı var bunun, piyasadan kalkması var. Olur olur. Bilinmez bu işler. Zor iş. Gece yaralarına kadar uykusuzsun, yorgunsun. Tadı yok. Ama fırın garanti” (Meriç, 2023: s. 11). Öykünün başında öğretmene kıyasla Hüsmen’in iyi kazandığı vurgulansa da çalışma koşulları ve iş güvencesinin olmayışıyla eğlence sektöründeki diğer emekçiler gibi güçlük çektiği aktarılmış olur. Böylece Nezihe Meriç, bireyin hikâyesine toplumsal nüans katar. Yazının başında yer verilen Asım Bezirci’nin “gözlemi çözümlmeye çeviremem” (Bezirci, 1999: s. 46) ya da toplumsal sorunun ardında yatanı irdelememe eleştirisini bu bağlamda yeniden gözden geçirebiliriz. Elbette edebî bir metne, sosyoloji ya da siyaset bilimi incelemesi misyonunu yüklemek başlı başına bir sorundur. Nezihe Meriç ise toplumda iki farklı kimliği meslek guruplarıyla ve hayata bakışla temsil eden erkek kahramanlarının yaşamsal zorluklarını yansıtırken toplumsal bağlamı da sunar. Dolayısıyla kişiselden çıkıp toplumsal alana giren içeriği, emek dengesi bağlamında irdelemek mümkündür. Eğlence sektörü çalışanı işinin sürekliliği ve karşılığını alması bakımından, sigortalı bir işin sunacağı güvenceye sahip değildir. Güvenceli bir işi olan ancak az kazanan öğretmenle güvencesiz bir işi olan ancak çok kazanan çalgıcı karamsarlık-umut geriliminde ortaklaşır.

Toplumsal cinsiyet düzleminde ise Meserret Hanım, ataerkil toplum düzeninde daha çok erkeklere bahşedilen bir iktidar alanına sahiptir. Birçok çalışanın geçimini sağlamasında oynadığı rol kadar özel günlerinde onlara sunduğu destekle daha çok “hegemonik erkeklik”e yüklenen “himaye eden” vasfını yüklenmiştir. Diğer yandan bir assolist olarak bu iktidar alanına sahip olması, tamamen kitle kültürünün arz-talep dengesiyle şekillenir.

Başka bir deyişle kendisini dinlemeye gelenlerin sahnede bulunmasını arzu etmesi kesilince bu iktidar da ortadan kalkma tehdidiyle karşı karşıyadır. Yine de güçlü sermayedar gazino sahiplerinin yerine; Meserret Hanım'ın “doyurma, himaye etme, yardımda bulunma” vasıflarına dikkat çekilmesi, hatta gazino sahipleriyle beraber sektör çalışanlarının varlığını Meserret Hanım'a borçlu olduğunu düşünmesi, maddi gücün ve geçici de olsa iktidar alanının kadına bırakıldığını düşündürür. Öykünün genelinde ise yoksulluk ve yoksullaşma endişesi, erkek kahramanların ekonomik statülerinin sarsılmasını içerdiğinden “kırılğan erkeklik” temsiline yakın görünmektedir.

*Bozbulanık*'ta yer alan “Dünyada Teknik Arıza” öyküsünde, yoksullaşmaya bağlı statü yitimi endişesiyle toplumsal konumunu sorgulama teması, kocası tarafından aldatılıp çocuklarıyla terk edilen Nermin'in hikâyesinde de görülür. Nermin ev işlerinin döngüsellği içinde robotlaşırken cinsel arzularından soyutlanır. Kendini unutup namuslu bir ev kadını olmaya adandıkça kocasının kendisinden uzaklaşmasının doğal olduğunu düşünür: “Yemiş, içmiş, doğurmuş, şişmanlamış, kendini koyvermişti” (Meriç, 2023: s. 16). Ev içi emeği ile beraber kadınlığı da kocası tarafından görünmezleştirilen Nermin “madunlaştırılmış”tır. Kocasını Fikret'in yerine geçecek ve bu kez tercihen varlıklı bir eş arayışına girmesinin ardındaki temel sebep ise yaptığı parça başı işin çocuklarına bakmasında yeterli olmamasıdır. Nermin çocuklarının eğitimi, refahı için yeni bir eş bulmaktan başka çare düşünemez. Deniz Kandiyoti (1988), kadınların bağlı oldukları kültür dairesine ve tarihselliğe göre şekillenen ataerkil yapı içinde güvenlik, daha iyi ekonomik koşullar kazanmak üzere “ataerki ile pazarlık” yolunu seçebileceklerine değinir. Kandiyoti'nin çalışmasına göre artan çocuk sayısı derinleşen yoksulluğu doğurdukları kadınların ücretli emeğine duyulan bağımlılık, patriyarkal ailenin istikrarını kimi kültürlerde sarsar (Kandiyoti, 1988: s. 281). Ne var ki bazı “klasik ataerkil” yapılar içinde erkek otoritesinin maddi temelini ve erkek sorumluluğuna duyulan ihtiyaç, kadının yalnızca ev içi emeğiyle daha az yorulmayı umduğu bir “ataerki ile pazarlık”ı ortaya çıkarabilir. Nermin temsili üzerinden kadınların bir erkeğin ekonomik himayesine muhtaç olmadan kendi ayakları üzerinde duramayışına tanıklık ederiz. Eğitim hakkı, emek piyasasında güvenceli iş edinme konusunda kadına biçilen ikincil rol, cinsiyet eşitsizliğinin göstergesidir. Bu da kişisel olanın politikliğine işaret eder. Nermin'in içinde yaşadığı toplum yapısına göre bağlı olduğu sınıfsal konumun içinde bir kadının kendi emeği ile özgürce yaşayıp ekonomik refah edinmesi güçtür. Orta okulu bile bitiremeden hemen evlendirilen Nermin için hayatı boşandıktan sonra zorlaşır. Mahallede dedikodular artar. Nermin'in bu düzen içinde mahalledeki “dul kadın” imajı ile damgalanması, komşunun oğlundan kimi adamlara kadar arzu nesnesi ilan edilmesi ve kimi komşu kadınların zoruyla eş adaylarıyla evde yemekli davetler düzenlemeye itilip kendini bu adamlara beğendirmek zorunda kalışı, toplumsal cinsiyet düzleminde “madunlaştırma” göstergesidir. Madunlaştırılmanın kurtuluşu ise evi geçindirecek güce sahip bir eşin hegemonyasına teslim olmaktan geçer. Öyküde yer verilen varlıklı erkek tipi ise Nermin'e kol kanat gemesi beklenen hegemonik niteliği ile öne çıkan Hasan Bey'dir. Ancak Nermin tüm vaatlere rağmen günün sonunda ekonomik olarak kendini sömürülmüş olarak bulur: “Fabrika müdürü Fikret beyefendinin refikası.” Hatta “Eski

defterdarlardan Münir Fuat beyefendinin kerimeleri” olmak şerefine, elindeki mücevherlerini birer birer sattı. Ele güne sır vermemek için dünyayı kendine dar etti...” (Meriç, 2023: s. 16).

*Bozbulanık*'taki “Aksaray Dolmuş” öyküsünde ise kiminle evleneceğine babasının karar verdiği Bülent'ten söz edilir. Bülent'in babasının kendisini ideal eş olarak görmemesi ihtimali, Leyla'yı çileden çıkarır. Leyla Bülent'in “babasının süt kuzusu” (Meriç, 2023: s. 32) olduğunu, dolmuşta “süzme” addettiği bir kızla Bülent'in evlenmesinin daha uygun olacağını söyler. Bülent'e yakıştırılan bu sıfat onun ailesinin kararlarından bağımsızlaşmamış, iradesiz kişiliğinin eleştirisi olarak sunulur. Leyla “ağırbaşlı” ideal gelin rolünü oynamak yerine normatif olanın dışında kişilik özelliklerine sahip olmayı önemser. Baba otoritesinden çıkamayan “Bülent'in seçimlerinde yaşadığı iktidarsızlığı cinsiyetçi bir dille eleştirmiş olur. Yazarın üçüncü öykü kitabı *Menekşeli Bilinç*'e adını veren öyküde ise kadın kahramanın annesi, normatif kalıpları yıkarak özgürce aşkını yaşamak isteyen kızına karşı çıkarken arkadaşı Erol'u cinsiyetçi bir dille damgalar. “İnce bakışlı, korkunç akıllı, Kolejli Erol” (Meriç, 2023: s. 220), anneye göre “uyduruk, orospu karı kılıklı, şair oğlan”dır (Meriç, 2023: s. 220). Aile evini terk etmek isteyen kızını ve ondan bağımsız olarak aynı ülküde birleşen arkadaşını “aileyi, çabaları[nı], düzeni hiçe sayan serserilikler” (Meriç, 2023: s. 220) yapmakla suçlar. R. W. Connell'in sözünü ettiği hegemonik erkeklikten dışlama pratiklerindeki damgalama ifadeleri ile bu iki öyküde geçen ifadeler birebir örtüşür. Bu durum, hegemonik erkeklik söylemlerinin kadınlarca da sahiplenildiğinin ve üretildiğinin bir örneğidir. Hegemonik erkeklik söylemi, yalnızca erkeklerin değil; kadınların da benimsediği, olağanlaştırılmış toplumsal cinsiyet kodlarını içerebilir. Leyla'nın Bülent'e yaklaşımı, erkekliğin kazanılan ve bir o kadar da kaybedilmeye müsait görülen “kırılğan”<sup>7</sup> bir sosyal statü olarak konumlandırılmasıyla ilişkilidir. Babasına bağımlı seçimler yapan bir erkek, iktidar alanına sahip değildir. Erol'a olan bakışa doğrudan kendisi ile aynı kimlik kodları içinde yaşamayı tercih etmeyen kişiyi dışlama, damgalama perspektifini içermesi bakımından madunlaştırma pratiği ile örtüşür. Geleneksel aileden ayrışıp bireyselleşen modern bireyi tehdit olarak gören anne, Erol'u kadınsılaştırır. Annesine başkaldıran kıza göre ise anne karşı cinsten uzak, cinsiyetsizleşmiş bir figürdür: “Ben senin yıllarca, erkeksiz, karanlık uykular içinde ölümlü, olumsuz ürpertiler getiren kadınlığından korkuyorum” (Meriç, 2023: s. 222). Böylece, kadın-erkek arkadaşlığına katı sınırlar koyan bakış açısı olumsuzlanır. Cinsiyetçi söylemi benimseyen erkekler kadar kadınlar da Nezihe Meriç'in öykülerinde eleştirel bir gözle değerlendirilmeye uygundur. “Kadın, kadının kurdu olmasın, yurdu olsun” şiarını hatırlatacak bir ideali benimseyen kadın kahramanlar, cinsiyetçi söyleme başvuran hemcinslerinin davranışlarını eleştirir. Yazarın ilk öykü kitabına adını veren “Bozbulanık” öyküsünde ise bilinç akışı tekniğiyle anlatıcının andan ve geçmişteki diyaloglarından kesitler yoluyla erkeklik rolleri kadın bakış açıları üzerinden sunulur. Anlatıcı kendi

<sup>7</sup> Bu konuda daha fazla bilgi için Joseph A. Vandello ve Jennifer K. Bosson'un yukarıda temas edilen makalesindeki kırılğan erkeklik tezi incelenebilir.

kuşağından erkekleri sorgularken onların davranış biçimlerine eleştirel bir gözle bakarken gözlemlerini şöyle aktarır:

“Bizim kuşak erkekleri niye böyle?.. Hiç çelebisine rastlamadım. Çoğu Amerikan işi Jön rolünde! Biz neyiz ya? Geç Allah aşkına. Berran büfeyi siper ederek içiyor sigarasını. Bu, daha tam ekstra modern olamadık demektir. Ne aşağılayıcı bir durum bizim için!.. Ben niye böyleyim? Böyle oldum daha doğrusu. Bomboş, kaskatı, dümdüz...” (Meriç, 2023: s. 34)

“Amerikan işi Jön rolü” ile erkeklerin kimliklerini maskeleydiklerini gözlemleyen anlatıcı, kadınların da kimliklerini bulma endişelerini “ekstra modern olamama” ile ilişkilendirir. Böylelikle Nezihe Meriç, Asım Bezirci’nin tespitindeki gibi sadece kadın-erkek ilişkilerini aktarıp esas nedene inmekten kaçınmaz. Kimliğe has sancıları çözümlerken toplumsal dinamiği modernleşme sorunu etrafında kurar. Erkekler, modernleşmeyi film yıldızlarına öykünerek sadece görünüşte taklitte yaşamayı seçerken diğer yandan geleneksel ataerkil kodların kadınları “madunlaştırma” pratiklerini sürdürürler. Kadınlar, aynı kuşaktan modern erkeklerin bu sahte kimlik yerine; “görgülü, kibar, zarif, terbiyeli, nâzik kimse” anlamlarını içeren “çelebi” (Meriç, 2023: s. 34) kimliğini temsil etmeleri beklentisini taşırlar. Bu beklenti, cinsel ihtiyaçlarını kadınlara dayatmayan dolayısıyla “uygar” insan olmanın idealleştirildiği bir erkeklik rolünü yansıtır. Öykünün devamında anlatıcı, arkadaşı Berran ile flört etmek isteyen çağdaşları bir avukatın evli erkeklerle flörtün olağanlığından söz edip reddedilince de kendilerine “seksoloji kitabı” okumalarını önerdiğini şöyle aktarır:

“Bütün bunlara karşın birçok genç kızımız evli erkeklerle flörtü çok olağan buluyorlar değil mi?’ Sinsilik, aşağılık, pislik işte. Bu Berran’a ‘Bize de mi Lolo...’ demek istiyor. Açıkça söylesene birader. Berran bembeyaz! Hadi kızım, hadi Berran, göster kendini. Namusumuz sana emanet. ‘Beni tanıyan o doktor arkadaşınız sizi epeyce aydınlatmış. Kendisi, evli bir adamla gezdikten sonra bize haydi haydi demek istemişti. Geri çevrilince yaşımızın yirmi altı, yirmi yedi olduğunu hatırlatıp Seksoloji yayınları tavsiye etti. Pek şık değil mi? Siz de sözcüklerin arkasına saklanmayın. Çıkmın ortaya da görelim boyunuzu... ‘Gülüyor vallahi; nasıl gülebiliyor. Bu da bizim kuşaktan. ‘Ama emin olun...’ ‘Hayır dinleyin. Evli erkekle flört ahlaksızlıktır. Aşk, eh, evet olabilir. O zaman da insan Zerrin’in dediği gibi ailenin ve toplumun selameti uğruna duygularını yok etmek zorundadır. Ve şunu bilin ki, bu işte şeref payı kadınındır. Açık olacak, pardon, halk arasında şöyle derler: Orosunun bile namuslu evli erkeğe bakmaz...‘Şiştin mi oğlum! Ama Berran’ın çarpıntısı tutmuştur, bilirim. Doğru duvar yıkılmaz, eğrilir derler. Yazık oldu. Hayatı bu kadar anlamamalıydık!” (Meriç, 2023: s. 36).

Toplumsal düzende eğitilmiş, kariyerli, modern erkeği temsil eden avukat, evlilik kurumuna sadakatle bağlanmaz ve başka genç kızların da kendisiyle flört etmesini bekler. Reddedilmeyi bir iktidar kaybı olarak gören bu erkeklik temsili, kadınları cinsellik konusunda bilgisiz ilan eder. Üstenci, bencil, dürtüsel arzularını dayatırken “hayır” yanıtını kabul etmeyen erkek tipi, anlatıcıya göre modernleşme idealini boşa çıkarır. Flört teklifi reddedilen erkeğin kadınları cinsellik konusunda eğitimsiz ilan etmesi ve onlara

zaten bildikleri bir konuda izahta bulunması, dahası kendi isteklerini dayatması aynı zamanda bir “mansplaining”<sup>8</sup> (erbilmişlik) örneğidir. Duygusal yaklaşımlarda kadın-erkek eşitliğinin rıza temelinde ilerlemesini sekteye uğratan bu durum, genç kadınların zihninde aşkı, ahlâkı ve toplumsal rolleri sorgular. Birçok genç kızın evli erkeklerle flörtü olağan bulması ise erkeklerin arzularına hizmette otomatikleşmiş kadın tasavvuru ile ilişkilidir. R.W. Connell’in “hegemonik erkeklik” tanımına göre ataerkil kodların mutlaka şiddet üzerinden dayatılmasına gerek yoktur, ana akımda herkesin normalleştirdiği ve rıza göstermesi beklenen bir tahakküm<sup>9</sup> de söz konusu olabilir. Benzer durum, Nezihe Meriç’in “Bozbulanık”ta yansıttığı “ekstra modern” (Meriç, 2023: s. 34) olması beklenen ancak erkeklerin dayatmalarını içerirken hayal kırıklığı üreten kadın-erkek ilişkilerinde de görülür. Flörtte cinsel özgürleşmede kabul gören değer ise âşık olunmasıdır. Yine de genç kadınların bu ilişki biçimlerine dair görüşlerinde “aile”nin bütünlüğünü tehdit eden faktörler kabul edilemez. Evli erkeklerle ilişki kurmada kadınlar da sorumludur. Aile ve toplumsal sözleşme, sadakat sorumluluğunun evli erkeklerden öte onlarla birlikte olmayı seçen eşleri dışındaki kadınlara yüklenmesi, cinsiyetçi yaklaşımın bir uzantısıdır. Öyküde yer alan bir başka kesitte ise kadın-erkek ilişkilerindeki toplumsal gedige bir de “karısını peşkeş çeken kocalar” eklenir: “Randevu evleri, karısını peşkeş çeken kocalar, kadınlar, erkekler, ahlaksızlık... ahlaksızlık... duyduğumuz, çevremiz hep bu, hep bu... Hangi aileyi, hangi kurumu karıştırırsanız altı çapanoğlu... Neye inanıp, neye güveneceğimizi söyleyebilir misiniz?” (Meriç, 2023: s. 36-37). Bu kesit, evlenmiş kadınların kocalarının onları başka erkeklerle para karşılığında birlikte olmaya ittiği bir başka “madunlaştırma” pratiğini içerir. Bu kesitte mülk, meta olarak konumlandırılarak sömürülen kadınlara yönelik cinsiyetçi tutum öne çıkar.

<sup>8</sup> “Mansplaining” (erbilmişlik) terimi, yazar Rebecca Solnit’in 2008’de yazdığı “Men Explain Things to Me: Facts Didn’t Get in Their Way” adlı yazıda ilk olarak zikredilmiştir. Coşku Çelik, “Feminist Bellek”in internet sitesinde “mansplaining” kavramının kapsayıcı bir tanımına yer verirken erkeklerin bu davranışı uygulama biçimlerine dair toplumsal gözlemleri aktarır. Coşku Çelik’in aktardıklarına göre: “Mansplaining, Oxford sözlüğünde “bir erkeğin bir kadına herhangi bir şeyi ondan daha iyi bildiğini ve anladığını düşündüğünü gösterecek biçimde açıklama yapma pratiği”; sözlükte “bir şeyin bir erkek tarafından bir başkasına (genellikle bir kadına) küçümseyici ya da kibirli bir biçimde açıklanması” olarak tanımlanıyor. Erkek (man) ve açıklama (explaining) sözcüklerinin birleşiminden oluşan kavramla, erkeklerin kadınlara üstten ve kibirli açıklama yapma eğiliminin kadınları susturan veya sözlerini değersizleştiren sistematik ve kurumsallaşmış bir baskı biçimi olması vurgulanıyor (Kidd, 2017). Dahası, mansplaining salt iletişimsel bir baskıdan öte, kadınların toplumsal alanda güçsüzleştirilmesine işaret ediyor. Kadınlara ve erkeklerle çocukluktan itibaren toplumsal olarak öğretilen, erkeklerin düşüncelerinin ve sözlerinin daha değerli olduğu fikrinin sonucu kadınların sistematik olarak susturulduğu ve erkek egemen bir kamusalallığın tezahürü. Dolayısıyla geniş anlamıyla mansplaining, toplumsal bir baskı biçimi olarak “bu dünyanın onların olmadığına işaret ederek-tıpkı sokakta uğranan tacizin etkisi gibi-kadınları sessizliğe itiyor” (Solnit, 2008/2012). Bir erkeğin bir kadına bir şeyi, onun bildiğinden ve anladığından daha fazlasını bildiğini ve anladığını gösterecek şekilde açıklamada bulunması[dır]”. <https://feministbellek.org/mansplaining/>

<sup>9</sup> Toplumda kadın ve erkek arasındaki eşitsizlik, doğal, olağan ya da kaçınılmaz bir gerçeklik gibi algılandığında, bu durum sistemin meşrulaşmasını ve sorgulanamaz hâle gelmesine neden olur. “Eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür: erkekmerkezli görüş kendini yansız gibi dayatır ve onu meşrulaştıracak söylemlerde dile getirilmeye ihtiyaç duymaz” (Bourdieu, 2014: s. 22). Eril tahakkümün toplumsal sistemdeki görünmez gücü hem bireyler hem de geniş toplumsal yapı içinde süreklilik arz eder. Toplumsal eşitsizliklerle mücadelede bu sürekliliğin sorgulanması hayattır.

Hem alt hem orta sınıf, hem kent hem kırsaldaki ilişkilene biçimlerinde öne çıkan “madunlaştırma”nın en tipik örneği ise “Uzun Hava” isimli öyküdür. Tıpkı “Çalgıcı” öyküsündeki gibi bu öyküde de karakterleri zıtlık içinde sunulan iki erkek kahramanın; Fehmi Usta ile Sâbir’in diyaloguna yer verilir. “Çalgıcı” kentte geçerken “Uzun Hava” kırsalda geçer. Fehmi Usta sessiz, kendi hâlinde, çalışıp duran, çevresi tarafından iyi bilinen bir demir ustasıdır. Buna karşılık deli olarak anılan Sâbir: “Şoför Sâbir, it Sâbir, kopuk Sâbir... Kimin nesidir bilinmez. Kendi de bilmez” (Meriç, 2023: s. 46). Tek bildiği içtiği vakitler nükseden aşk ateşi ile andığı Sofiya isimli bir kadındır. Hikâyenin devamında Sofiya’nın yazarın diğer öykülerinde de kendini gösterecek olan Rum seks işçisi olduğu anlaşılır. Sâbir, çocuk yaşta evlendirildiği karısını dağın başındaki evlerinde korku içinde, tek başına bırakır. Fehmi Usta’nın yanına gider. Usta, Sâbir’e karısının yanına dönmesini öğütler ancak Sâbir bu tavsiyeye uyamaz. Aralarındaki diyalog şöyledir:

— Yaramaz sana oğlum. Sana göre değil. Bak, evdekine de yazık.

— Yazık ya! Ben vicdansız değilim abi. Biliyorum, çocuk daha. Korkuyor dağın tepesinde. İçtim mi bu namussuzu, ben benden geçiyorum. Dövüyorum bazı. Ama bu ateş başka ateş. Bak ha, o dalavere içinse, namussuz şerefsizim. Öyle olsa, hani öyle olsa, elde neler var. Değil abi. Bu karı başka karı. Erkek karı. Ana gibi, bacı gibi, avrat gibi. Anlatamam ben yoksa... Anlatamaz Sâbir. Ama böyle başı ellerinin arasında, gözleri kapalıyken Sofiya’yı oracıkta görür. Düş falan değil; Sofiya oradadır. Mavi parlak sabahlığı, çukur çenesi, sıcaklığı, kokusu, alt dudağındaki beni ile ta yanındadır. İşte bu yüzden, onu hep böyle yanında duyduğundan yangını artar Sâbir’in. Seferdeyse eğer, basar gaza. Arabayı, seksen, yüz demez sürer. Yol bembeyaz parlar. Sofiya yanına gelir, “Sâbir” der, “yavrumakı” O zaman, yeşillikleri, ağaçları, asfaltı, koyun sürüsünü görmez.” (Meriç, 2023: s. 47)

Fehmi Usta, evine dönmekte ısrar eden Sâbir’e “Al iyi bir kız, doğursun sana bir oğlan” (Meriç, 2023: s. 48) diyerek ataerki cinsiyet rollerini vurgular. Fehmi Usta’ya göre “herkesin malı olan Sofiya”yı arzulamaya son vermesi gereken Sâbir, karısı dışında isteyeceği bir başka kadını seçmeli ve oğlan babası olmalıdır. Ona biçilen bu rolü benimseyemediği için kendini bir erkeklik krizinin<sup>10</sup> içinde bulan Sâbir ise toplumsal dayatmalardan bağımsızlaşan arzularını karşılaştırmayla dışa vurur. Sâbir, karısı ile sevgilisi Sofiya’yı kıyaslarken karısını “çocuksu, muhtaç, güçsüz” görürken Sofiya’yı “anne, kız kardeş, eş” rollerinin birleşimini sunmakla beraber “erkek karı” olarak nitelendirir ve onu kendisine daha yakın bulur. Hem ailede tanıdığı tüm kadınlık rollerini sunan hem de erkek gibi olan bu oksimoron kadın ideali, aslında “güç” dinamiği içinde arzulananın üstün konumda olmasına duyulan özlemi gösterir. Sâbir, “erk”i yücelten bir anlayışla korunmaya muhtaç karısına tahammülsüzleşir ve şiddete başvurur.

Böylelikle *Bozbulanık*’taki öyküler aracılığıyla 1950’lerin kadın-erkek ilişkilerine dair bir Türkiye panoraması sunulurken, “madunlaştırma” pratiklerinin yaygın olduğu davranış ve söylemler öne çıkarılır. Bununla birlikte farklı sınıflara mensup aldatan erkekler, sadece

<sup>10</sup> Bağlı olduğu kültür dairesinin egemen erkeklik ideolojisi normlarına göre evlendiği kadınla kurduğu aileye sadık bir aile reisi olması beklense de kahraman bunu gerçekleştirmez, bu kriz onu şiddete iter.



yazarın ilk öykü kitabında değil; ikinci kitabı *Topal Koşma*'da da yer alır. *Topal Koşma*'daki "Susuz IV"deki Meli, eniştesinin eve başka kadınlar getirerek halasını aldattığını öğrenir. Annesiz babasız büyüyen halasının çocuklarının mutluluğu için katlandıkları aktarılırken sonunda *Bozbulanık*'taki "Dünyada Bir Arıza" öyküsünün Nermin'i gibi çocuklarının masraflarını karşılamak için tek başına çalışarak yaşama tutunma mücadelesi içine düştüğüne yer verilir. Geleneksel erkek idealizasyonu maddi güç, ailenin geçimini sağlamak ve babalık rolünü içselleştirmeyi gerektirir. Erkeklerin eşlerini aldatıp sorumsuz davranmaları, klasik ataerkil yapının geleneksel hegemonya söyleminden sapmaya yol açar. Eşini aldatma, ailesini ihmal etme davranışı, gelenek ile modernite arasında inşa edilmiş himaye eden erkek idealizasyonunun aşınması ile ilişkilidir. Geleneksel erkekliğin yücelttiği evine sadık aile reisi imajı, şehrili modern erkeğin seçimleriyle sarsılır. Aldatan erkekler, sevgililerini tercih ederek geride bıraktıkları eşlerine olan maddi desteklerini keserler. Çocukların eğitim ve diğer yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamalarında eşlerini bir başına bırakırlar. Böylece kadınları hem duygusal hem de maddi yoksunluğun içine iterler.

"Hepsi hayvan bu erkeklerin, Melicim. Allah kahretsin. Sevmek falan laf. Hepsi hayvanlığının peşinde. Gençken olsa hadi neyse. Ama tam çocuklar yaşamı değerlendirmeye başlarken..." [...] "Ayrılacağız, diye tutturdu. Ayrılmadım. Günlerce eve gelmedi. Geldiği zaman kanepelerde yattı. Çocuklara belli etmemek için ne çileler çektim. Halamın çilesi aynen benimki de. O da bize belli etmemiştir, hiçbir zaman. Oysa eniştem eve kadın bile getirmiş kahrolasınca. Çok ahlaksız oluyor bu erkekler. İnan ki Melicim, çok. Eğer çocuklar olmasaydı..." (Meriç, 2023: s. 129)

Meli'nin (Meliha'nın) halasının yaşadıkları, aldatan erkeğin kadınları sürüklediği, diğer hikâyelere de sızan eril şiddet örüntüsünün bir özetidir. R. W. Connell'a göre "Ataerkil düzen bizzat ataerkil toplumun ürettiği duygu, bağlanma ve haz biçimlerini yasaklar. Bu durum özellikle cinsel eşitsizlik, erkeklerin evlilik kurumu içinde sahip oldukları haklar, [...] cinsel özgürlüğün toplumsal düzende tehdit oluşturması olarak algılanması" (Connell, 2023: s. 164) durumlarını beraberinde getirir. Nezihe Meriç öykülerinin çoğunda ataerkil düzenin ürettiği yasaklamalar ve eşitsizlikler gözler önüne serilmiştir. İstenmeyen evliliklerde eşlerini arzulamayan erkekler kapana sıkışmış hissederek ya Sâbir'in hikâyesindeki gibi şiddete başvurur ya diğer hikâyelerdeki gibi çocukların ve evin sorumluluklarından sıyrılarak onları ekonomik ve duygusal şiddete maruz bırakırlar ya da eşlerinin başka erkeklerle olmasından çıkar sağlarlar. Mimi Schippers, şiddetin toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki rolüne eşit olmayan cinsiyet ilişkilerinde erkekliğin fiziksel güç, otorite kuran kişi; kadınlığın ise fiziksel kırılğanlık, şiddeti etkin biçimde kullanmama ve uyumu benimseme ile birbirinden ayrıştırıldığını belirtir. Buna göre "bu hiyerarşik ilişki meşrulaştırıldığında eşit olmayan cinsiyet ilişkilerini veya erkeklerin üstün konumlarını ve kadınların tâbi kılınmış konumlarını içeren hegemonik erkekliğe sahip oluruz" (aktaran Messerschmidt, 2019: s. 201). Şiddet kullanan erkeğin otoriterliği karşısında kadının kırılğanlığıyla betimlenmesi dikotomisi, ataerkil kültürün iktidar kurgusunun bir parçasıdır.



Nezihe Meriç, ilk öykülerinin çoğunda kendi kuşağının mesleki ideallerini, yaşama tutunma pratiklerini, bilhassa modern kadın-erkek ilişkilerindeki geleneksel tökezlemeleri ele alırken hayatı alımlamada kuşaklararası zihniyet, tutum ve davranış farklarına da temas eder. İkinci öykü kitabı *Topal Koşma*'daki "Susuz II" başlıklı öyküsünde bu kuşaklar arası fark, Ali Ruşen Bey'in oğlu Bülent'in kuşağıyla ayrıştığı pratiklerde kendini gösterir. Ali Bey'in yaşamla kurduğu ilişkinin detayları, aynı zamanda yaşlanma sonucu statü kaybı endişesi duyan "kırılğan erkeklik" temsilinin izlerini taşır. İnsanoğlu doğru ve yanlışlarıyla hayat oyununu oynarken kaderinde bu oyuna yeniden başlamak yoktur. Ali Bey'e göre elli sekizinden itibaren artık "ne ileri ne geri [...] [o]lmuş bulunan, onu çerçeveyen bu yaşam[ın] onarılmaz" (Meriç, 2023: s. 114) olduğuna inanır. "Susuz III"de ise meyhaneci Mike, Ali Bey'in oğlu Bülent'in kuşağından genç avukat adayı Ahmet'le konuşurken: "Kendindeki yeteneğin bilincinde olup da toplumdaki yerini bulamadın mı boku yedin demektir. Onarılamazsın ondan sonra" (Meriç, 2023: s. 123) ifadesi geçer. Ali Bey'in kuşağına göre "onarılmazlık" artık belli bir yaştan sonra değiştirilemeyecek olan hayatken genç kuşak için "onarılmazlık" hayatta hak ettiği yeri bulamamakla ilişkilendirilir. Dolayısıyla iki kuşağın erkeklik krizi, kendini gerçekleştirilmeye başlamak, rotasını bulmak, düzen kurmak kaygısı ile bunları gerçekleştirdikten sonra yeni bir hayat kurmada geç kalmışlığı içerir. Ali Bey, hayatta ilerleme noktalarının durduğuna kadercı bir teslimiyetle yaklaşırken kendini yaşıtı erkeklerle karşılaştırır: "O, Doktor Vahit'ten bir adım ileriye, Avukat Osman da ondan ileridedir" (Meriç, 2023: s. 114). Buna karşılık oğlu Bülent, ilerlemenin durmasını babası gibi kadercı bir teslimiyetle ele almak yerine edilgenliği aşan, "yenilgi" ile yüzleşmeyi seçen "Herkes kaderini kendi yapar" (Meriç, 2023: s. 114) anlayışını benimser.

Ali Bey, kızı ve karısının düşüncelerini tahmin edilebilir basitlikte ve herkeste rastlanırsıradanlıkta görürken oğlu Bülent ve Vahit'in kızını ön görülemez "us"la örtüştürür (Meriç, 2023: s. 115). Kendisine karşı olduğunu düşünen bu "us" sahibi gençlerin memleketin, hayatın ilerlemesi için uğraşan, ne istediğini bilip elde etme gayretini göstermesine saygı duyar. Kendi kuşağı "görev"e adanmışken; oğlunun kuşağı "ideal" peşindedir. Ali Bey, başta madde ile özdeşleştirdiği genç kuşağa haksızlık ettiğini fark etmiştir: "Çok kırdı oğlunu. Uzun zaman anlamak, kabul etmek istemedi gençliğin üstünlüğünü. Biz ruh adamıydık, bunlar madde demek istediği zaman, bu maddecilerin en kısa yoldan, en sağlam ruh bütünlüğüne vardıklarını görmüştür Ali Bey" (Meriç, 2023: s. 116). Gençliğin birçok üstün yanını kabul ederken "sadece kadın erkek arkadaşlığını anlamış olmaları[nı]" (Meriç, 2023: s. 116) dahi zikretmeye değer bulur. Banka müdürü Ali Bey, genç kuşaktan bir bölüm şefinin imza atma hızına dahi erişemediğini gözlemler. Ne var ki bu eksikliklerine rağmen anlatıcı, Ali Bey'i "[o]rta boylu, sarı bıyıklı, mavi gözlü, çelebi bir adam" (Meriç, 2023: s. 115) olarak betimler. Yukarıda değinildiği üzere Nezihe Meriç'in ilk öykü kitabına adını veren "Bozbulanık" öyküsündeki kadın karakter, kendi kuşağına mensup genç erkekler arasında "hiç çelebisine rastlamadığı[nı]" (Meriç, 2023: s. 115) ifade eder. Ali Bey ise önceki kuşağı temsil eden erkeklik rolü içinde oğlunun kuşağından kimi erkeklik temsillerine kıyasla bu sığa lâyık biçimde resmedilmiştir. "Bülent ne kadar şair mizaç, ince ruh, diye işi alaya alırsa da Ali Bey yine de ruh adamıdır.

Bu hakkı verir Bülent ona. Emindir Ali Bey bundan” (Meriç, 2023: s. 117). Babasıyla çatışmasına rağmen babasındaki şairane, ince ruhlu olma meziyetinin fakında olması Ali Bey'in “çelebi”liğiyle birleşir. Böylece önceki kuşak erkekliğinin olumsuz yönleri kadar olumlu yönleri de sunulmuş olur. Öyküde ağırlıklı olarak Ali Bey'in oğlu Bülent gibi rasyonel, idealist gençlerin karşısında kendi kuşağının özeleştirisi yer bulur. Bununla birlikte Ali Bey, “hizmetçi ruhlu” (Meriç, 2023: s. 115) gördüğü karısı Müzehher ile “kafasız” (Meriç, 2023: s. 117) kızı Suzan'ı eleştirmekten de geri durmaz. Babası tarafından “uşçu”luğuna dikkat çekilen Bülent dahi kız kardeşi Suzan'ın iş yaşamında varlık göstermeyi hak etmediğini düşünür:

“Yaramazdı, ama zeki değildi. Süslenmeyi, gezmeyi severdi sadece. Onu, evin içinde, eve göre yetiştirmek gerekti. Eğer şimdi Suzan, hazır fikirlerle dolmuş sıradan biriye, sindirilememiş bir iş yaşamının verdiği bilgiçlik içinde bulunuyorsa; bu, Ali Bey'in eseridir. Kafasızlığının sonucu. Onu da kendi yaşamındaki gelişigüzellik içinde kapıp koyuverdi dünyanın içine. Bir de ileri sandığı fikir ekledi ucuna: “Ben, Avrupalı görüşe sahip bir adamım. Kadın da bir erkek gibi çalışabilir pekâlâ. İş bölümü. “İş bölümü, vesaire, vesaire. O kırk sekiz yaşındaydı. Bülent yirmi beş o zaman. “Baba bırakma bu kızı. Kafasızdır Suzan. Sindiremez iş dünyasını” diye tüketmişti çocuk. [...] Şimdi Suzan, eve getirdiği iki yüz liraya karşılık anasını ve özgürlüğünü satın almıştır. Yine de iyi kızdır. Sever babasını.” (Meriç, 2023: s. 117).

Dolayısıyla çalışma hayatı Suzan'a göre değildir; o, ev kızı olarak yetiştirilmesi gereken bir kadın kimliği içinde sunulur. Hâkim anlatıcı tarafından Ali Bey'in eşi Müzehher Hanım da tıpkı kızı Suzan gibi modern dünyanın idealize edilmiş kadınları arasında sayılmaz. Eşinin çocuklarına diğer eşler gibi ev, arsa bırakmadığından yakınırken Müzehher Hanım, Ali Bey'in “çelebi” çizgisine yakıştırılmaz. Kızı Suzan sayesinde edindiği maddi olanaklar ise yine hak ediş noktasında eleştirilir. Ali Bey ise “bu hayatı çocuklarının parasına borçlu” (Meriç, 2023: s. 119) olmasıyla “kırılan onurunun acısı”nı (Meriç, 2023: s. 118) içinde duyumsarken “kırılğan erkeklik” portresi çizer. Gençliğini yaşadığını zannederken mülk sahibi olmuş yaşlılarının da gerisinde kalmıştır. “Şimdi karısı bile yok[tur]”. Onu bile idare edeme[miştir]. O, çocuklarının anasıdır, ona karşı” (Meriç, 2023: s. 117). Böylece Ali Bey hem çocukları hem de karısı üzerindeki iktidarını yitirmesiyle erkekliğinin sarsıldığını hissederek.

Nezihe Meriç'in bazen ilk öykü kitabında geçen bir karakter ikinci öykü kitabındaki öykülerde de ortaya çıkar. İkinci kitaptaki karakterlerden birinin portresini tam anlamıyla çizebilmek için okur, diğer öykülerdeki pasajları da takip etmelidir. Bu nedenle erkeklik portrelerini analiz etmek için öyküler arasında gezinmek gerekir. *Topal Koşma*'daki “Susuz VIII”de Ali Bey'in arkadaşı Vahit Bey'in kızı Ayşe, “Susuz III”de ve “Susuz VII”de genç avukat adayı Ahmet'in sevdiği, arzuladığı kadındır. “Susuz VIII”de Ali Bey'in oğlu Bülent'ten daha genişçe söz edilir. Bülent adeta Tanzimat romanlarının Batılılaşmış erkeklik temsillerine benzer biçimde tasvir edilir. Meli'ye göre Bülent, “Mösyö Sorbon”dur (Meriç, 2023: s. 182). Meli, Bülent'i etraflıca ele alıp erkeklik rolü içinde eleştiren tek karakterdir. Ona göre Bülent'in kadın-erkek ilişkilerindeki kültürel açmazları görmesi tüm modernliğine rağmen mümkün olmamıştır. Meli'ye göre Bülent: “Armonize

edilmiş halk havaları [gibi] Batı armonisi üstünde Türk ezgisi. Yani, altı kaval, üstü Şişhane” (Meriç, 2023: s. 183) bir figürdür. Meli, çağının erkeklerinin flörtü tamamen Batı’ya ayarlı anlayamadığını, cinselliği deneyimledikleri kadınlar yerine hiç deneyimlememiş kadınlarla evlenmeyi tercih etmelerini veya namuslarını temizlemek için evlenme hesabına düşmelerini eleştirir. Meli, eğitilmiş kadınların dahi evde kalmış yaftasıyla mücadele edemediğinden dolayısıyla kendi başlarına bir hayat kurmaktan çekindiklerinden söz eder ve bunu toplumda onarılması gereken bir mesele olarak görür. İşte Bülent de her ne kadar modern görünse de çağdaşı erkekler gibi çevrenin okumuş kadınlar üzerinde kurduğu baskıdan kaçmak yerine meselenin üstüne gidilmesi gerektiğini göz ardı eder. “Susuz II”de Ali Bey, oğlunun neslinin kadın-erkek arkadaşlığını kendi kuşağına kıyasla daha iyi kavradığını ifade etse de Meli’nin Bülent’e eleştirisi, genç kuşaktan erkeklerin de bu konuda sınıfta kaldığını ortaya çıkarır. Meli, Bülent’e flörtün kadınlar için “müstâmel” (kullanılmış) yakıştırmasıyla onur kırıcı bir deneyime dönüştürüldüğünü aktarırken içinde yaşadığı kültürün toplumsal cinsiyet algısını eleştirir. Böylelikle Avrupa merkezli eğitimi olan ideal genç kuşak erkeklik rolü içinde Bülent, namus söylemine bağlılığı dolayısıyla kadın üzerinde denetim yetkesi kurma anlayışını sahiplenip geleneksel erkeklik düşüncesini devam ettirir. Bu bakış açısı Bülent’in geleneksel erkeklik düşüncesi ile yüzleşmediğini gösterir.

*Topal Koşma*’daki Ahmet karakterinin kökeni, ailesi, hayatla kurduğu bağ ve sosyal ilişkilere “Susuz VII”de Meli ile arkadaşlığı çerçevesinde detay kazandırılır. Sâhir isimli bir arkadaşlarının cin gibi bir hukuk son sınıf öğrencisi olarak tanıttığı Ahmet Meli’ye göre de aynı sıfatla anılır. Bunun yanı sıra Meli, Ahmet’i “insan çocuk, güvenilir, uygar, cana yakın” (Meriç, 2023: s. 165) biri olarak tarif eder. Küçük kız kardeşi olan Ahmet, annesi öldükten sonra eczacı olduğunu zannettiği babasının genç bir kadınla evlenmesinden olsa gerek yaz tatilinde bile eve ziyarete gitmez. Dayısı tarafından okutulan Ahmet’in ailesi Batı Anadolu’da bir şehirde yaşar. (Meriç, 2023: s. 168). “Susuz III”de hukuk öğrencisi Ahmet’in içsel çatışmaları, cinselliğe dair hisleri ve varoluşsal sorgulamaları aktarılır. Ahmet, sosyal normlardan ve içsel arzularından dolayı huzursuz bir ruh hâli içindedir. Ayşe ve Murat isimli diğer karakterlerle olan ilişkisinde cinselliği, arzuları, toplumsal ilişkilerin getirdiği anlaşmazlıkları sorgular. Ahmet, Ayşe’yi fiziksel olarak çekici bulurken aynı zamanda onu sahiplenme arzusuyla doludur. Ancak bu arzuların altında yatan yalnızlık ve varoluşsal boşluk hissi, metinde belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Nezihe Meriç, “Susuz III”de ağırlık verdiği Ahmet karakteriyle, etrafındaki dünyaya isyan eden ve bu dünyada yer bulmayı önemseyen yalnızlık, ruhsal boşluk gibi problemlerle baş etmede sorunlar yaşayan bir erkeklik temsiline ve aynı zamanda bir erkeklik krizine odaklanır. Ahmet, öğrenciliği sırasında yaşam amacını sorgularken evi, çocukları olsa büyük bir düşünün gerçekleşeceğine inanır. Sorumluluk almak, düzen kurmak Ahmet’in içsel boşluğunu bastıracaktı ancak bu onun gibi küçük bir adam için büyük bir düşür. Ahmet, “kırılgan erkeklik teorisine” uygun biçimde henüz öğrenci olduğundan kendini aile kurmada yetersiz hisseder.

Ahmet kendisiyle flört eden 40-45 yaşlarındaki profesörün karısını anımsadığında tiksinti hisseder. Ahmet’in arkadaşı Hüsni’ye göre profesör, karısının başkalarıyla olması

sayesinde edindiği sermaye ile geçinen bir figür olarak sunulur: "...Yerine düşmüşsün oğlum. Maldır o karı. Profesör efendi de biliyor tabii. Sermayelerle o da geçiniyor çünkü..." (Meriç, 2023: s. 121) "Bozbulanık" öyküsünde de karısını peşkeş çeken adamlardan söz edilir, burada da profesör benzer biçimde betimlenir. Erkeklik temsillerinde bu tekrar eden figür, maddi çıkarları uğruna eşinin başka erkeklerle olmasına ses çıkarmaz. "Susuz III"e dönersek hem Ahmet hem de Hüsnü, profesör ve karısını itibarsız bir yerde konumlandırır. Ahmet için takvimdeki kadın figürü ne kadar arzulanır niteliklere sahipse profesörün karısı da bir o kadar arzulanır olmayandır. Arzu nesnesi ilan edilen kadın genç ve güzelken ötekileştirilen kadın tersi özelliklerle görülür ve bu "yaşlı" addedilen kadının Ahmet'i arzular görünmesi, Ahmet'in midisini bulandırıp kadını düşmanca duygularla elindeki votka şişesi gibi parçalama isteği uyandırır.

"Susuz IV"de Meli'nin aldatan kocasından boşanıp tek başına evi geçindiren ve çocuklarının bakımını üstlenen halasının hikâyesini aktardığından söz etmiştik. "Susuz VII" ise kendi ayakları üzerinde duran genç bir kadın öğretmen olan Meli'nin yaşadıklarına odaklanır. Meli ile birlikte öyküdeki olay örgüsüne *Bozbulanık*'taki Şoför Sâbir'in âşık olduğu Sofiya ve "Susuz III"deki hukuk son sınıf öğrencisi Ahmet de eklenir. Sofiya bir kuru temizleme dükkanında çalışır, Meli'ye komşuluk eder. Meli, işleri gereği ev işlerine yetişemediğinde kıyafetlerini onarır, yemek pişirir. Sofiya ve Meli arasındaki kadın dayanışması, bir gün ateşlenen Ahmet'e yardım eli uzattıklarında da ortaya çıkar. Sofiya ve Meli, Ahmet'i eve alıp ona hastabakıcılık ederken komşular tarafından ahlaksızlıkla suçlanır ve evi polis basar. Nezihe Meriç, daha sonra bu öykünün içeriğini *Korsan Çıkmazı* romanında geliştirir. Üçüncü öykü kitabı olan *Menekşeli Bilinç*'te yer alan "Giderek Daha Güçlü" öyküsünün kahramanı Ilgıncar da tıpkı Meli gibi yalnız yaşadığı dairesinde radyoyu açmış müzik dinlerken komşularının sınır bilmez yadırgamaları ve müdahaleciliğiyle karşılaşır, sonunda onun da evini polis basar. Kadınların ekonomik bağımsızlıklarını elde edip ailelerinden bağımsız "kendilerine ait bir oda"da varlık göstermesine toplum henüz hazır değildir. Hiçbir çıkar gütmeyen yalnızca sevdikleri adamla dünyalarını paylaşmayı ümit ettikleri evleri, bu kadın kahramanlar için mahrem bir alan olmaktan çıkar, tüm meraklı gözlerin üzerine dikildiği, kamusal bir alana dönüştürülür. Bu masum istekleri, toplum tarafından eril denetimden çıkmaları olarak görülür. Buna bağlı olarak kadınların toplumsal normları ihlali, tehlikeli bulunur. "Susuz VII"de Meli, başına gelenlerden sonra müteahhit dayısı Rahşan Koçakoğlu'na da kendini açıklamak zorunda bırakılır. Ataerkil toplumda kadının namusu, erkek aile büyüklerinden sorulduğundan Meli, babasının mektubunda dayı beye durumunu anlatması çağrısına uymak zorunda kalışına isyan eder. Öyküde Meli'nin isyan ettiği bir diğer konu da varlıklı erkekleri sınıf atlama ve konfora kavuşma vasıtası olarak gören yengesinin kendisini itibarsızlaştırma çabasıdır. Bu bağlamda ataerkil kodlarla ekonomik güce erkeğin sahip olması gerektiğini düşünen yenge, hegemonik erkeklige rıza gösterir. Yengesi, Meli ile vaktiyle Kaliforniya'da yakınlaşmaya çalışan yüksek-mimar mühendis Bedri Tunkay'ı da eve çağırarak Meli'nin zor duruma düşmesini ister. Meli'ye göre Bedri Bey, "bayağının aşağısı sosyete havası"dır. (Meriç, 2023: s. 155) Meli ise Kemalizm'in ideallerini yaşatmaya çalışan emekçi bir öğretmendir. Dayısının ve Bedri Bey'in temsil

ettiği sınıfa yabancılaşır. Bu konuda açıklama yapması beklenen dayısının sadece genç eş, devletin ekonomik durumu ve kasasından ibaret dünyasıyla kendisini anlayamayacağından emindir. Kendine güvenen iş adamı tavrıyla üstenci bakıp Meli'nin ruhunu görüp onunla ilgilenmeyecektir. Dolayısıyla bu varlıklı iki erkek karakter Rahşan ve Bedri Bey, değer yargıları ve kadın karakter karşısındaki tahakkümcü körlükleri ile olumsuz figürler olarak resmedilirler.

Meli'ye göre evde kalmış bir kadın gibi görülmemek için birçok kadın izale-i bıkır (bekaret bozma) evliliği yapar, sonrasında evlilikleri bitse de “evde kalmış” sıfatından kurtulmuş olmayı, âşık olacakları kişiyle birlikte hayatı paylaşmaya yeğlerler (Meriç, 2023: s. 160). Kadınlık, erkeklik rollerinin ayrıştırıldığı toplum düzenine dair eleştirel bakış açısı sunan bu öykü çoğunlukla ataerkilliğin kadın kahramanlara bedel ödetmesine ışık tutar. Ne var ki her şeye rağmen kendi başına, kendini gerçekleştirerek var olmak ideal kadınlık<sup>11</sup> kadar erkeklik kimliğinin de yapı taşını oluşturur. Peki cinsiyete has karşıtlıkların Nezihe Meriç öykülerinde yıkılması mümkün müdür? Bu noktada Nezihe Meriç'in kadınlık-erkeklik karşıtlığını silikleştiren aşka yer verdiği belki zamanına göre en ilerici bulunabilecek öyküsü “Giderek Daha Güçlü” üzerinde durulabilir. *Menekşeli Bilinç*'te yer alan “Giderek Daha Güçlü” öyküsünde ismi yabancı kiraz anlamına gelen kadın kahraman Ilgınar, cinsiyet kodlarını unutturan bir aşkla arzularını sahiplenir. Tüm dedikodulara rağmen çalıştığı kurumdaki müdürle gökyüzünü seyrettiğinde, toprağı dinlediğinde karşısındaki erkek için de bu ayırım silinir. Kadın kahraman âşık olduğu adamla olan deneyimini şöyle aktarır:

“Ona bir kadınla kıra gidip kadını düşünmeden, gökyüzünü seyrederek bulut olmayı öğretmek de bana düşerdi elbet. Yüzükoyun yatarken erkekliğini unuttuğunu sonradan anıp şaşacaktır. Benden toprağı dinlemeyi ve bunları öğrenince artık memelerime kadınlara has olağan çıkıntılar olarak bakmaya başladı. Tıpkı benim onun burnunu yadırgamayışım gibi. DİDİKODUDU'ları da dizeledim istediğimce. Onlara, ileri hayvanlar olmadan çıkıp insan olmalarını öğütledim. Ama hâlâ hiçbirini, müdürle kıra gidip toprağı dinlemedi.” (Meriç, 2023: s. 231)

Böylece “Giderek Daha Güçlü” Nezihe Meriç'in ilk öyküleri içinde değerlendirildiğinde kadın ve erkeğin birbirlerine yüklenen toplumsal cinsiyet rollerini aşarak diyalog kurabildiği bir bağlam sunar. İçinde yaşanan toplumun kültürel kodları içinde evli olmayan kadın ve erkeğin arkadaşlığı kınanır, dedikodulara yol açar. Ilgınar karakteri ise toplumun iş yerinde tanıştığı adamla arkadaşlık etmesine ahlakçı bir bakışla müdahale etmesine tepki gösterir. Hem doğup büyüdüğü taşrada hem de çalıştığı kurumdaki insanlar onun gözünde “ileri hayvanlar”dır. Kadın-erkek ilişkilerini “namus” kısılcasına sokmadan ele alamayan bu insanlar, özel hayata müdahaleleri yüzünden medeni birer insan yerine “ileri hayvan” olarak görülürler. Kadın-erkek ilişkilerine özel hayatın mahremiyeti çerçevesinde yaklaşamayan bu kitle hem taşra hem de kentte modernleşmenin bireysel hayatı önceleme bakışından uzaktır. Ilgınar âşık olduğu adamın yanında kadın-erkek ayırımını, toplumsal baskıyı unutmamasını mutlulukla karşılar.

<sup>11</sup> R.W. Connell'a (1998) göre ideal kadınlık “vurgulanmış/ön plana çıkarılan kadınlık” olarak da tabir edilir.

Beraber kırdı uzandı müdür ise artık ne kamusal hiyerarşi içinde iş yerindeki konumu ile oradadır ne de normatif erkeklik kimliğini üstlenir, sadece Ilgınar'la anın coşkusunu paylaşır. Böylece bu karakter, toplumsal cinsiyet kısılcısından uzaklaşmasıyla klasik ataerkilliğin kodlarını aşar.

### 3. Dumanaltı ve Bir Kara Derin Kuyu'da Erkeklik Kaygıları

Nezihe Meriç'in *Toplu Öyküleri II*'de yer alan öykü kitaplarına odaklanıldığında ise erkekliklere dair temsillerin tarihsel arka plan ekseninde çeşitlendiğini söylemek mümkündür. 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 gölgesinde yazılan *Dumanaltı* (1979) ve *Bir Kara Derin Kuyu* (1989) kitaplarındaki öykülerde darbe sonrası yaşanan toplumsal travma erkekliğe dair kayıp ve kaygıları tetiklerken, madunlaştırıcı söylemin üretilme biçimlerinde ideolojik yenilgi yeni bir bağlam olarak ortaya çıkar. Meriç'in bu dönem öykülerine konu olan 70'li-80'li yıllar, siyasi ve ekonomik istikrarsızlığın derinleştiği bir dönem olarak köklü bir iktidar krizine sahne olur. 12 Mart 1971'de gerçekleşen askerî müdahale, bu krizi daha da tırmandırarak toplumu travmatize eden olaylar üretir. Özellikle 1973-1980 aralığındaki çatışmalı süreçte, toplumsal uzlaşma ruhunun gelişmesine engel olan temel faktör, cesaret, dürüstlük, adalet ve intikam gibi kavramlar üzerinden yüceltilmiş olan askerî, erkek değerleridir (Saraçgil, 2005: s. 316). Kurmacada erkekliğin önemli bir mesele hâline gelmesi, Çimen Günay-Erkol'a göre dönemin politik atmosferinde erkeklerin belirleyici olmalarıyla, sözcüğü öğrenci eylemlerinin, grevlerin ve sokak çatışmalarının ön saflarında yer almalarıyla doğrudan ilişkilidir (Günay-Erkol, 2021: s.27). Dönemin siyasi alanında erkeklik ister Marksist ister Türkçü ya da İslamcı olsun her tür politik örgütlenmede birincil bileşenlerden biri konumundadır, sonuç olarak söz konusu siyasi ortam "erkeksi sertliğe ilişkin benzer idealler yaratarak erkeklik kaygılarını besle[miş] ve fallik iktidarı kutsa[mıştır]" (Günay-Erkol, 2021: s. 27). Bu yılların edebiyatında, kadın yazarların erkeklik ve erkek dünyası üzerine sorgulamalarında cinsiyet hiyerarşisini pekiştiren siyasi kültüre dair bir bilinç de kendini belli eder. Nitekim 60'larda yükselen özgürlük hareketlerinin etkileri 70'li yıllarda edebiyatta karşılık bulmaya başlamıştır. Bu dönemle birlikte kadın yazarların öncülüğüyle toplumsal cinsiyet üzerine kurulan hiyerarşik söylemleri deşifre eden anlatılar yoğunlaşır. Günay-Erkol, 70'lerin edebiyatını bu anlamda önemli bir geçiş süreci olarak değerlendirir:

"68 Hareketi'nin özgürlük tartışması, cinsel özgürlüğü de içerecek şekilde genişlemiş, bunun etkisiyle, özellikle kadın yazarlar, şiddetin fiziksel olduğu kadar psikolojik de olduğunu, iktidar ilişkilerinin, toplumsal liderlik modellerinin kadın cinselliğine ilişkin ön kabullere yaslandığını ifade edecek bir alan yaratabilmişlerdir. Bu alan, 1980 sonrası daha da genişletilir ve derinleştirilir; böylece daha eleştirel bir gerçekçiliği hayata geçiren yeni anlatılar ortaya çıkartır." (Günay-Erkol, 2020: s. 817)

Meriç, bu yıllardaki ürünlerinde cinsiyet eşitsizliğine dair sorgulamaları sadece kadınlıkla sınırlı tutmaz erkeklik kaygıları üzerinde de durur. Öykülerini daha çok kadınların anlatıları merkezinde kurarsa da toplumda aktif olan erkeksi sertliğin kadınlar üzerinde olduğu kadar erkekler üzerindeki etkilerini de yine kadın karakterlerin bakış açısına başvurarak şerh eder. Yazarın ilk yıllarında *Bozbulanık*'la başlayan yazma sürecinde



kırılğan erkeklığe gönderme yapan söylem ve temaların *Dumanaltı* ile yoğunluk kazanması tesadüf değildir. Çoğunlukla ana karakter konumunda olan kadınların gözüyle eş, oğul, kardeş ya da sevgili rolleriyle öne çıkan erkekler yine kadın karakterlerin dolayımıyla kurgulanarak ete kemiğe büründürülür. Kimi öykülerinde erkeklerin yan karakter olarak ikincilleşmesi anlamına da gelse, bu kurgusal tercih erkeklığın algılanma biçimlerinde kadın bakışımı görünür kılan bir etkiye sahiptir.

Bu öykülerde de içe dönük ve çocuksu yönlerine vurgu yapılan erkeklerin geçmişlerinde sistematik olarak aşağılanma ya da şiddete maruz kalma gibi olumsuz tecrübeler bulunur. Yine, erkeklerin sınıfsal hiyerarşi ve yoksulluk düzleminde de madunlaştırıldığına dair anlatımlar vardır. Madunlaştırma, ekonomik, siyasi ve kültürel dışlama gibi biçimlerde tezahür edebilmektedir (Connell, 2023: s. 153). “Umut’a Tezgâh Kurmak”ta, gelmekte olan kırkınıcı yaşını bireyselliğine dair sorgulamalarla karşılayan edebiyat öğretmeni Nesrin “Yaşam sıkıntıları, alkolik olmaya yatkın bir koca” ile “yeni yetişen içe dönük bir oğul” (Meriç, 1998: s. 101) arasında kalmış, anne, eş, öğretmen gibi toplumsal kimliklerini gözden geçirirken bütün bu rollere eklenen çağın, toplumun sorunlarına kayıtsız kalamayan bir aydın bilinciyle özgür bir insan olmanın anlamını aramaktadır. “Hem yüksek dereceli bir memur, hem ozan, hem solcu” (Meriç, 1998: s. 78) olan kocasının fiziksel özellikleri zayıflık vurgusu taşır: “çocuk duruşlu, kısık miyop gözlü bir adam” (Meriç, 1998: s. 78) olarak tarif ettiği kocasıyla ilişkisini hatırlarken bir tür anne-oğul ilişkisine örtük bir göndermede bulunur. Her sabah kravatını bağladığı kocası, yokluğunda aynı kazakla idare etmiştir, Nesrin’in cezaevinde tutuklu olduğu iki yıllık süreçte ilgi ve bakımdan yoksun kalmış bir çocuktur onun gözünde. Nesrin, onun bu hâlini babaannesi tarafından büyütülen öksüz bir çocuk olmasına bağlar. Kocasının gözlerinde hem öksüzlüğün hem de yoksulluğun acısını görmektedir.

Nezihe Meriç’in erkek anlatıcı sesiyle yazdığı nadir metinlerinden olan “Marangozdu Adı Ali Ustadır”, kentin fakir mahallelerinden birinde karısı, iki kızı ve kedileriyle yaşayan Ali Usta’yı anlatır. Önceleri fabrikalarda işçi olarak da çalışmış olmasına rağmen Ali Usta, sınıfsal bilince sahip olmadığı için toplumdaki sömürü ilişkilerini anlamlandıramaz ancak kendi yaşantısı ekseninde yoksulluğun sebepleri üzerine düşünür. Siyasi çatışmaların arttığı gerilimli bir döneme tanıklık eden Ali Usta, yaşanan şiddet olaylarının ideolojik boyutunu da anlamlandıramaz. Greve giden işçi gençlerden birine destek olur fakat yine bu genç tarafından sınıfsal bilince sahip olmadığından dolayı “ilkel” olmakla itham edilir. Öykü bu yönüyle, politik atmosfere sinen eril sertliğin aynı sınıfsal konumdan erkekler arasında dahi bir dışlama pratiği olarak işleyebildiğine dikkat çeker. Sokaklara dökülüp duvar yazısı haykırmaktan anlamasa da greve, sendikaya uzak dursa da Ali Usta hayatın içindeki şahsi deneyimleriyle otoriteyi tanımıştır, ezilmişliğinin farkındadır ve bu farkındalığı eril figürler üzerinden ortaya koyar: “Hükümeti sorarsan abi, polis demek, karakol demek, candarma demek. Yalan mıyım abi? İşte benim kafa bu kafa. Babamın polisleri vardı abi. Ben bilirim polisleri, çizmeyi ve tekmeyle...” (Meriç, 1998: s. 123). Çocukluğu boyunca babasından şiddet gören Ali Usta, okuyup yüksek memur olmayı dayatan babasına karşı gelerek zanaatkâr olmayı seçer. Bir ustaya çırak olup hevesle öğrendiği marangozluğu meslek edinir. Ali Usta’nın algısında devlet iktidarı ile baskıcı



babanın iç içe bulunması erkekliğin militarize değerler ve kurumlar ile kodlandığının bir göstergesidir. Baba-oğul ilişkisinde hegemonik erkekliğin şiddet aracılığıyla madunlaştırmayı dayattığı, böylece Ali Usta'nın kendi babalık deneyiminde yaşadığı gerilim ve yetersizliği de belirlediği anlaşılmaktadır. Babası gibi olmamayı seçen Ali Usta, şefkatli ve ev içi iş yükü konusunda paylaşımcı bir baba kimliğini benimser. Ailesini geçindirme mücadelesi verirken yoksulluktan kurtulma düşleri kurar. Kızlarına rahat bir hayat sunmak üzerine hayallerinde, yoksulluğun erkeklik rolü üzerindeki baskılayıcı etkisi görünürlük kazanır:

“Karımın makinesi olmadığı için, elinde ince ince dikmiştir tüm büzgülerimizi. Perdede, minder kenarlarında, kızların entarilerinde. Hep iğnenin ucuyla, düzgün, güzel büzgüler dizer o. (...) Bu pis mahallede yazık oluyor onun sarı saçlarına biliyorum. Kurtaracağım onu buradan.” (Meriç, 1998: s. 119)

Kurtarıcı erkek imgesinin baba rolü üzerinden kodlandığı bu gibi anlatımlar öyküde sık sık tekrar eder. Ali Usta, geleneksel ataerkil toplum yapısında erkeğe biçilen evin geçimini sağlama, koruyuculuk gibi rolleri üstlenirken şiddeti dayanak kılan hegemonik erkekliğin yerine sadece ekonomik kaynaklardan ibaret olmayan, sevgi ve şefkat temellerini de içeren bir “sağlayıcılık” rolü tahayyül eder. Böylece Meriç, gerekli yeterlilikleri sağlamak zor olduğu için kurtarıcılık ve aile reisliği etrafında inşa edilen yükün altında ezilen baba tipolojisine dikkat çeker ve aile reisi konumunun bir erkeklik kaygısına dönüşmeye açık kırılğanlığını anlatır.

Kız evlat Işın ve babası Kenan'ın diyaloglarından oluşan “Işın” adlı öyküde, erkekliğin kırılğanlık dolayımında temsili baba-kız ilişkisi odağında işlenir. Ergenlik çağındaki yeniyetme Işın ile babasının sözcüklerle sınırlı olmaksızın bazen susarak, bakışarak kurdukları diyaloglarda Meriç, “sevgiyle dolu, güveni, dayanışmayı, karşılıklı konuşabilmekten gelen erinci çoğalt[an]” bir dil tahayyül eder. Öyküde bu anlamda aile içi ilişki dinamiklerini gözden geçirerek hegemonik ilişki ağlarından azade içten ve güvenli bir baba-kız ilişkisi tasavvur edilir. Babanın düşünceli, içe dönük mizacına karşılık kızının gözünden “tasasız, neşeli, mutlu bir kadın” (Meriç, 1998: s. 133) olarak tarif edilen anne ise bu diyalogların dışındadır. Annenin karakterizasyonu, babayla aralarındaki uyumsuzluğun altını çizen niteliklerle donatılmıştır. Geniş sosyal çevresi ve ilişkileriyle var olan anne her zaman meşguldür, “arkadaşları, komşuları ve telefon konuşmaları” (Meriç, 1998: s. 132) arasında çay partileri, kabul günleri, akraba ziyareti gibi etkinliklerle geçirdiği hayatında günlük programını haber verdiği notlar Kenan'la ilişkilerindeki sahicilikten uzak, derinliksiz tonu ele verir adeta. Öyküdeki mekân temsili, aşağıda daha detaylı inceleyeceğimiz üzere, babanın kendini herkese uzak hatta yabancı hissettiğini düşündürmektedir. Vaktinin çoğunu balkonun bir köşesinden sokağı seyrederek geçiren baba, kızının deyimiyle “balkondaki adam”, hem eve ait hem de evin dışında olan bir eşikten konuşmaktadır. Işın, mutfakta kek yaparken de babası balkondadır; “Bir zaman babasına bakıyor, uzaktan. Yüzü incecik. Avurtları çökük. Balkonun karanlığına uzanmış koltuğunda, dalmış gitmiş.” (Meriç, 1998: s. 134) Babanın dalgınlığının sebepleri açıkça bildirilmemekle birlikte gençlik dönemine ait hatırlamalarında ideolojik bağlılığın

sonucunda gelen hayal kırıklığı ve buna eşlik eden bir gençlik aşkının özlemi kısaca değinilen konulardır.

Nezihe Meriç, *Dumanaltı*'ndaki öykülerinde 12 Mart sonrasında topluma hâkim olan gerilimli atmosferi, yılgınlık ve hayal kırıklığı içindeki bireylerin gözünden ele alır. 1978 tarihli "Işın" öyküsünde de Kenan karakteri odağında bireyin içine düştüğü bunalımın arka planında bu sancılı dönemin yarattığı toplumsal krizin yankıları hissedilmektedir. Kenan'ın karısı karşısındaki kırılmalı ve edilgin tutumu erkekliğin baskılandığı bir güç kaybının dışı vurumudur. Söz konusu güç kaybı, kamusal alanda iktidar arayışındaki erkeğin arzuladığı otoriteyi kuramamasının, dolayısıyla öznellik iddiasının boş çıkmasının bir sonucudur. Erkek karakterin ev ile ilişkisinde vurgulanan edilgenlik, erkekliğin kamusal alandan ev içine aktarımıyla açığa çıkan iktidar kaybıyla ilgili endişeleri ele verir. Ataerkil cinsiyet rejimi içinde, genellikle kamusal alanın erkeğin iktidarıyla özdeşleştirilmesine karşılık ev içi, kadına ait davranış, uygulama ve sorumlulukları içermesi bakımından kadınsı bir mekân olarak konumlanmıştır: "Ev, kadın mekânı olarak kabul edildiği oranda, erkek için gitgide uzayan saatler boyunca mümkün olduğunca az kıpırdayıp, ev içinde dolaşmamaya özen göstererek hapis hayatı yaşamak pahasına erkekliğini korumaya çalışmak anlamına gelir." (Özbyay ve Baliç, 2004: s. 9) Kenan karakterinin ev içindeki görünmezliği<sup>12</sup> ve edilgin konumunun alt metninde bu anlamda bir kadınsılaşıma endişesi okunabilmektedir. Meriç'in öykülerinde kadınların evle ilişkisini incelediği makalesinde Olcay Akyıldız, bu öykülerde kadınların evle ve en çok da mutfakla bağının olumlayıcı bir tonla işlenmesine dikkat çekerken, bu durumu karakterin mutluluk kararını bildiren bir faillik biçimi olarak değerlendirir (Akyıldız, 2024: s. 82). "Işın" öyküsünde görüldüğü gibi evin, kadının özneleştiği bir iktidar alanı olarak konumlandığı bu anlatımlar Meriç'in erkekliği kurgulama biçimini de belirler. Kenan'ın evdeki huzursuzluğu ve silikliği, toplumsal hayatın dışında kalmışlığıyla birlikte düşünüldüğünde, eril hususiyetler açısından bir güç kaybını işaret etmektedir. Hayata bağlı ve dışı dönük anne ile neşeli ve duyarlı karakterdeki genç kızın ev yaşamıyla kurdukları ilişki olumlanırken babanın anne tarafından görünmezliği öne çıkar. Böylece öykü "evdeki erkekliğin kırılmalı ve mütereddit yapısı" (Özbyay ve Baliç, 2004: s. 8) üzerinden okunabilecek bir erkeklik krizini gözler önüne serer. Karısının ilgisizliğine yapılan vurgulardan Kenan'ın bilinçli bir yok sayma davranışına maruz kaldığı anlaşılabilir ve yine bu bağlamda da Kenan karakteri madun erkeklik modeliyle örtüşmektedir. Buradaki anlatım erkekliğe dair tanımlarda altı çizilen "[e]rkekliğin elde edilmesinin ve sürdürülmesinin zorluğu" (Vandello ve Bosson, 2013: s. 101) savına paraleldir. Ayrıca, madunliğin kamusal alandaki diğer erkek özneler ya da hegemonyalar tarafından kurulduğu hatırlanacak olursa, Kenan karakterinin madunliyeti de kamusal alanda gücünü kanıtlayamayan erkeğin özel alanda da karısı tarafından güçsüz

<sup>12</sup> Cenk Özbyay ve İlçay Baliç "Erkekliğin Ev Halleri" başlıklı makalelerinde, erkeklerin hemen her konuda söylem üretmelerine ya da bu şekilde resmedilmelerine rağmen yaşadıkları mekân söz konusu olduğunda sessizleşmelerini ev içini görmeme hâli ve bununla bağlantılı olarak ev içinde görülmemeye arzusu olarak değerlendirirken bu durumun, yaşadıkları mekânı "hissetmemeleri, benimsememeleri gibi yorumlanabilecek çok çeşitli anlamları" (Özbyay ve Baliç, 2004: s. 8) da olabileceğini not düşer.

algılanmasını ve en nihayetinde görmezden gelinmesini ya da görünmez olmayı arzulamasını içerir.

“Tedirgin” öyküsünde güçlü bir erkek olarak öne çıkarılan Kenan Börük özelinde sermaye ve erkeklik bağlantısını temsil eden bir üst sınıf burjuva erkek tipi kurgulanır. Güney illerinden tüccar bir ailenin oğlu olan Kenan’ın Ankara’da ticaretle uğraşan tanınmış bir iş insanı olmaya uzanan başarı öyküsü, her dönemin kendi ilişki ağları içinde gelişen yüksek burjuvaziye gönderme niteliği taşır. Karısı Nili zengin ve yakışıklı bulunduğu Kenan’la statüsünü yükseltme isteğiyle evlendiğini söyler. Yeğeni Nebahat ise sol hareket içinde yer alan bir üniversite öğrencisi olarak dayısına karşı sınıfsal bir öfke duymaktadır. Zenginleştikçe elde ettiği güçten siyasi bir rant da devşiren Kenan’ın “sandalye hırsı” karısı Nili’nin gözünden erkek egemen dünyayı özetleyen genel geçer bir hakikatin uzantısı olarak dile getirilir: “Hepsi aynı bu heriflerin. Yani bak açıkçası, ben kocamı bile ayrı bir yere koyamam. Kenan da içlerinde, hepsi bir... O sandalye hırsı yok mu! Böyle gelmiş böyle gider bu dünya” (Meriç, 1998: s. 55). Nili’nin sözleri hegemonik erkekliğin bir özeti niteliğindedir. Kenan Börük, iktidar ilişkileriyle kurulan sağlam örüntülerin somutlaştığı bir figür olarak hegemonik erkekliği temsil etmektedir. Hegemonya, doğrudan şiddete başvurmadan ziyade otorite üzerinde hak iddia etmektir (Connell, 2023: s. 151). Bu nedenle toplumsal kurumlar ve kültürel pratikler aracılığıyla inşa edildiği gibi piyasa, aile, ordu, devlet, yasalar gibi yapılar tarafından da sürekli olarak meşrulaştırılması gerekir (Sancar, 2013: s. 31). Türkiye’de burjuvazinin asker ve bürokrasi ilişkilerinde görüldüğü üzere hegemonya muktedir odaklarla çıkar ortaklığını pragmatik biçimde sürdürmektedir.<sup>13</sup> Kenan Börük de bu yapıların ördüğü ve meşru kıldığı eril iktidar ilişkilerini hatırlatması bakımından tarihsel karşılığı olan bir figürdür.

“Acıyı Aşmak”ta Akdeniz’e nazır bir tatil beldesinde kocası ve çocuklarıyla yaşayan anlatıcı bir yandan temizlik, yemek gibi gündelik işlerle uğraşırken diğer yandan da mutsuz evliliği ve yalnızlığı üzerine düşüncelere dalar. Kendini beğenmiş bir adamla yaşamaktan usanmıştır, içe dönük, gösterişsiz bir kadın olarak tanımlar kendini. Sadece kişisel yaşantısındaki kırgınlıklar değil, memleketteki şiddet ortamı da onu üzüntüye sevk etmektedir. Bu sıralarda, yakındaki köyde saklanan devrimci gençlerin yakalanması, üzüntüsünü katmerlendirir. Öykünün devamında anlatıcıyı sarsan bu hadise üzerine kocası Osman’la girdiği tartışmaya yer verilir. Osman, kültürlü ancak bencil ve nobran karakteriyle anlatıcının entelektüel birikimini yok saymakla kalmaz, zayıflık olarak gördüğü hassasiyeti cinsiyetine mâl ederek onu kadınlığı üzerinden sürekli ezmeye çalışır. O, hem “beceriksiz”, “aldatılmış” gibi sıfatlarla küçümsediği bu gençlere öfkesini kumar hem de her zaman yaptığı gibi karısının düşüncelerini değersizleştirerek üzerinde tahakküm kurmaya çalışır:

<sup>13</sup> 1960’lı yıllardan itibaren Türkiye’de burjuvazi, devletle ve askerî bürokrasiyle yakın ilişkiler içinde olmuştur. Çağlar Keyder’e göre 60’ların ve 70’lerin kalkınma modelinde cisimleşen bu durum “[s]iyasal bir elit ile emeklemekte olan bir burjuvazinin hızlı bir birikim sağlamak için güçlerini birleştirerek ve de yeni bir toplumsal sistem kurma iddiası”yla bir millî ekonomi alanı yaratmalarına dayanır. (Keyder, 2014: s. 137).

“Bu çocukların yapabilecekleri hiçbir şey yok anladın mı, hiçbir şey. Sen iyi yüreklisin tamam. İnsanları seven bir kadınsın, tamam. Ama bir kuşsun anladın mı bir kuş. Al bu çocukların üç tanesini karşına, sor amacınız nedir diye, doğru dürüst bir cevap alamazsın. Her biri bir hava çalar. Gericilikle savaşıyorlarmış, yok efendim emperyalizmle, yahu sor emperyalizm nedir diye, bak kaç tanesi... [...] Aklın ermez konuşursun. Yok öyle boş laf!” (Meriç, 1998: s. 152-153)

Osman’ın karısına sarf ettiği sözlerde “mansplaining”in açık bir örneği görülür. Uyguladığı psikolojik ve entelektüel şiddetle eril tahakkümün kadın kimliği üzerindeki baskı ve kontrolünün bir örneğini sergiler. İlerici ya da aydın kimliğiyle kendini sunsa da söylemleri onu geleneksel algının maço erkek tanımına yakın kılar. Yakalanan devrimci gençler üzerinden yeni kuşak sol harekete eleştirileri de sekter bir anlayışı yansıtır. Osman’ın karısıyla tartışmalarında ideolojik çatışmadan ziyade toplumun zihinsel kodlarına sirayet etmiş olan cinsiyetçi tahakküm belirginleşir.

“Erol Bey” öyküsünde ise hiç evlenmemiş, son derece terbiyeli, utangaç bir İstanbul beyefendisi olarak tanıtılan Erol Bey, aşırı duygulu, narin karakteriyle öykünün odağındadır. Neredeyse kadınsı bir biçimde karakterize edilen Erol Bey, Boğaz’ı gören köşkünde ailesinden yedi kadınla yaşar, İstanbul’dan ötesini bilmez, eski zamanların yaşantısının bir örneğini sürdürür. İçkiyi, uzun sohbetleri sever. Sanata ve edebiyata da düşkündür. Sözelimi “Şekspir’i İngilizcesinden okur, Molyer’i Fransızcasından. Gene Fransa’nın Paris’ini, İngiliz’in Londra’sını ezbere bilir ama, ama senin Konya’yı bilmez” (Meriç, 1998: s. 178).<sup>14</sup> 70’li yılların İstanbul’unda ailesinden kadınlarla sürdürdüğü konak hayatı onu eski zamanlara ait nostaljik bir figüre dönüştürmektedir. En büyük korkusu konağı paylaştığı kadınları kaybetmek ve yalnız kalmaktır. İstanbul, apartmanlar ve gecekonduyla işgal edilirken bozulan otantik doku Erol Bey’in gözünden derin bir hüznle anlatılır. Bunlara tanık olurken Boğaz manzaralı konağını apartman inşa etmek için satın almak isteyenlerin tacizkâr ısrarlarına da direnmeye çalışır.

Öyküde kullanılan anlatım tekniği ve dil de erkekliğin temsil biçimi açısından irdelenmeye değerdir. Anlatıcı, Erol Bey karakteri odağında anlatıyı tasarlama ve inşa etme sürecini aktarır. Öyküyü yazma fikri zihninde belirlediği andan itibaren Erol Bey’i kendi yaşamından tanıdığı kişilerden biri gibi tasavvur eder, hatta onunla özdeşleşecek kadar benliğiyle yakınlık kurar. Burada, söz konusu özdeşleşmenin önünü açan esas unsur

<sup>14</sup> Erol Bey’in anlatımında kadınsılıkla birlikte dile getirilen Batı kültürüyle iç içe olma hâli daha önce alafanga züppe tipinin temsilinde de görülmekteydi. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark’ta*, Türk edebiyatının ilk modern metinlerinde görülen “züppelik” izleği üzerine sunduğu eleştirel okumada, züppe karakterin kadınsı özelliklerle betimlenmesine dikkat çekerek erillik kaybı ile Batı kültürüyle temasın uyandırdığı etkilenme endişesi arasında ilişki kurar. Gürbilek, Tanzimat’la birlikte romanlarda tekrar eden alafanga erkek tipleri özelindeki analizinde, yazarların metinlerine taşıdıkları Batı’dan etkilenme endişesinin kadınsılaşma endişesine dönüştüğünü belirtir. (Gürbilek, 2007: s. 11). Bu romanlardaki züppelik örüntüsü özellikle babasız erkek karakterler üzerinden verilmektedir (Parla, 1990). Erol Bey’in anlatımında da görülen babasızlık ve buna ek olarak kadınlarla yaşama gibi nitelikler eril otorite eksikliğine gönderim yapar. Hayat acemisi, büyümemiş bir “erkek”in iktidar alanı kuramamasını anlatan öyküdeki bunalım, eril hegemonya krizini ifade eder. Erol Bey’in babasızlık, maziye saplanma ve modern yaşamla bağ kuramama gibi yönleriyle A. Şinasi Hisar’ın *Fahim Bey ve Biz* (1941) romanındaki Fahim Bey’i andırıldığını da eklemek gerekir.

Erol Bey'in eril güçten arındırılmış kadınsı bir erkek figürü olarak kurgulanmasında açığa çıkmaktadır. Bir öykü taslağı olarak kurgulanan metin, sadece Erol Bey'in şahsiyetine dair gerçekçi ve derinlikli bir anlatı sunmakla kalmaz; kurmaca yazarın, karakteri bütün gerçekliğiyle ortaya koyma çabasını da yansıtır. Nezihe Meriç, kurguda oynadığı bu oyunla yazma endişesinin anlatıdaki kurucu işlevi üzerinde yoğunlaşır. Bu noktada kadın yazarın erkek karakteri kurgulaması da öyküde çatışmayı besleyen bir dinamik sağlamaktadır. Böylece kadın olarak yazma deneyimiyle birlikte erkekliği kurgulamanın gerilimini de sezdirme yoluyla iletir. Öykü, Erol Bey'in yaşadığı sıkıntılar ve çaresizliklere dayanamayıp havaya okkalı bir küfür savurmasıyla son bulur: "[...] 'Yorgo'nun içkievinde patlayan bir haykırış duyuluyor: "Hassiktir laaan!" - İşte bu. Erol Beyle beraber küfretmek istediğim şeylerin tümüne birden küfredip rahatlıyorum. Bir kadın yazar küfredemez diyenlerin... Neyse" (Meriç, 1998: s. 210). Kurmaca yazarın kendini karakteriyle özdeşleştirilmesi onunla birlikte küfretmesiyle sonuca ulaşır. Küfür etme, eril dil aracılığıyla iktidar kurma girişimi olarak kurmaca yazarın cinsiyetinden dolayı edebî kamuda maruz kaldığı dışlanmaya verdiği bir cevap niteliğindedir. "Erkeklik daha çok sosyal bir statü olarak algılandığı için, erkeklerin bu statüyü hak ettiklerini eylemle, özellikle de kamu eylemleriyle kanıtlamaları gerekir." (Vandello ve Bosson, 2013: s. 101). Öykünün başından itibaren kadınsı nitelikleriyle betimlenen Erol Bey'in gelinen noktada küfür etme eyleminde bulunması da bu bağlamda erkeklik statüsünü yeniden kazanmaya ilişkin bir kamusal eylem niteliği taşır. Kadın yazar için bu eylem damgalanma ve dışlanma sebebiyken, Erol Bey için rüştünü ispatlama arzusuna yönelik bir hegemonik erkeklik performansıdır. Kamusal eylemin icra edildiği mekânın kendisi de erkekliğin inşasını doğrudan belirleyen bir göstergedir. Öyküde Erol Bey'in bu eylemi bir içkievinde gerçekleştirdiği bildirilmektedir. Aslı Zengin'e göre, "futbol sahaları, tribünler, barlar ve sokak" gibi örnekler "erkeklerin küfre rahatça başvurdukları ve hatta başvurma konusunda destek gördükleri"<sup>15</sup> alanlardır, bu örnekler küfür dilinin, mekânları "eril mekânlar" olarak inşasını gösterir. (Zengin, 2015: s. 83) Küfür aynı zamanda, duygusal yükseliş anlarında yaşanan dizginlenemez aşırılığı dilsel düzleme aktarma işlevine sahip bir pratiktir. Ancak "Egemen toplumsal cinsiyet kodları, bu aşırılık alanını genelde erkeklere hak görür ve genelde kadınlardan bu alanda sözlü olarak pay sahibi olmamalarını ve sessizleşmelerini bekler." (Zengin, 2015: s. 83) Aslında hem kadın yazar hem Erol Bey, duygusal yüklerinden kurtulma ihtiyacıyla küfür diline yönelmiş ancak yazarın karakteriyle kurduğu özdeşleşme cinsiyet bariyerine takılarak dağılmıştır. Kurmaca yazarın "Öyle sanıyorum ki, ben bu öyküyü hiç yazamayacağım." (Meriç, 1998: s. 211) itirafıyla öykünün noktalanması bu açıdan anlamlıdır.

1989 tarihli *Bir Kara Derin Kuyu*, yoğunlukla işlediği umutsuzluk, yabancılaşma ve yalnızlık gibi temalar itibarıyla 12 Eylül askerî darbesinin toplumu sürüklediği bunalımlı

<sup>15</sup> Aslı Zengin, "Dillere Düşmek: Küfür, Kadınlık ve Erkeklik" başlıklı yazısında bu tespitine şöyle açıklık getirir: "Bu alanlarda sergilenen küfür dili bu mekânları eril mekânlar olarak kurarken, erkekliğin egemen formunun da erkeklerin birbiriyle dayanışma ve birbirini onaylaması içerisinde üretilmesine vesile olur. Erkekler cinsel organlarını şiddetle ilişkili aktif bir biçimde kullanabildiklerini birbirlerine kanıtladıkları ölçüde erkek olurlar." (Zengin, 2015: s. 83)

ruh hâlinde izler barındırır. Ancak bütün bu karamsarlığa rağmen buradaki öykülerde anlatım, yaz kentlerinden metropollere uzanan farklı mekân ve zaman kesitlerinde dolanarak gündelik döngü içinde parlayan umut edebilme hâllerine de açılır. Hemen her öyküde rastlanan kadın karakterlerin yiyecekler ve mutfak işleriyle ilgilenme sahnelerinde geçici de olsa bir tür ferahlama ânı yaratılır (Akyıldız, 2024: s. 86). Erkekler ise bu gibi mutluluk anlarından çoğu zaman pay alamaz, yalnız ve umutsuz -hatta bazen de sıkışmış-bireyler olarak resmedilir. Erkekliğin bu öykülerindeki temsil biçimlerinde de zayıflık ve edilgenlik yine öne çıkan özelliklerdir.

Kitaba ismini veren “Bir Kara Derin Kuyu” öyküsünde göç sorununun İstanbul’daki hayata etkileri konu edilir. İnşaatların hız kazanmasıyla yeni yapılar yükselirken değişen sadece Boğaz’ın doğası değildir, İstanbul ahalisi de sancılı bir değişimin eşliğindedir. Toplumsal yaşam için kırılma noktası olan göç olgusunun öyküdeki odağı Karadeniz’den İstanbul’a göçen erkekler örneğinde ele alınır:

“Değişiyor İstanbul her şeyiyle. Elbet ahalisiyle de. Olacak bu, doğal bu. Uzundur bu hikâye. Düzenlenebilirdi bu göç. Bu adamlar bir düzenden başka bir düzene köprülerden geçirilmeliydi. Köy-kent arasındaki uçuruma itiliverdiler. Şimdi bu yokuşu çıkan adamlar, o savaşın yorgunları işte. Evlerine doğru yürüyorlar. Hangi evlerine? Eski bir düzenin, eskiden bu İstanbul’da yaşanan günlere göre biçimlenmiş amma kendilerine hiç uymayan bir düzenin evlerine.” (Meriç, 1998: s. 228-229)

Bu “adamlar”dan biri de daha sonra hikâyesi anlatılacak olan Mustafa isimli gençtir. Öykünün anlatıcısı, Boğaz ve çevresinin bu yeni hâline dair bir manzara oluşturduktan sonra Karadeniz’den göçen Mustafa’yı ve başından geçenleri aktarır. Anlatım, biri kentli diğeri taşralı iki erkeğin dertleşmesi biçiminde kurgulanmıştır. Aynı zamanda anlatıcı olan kentli erkeğin “vurgun yemiş bu oğlan” (Meriç, 1998: s. 227) diye söz ettiği Mustafa, göç sorunuyla bozulan toplum yaşamının hem sebebi hem sonucu gibi tarif edilir: “İnsan değil, sorun bu. İnsan suretinde koca bir sorun. Köyden kente göç mü dedin, al işte gör. Boğaz’ın tüm yukarıları Karadeniz göçmenleriyle dolu değil mi?” (Meriç, 1998: s. 227) Oysa Mustafa’nın taşradaki varlığı da sorunludur; doğup büyüdüğü köy yaşamını kuşatan hegemonik erkeklik değerleri öznelliğini kurmasının önündeki temel engeldir. Yetiştirdiği kültür, çocuk sayılabilecek yaşlardayken erkekliğini ispatlamasını dayatır ve fakat Mustafa çocuksu bir erkek olduğuna dair söylemlerle sürekli madunlaştırılır. Feodal kültürün eril tahakkümü üreten yaygın uygulamaları arasında evlilikle ilgili yaptırımlar öne çıkmaktadır. Mustafa da henüz on yedi yaşındayken ailesinin zorlamasıyla tanımadığı bir kadınla evlendirilir. Yine bu noktada da eril zayıflığının altını çizen bir anlatım olarak kendisinden yaşça büyük bir kadınla evlendirildiği vurgulanır: “Karşı çıkılmaz. Analar atalar, öyle ister, gelenek görenek, böyle buyurur, böyle olur. Hep de oğlandan büyük kızlar alınır. Evi çeksin çevirsin, bolca çocuk doğursun, diye düşünürler.” (Meriç, 1998: s. 227) Bununla birlikte, Mustafa evlilik ve göç deneyimlerine rağmen üst soy ailesinden ayrışamaz, karısı ve çocuklarıyla birlikte -akraba çevresindeki bütün erkekler gibi- İstanbul’a göç ettikten sonra da ailesinin tahakküm ve denetimi ekonomik bağımlılık üzerinden işlemeye devam eder. Memleketindeki fındık bahçelerinden elde edilen gelirle şehirde rahat bir hayat sürmesi sağlanır. Bir eğlencede gördüğü genç bir kıızı, karısının



üzerine kuma getirir ancak kızın yaşının küçük olduğundan habersizdir. Yine yasayla karşı karşıya gelir, ancak eril tahakküm bu sefer devlet otoritesine tanınmış olan militarize kurum ve pratikler üzerinden üretilir: “Baskın, polis, karakol.” (Meriç, 1998: s. 236)

Mustafa, kent yaşamının gerektirdiği erkeklik normlarına aykırı biçimde, dürtüleriyle hareket ederek kentli yaşamı ve onun temsil ettiği moderniteyi tehdit eden bir figür hâline gelmiştir. “İşte ne köylü ne kentli. Yarım adam, yarım” (Meriç, 1998: s. 234) sözleriyle de kentli yaşama uyum sağlayamayan Mustafa'nın arada kalmışlığı, bir tür erkeklik kaybı olarak ifade edilir. Öyküdeki “yarım adam” söylemi, göç izliği bağlamında taşra ve şehir arasındaki uyumsuzluğun sebep olduğu erkeklik krizlerinin bir dışavurumudur. Göçün yarattığı kültürel çelişkiler erkeklik özelinde düşünüldüğünde karşılanması beklenen yeni yeterlilikler, çözülmesi gereken yeni problemler demektir. Sürekli teste tâbi tutulan erkeklik göç deneyimiyle kırılmalılaşır, giderek uzaklaşılan bir ideal hâline gelir. Aslında göçün sebep olduğu problemler “farklı erkeklik modelleri ve akışkan koşulları içeren eril tahakkümün istikrarsız ve ulaşılması olanaksız bir arzu olduğunu ortaya koymaktadır.” (Sayak, 2023b: s. 98) Bu gibi anlatımlarda göç izliği; sınıfsal, kültürel ya da etnik farklılıkların tasarladığı farklı hegemonik erkeklik biçimlerinden söz edilebileceğini, dolayısıyla eril hegemonyanın mutlaklaştırılmayacağını görünür kılar. Messerschmidt'in ifade ettiği üzere “bir ya da birkaç hegemonik erkeklik yoktur, daha ziyade, çok çeşitli ve yerel, bölgesel ve küresel olarak çeşitli ortamlarda bulunan hegemonik erkeklikler vardır. Hegemonik erkeklikler ırk/ etnik köken, sınıf, yaş, cinsellik ve ulus kimliği anlamında ayrımcılık yapmaz ve belli bir erkek tipini temsil etmez.” (Messerschmidt, 2019: s. 203-204) Benzer şekilde, ne taşra ne şehir yaşamında özneliğini kurabilen, saygı ve takdir göremeyen Mustafa'nın yaşadığı bocalamalar, göç özelinde karşılaşılan erkeklik krizlerinin hazırlayıcısı olarak değişen durum ve bağlamları işaret eder. Böylece öykü, farklı erkeklik durumları arasındaki çelişki ve uyumsuzlukların yol açtığı kırılmalılıkları çoklu bakış açılarıyla ortaya serer.

*Bir Kara Derin Kuyu*'daki öykülerde, dönemin sarsıcı etkileri yalnızlık, yabancılaşma, bireyler arasındaki iletişimsizlik gibi meseleler etrafında işlenir. 12 Eylül askerî darbesini takip eden süreçte toplumun içine düştüğü belirsizlik ve yılgınlık birçok yazar gibi Meriç'in edebiyatına da yansımıştır. Meriç'in bu dönem öykülerinde öne çıkan bunalım izliği daha çok erkek karakterler üzerinden sunulur. Bodrum'da geçen “Uydurukçu” öyküsünde kadın yazar kimliğiyle kurguda yer alan anlatıcı, tek başına denizi seyreden bir genç adamın düşünceli durumundan yola çıkarak zihninde bir öykü tasarlamaya koyulur. Anlatıcının, yukarıda değindiğimiz “Erol Bey” öyküsündeki kurgusal stratejilere benzer biçimde kurmaca bir yazar rolüyle anlatıya dahil olduğu “Uydurukçu”, erkek karakterin kadın yazar tarafından inşa edilmesinin öyküsüdür. Öykünün kurmaca yazarı, dikkatini çeken bu genç adamdan, karısıyla ilişkisine dair bir iç muhasebeye girişen sıkıntılı bir ressamın öyküsünü yaratmaktadır. Yine bu öyküde de erkeğin ev içindeki durumuna değinilir ancak erkeğin evde vakit geçirmesi, karısıyla paylaşımları, karısı hasta olduğunda günlerce dışarı çıkmak istemeyip onunla ilgilenmesi gibi anlatımlar evi mekân olarak hissedilen, benimseyen bir erkek karakteri inşa eder. Adam geçmişteki hâline baktığında “alkol denizlerinde yaşamış, kirlenmiş, anlamsız, dayanılmaz çöküntülere düşmüş biri”



(Meriç, 1998: s. 305) olduğunu hatırlar ve her bakımdan sağlığına kavuşmasını karısına borçlu olduğunu düşünür. Geçmişindeki bu dayanılmaz çöküntülerin politik atmosferle ilişkili olduğu yıllardır görmediği eski sevgiliyle karşılaşmasıyla açığa çıkar. Bu karşılaşma ona yıllar önceki hayatını, ilişkilerini, “kitap duvarlarıyla çevrili” arkadaş ortamlarını anımsatır. Eski sevgili ise kısa süreli birlikteliklerine dair anılarda “memleketi kurtarmak adına” sabahlara dek yaptıkları tartışmalara ilgisiz kalmış bir genç kız olarak yer almaktadır. Aralarında geçen konuşma boyunca adamın itidalli ve mesafeli tavrına karşılık küçümseyici bir tarzda konuşur. Karısıyla Bodrum’a yerleştiğini belirten adama “Son entel numaranız. Memleketi kurtaramadınız, belki Bodrum’u kurtarırsınız.” (Meriç, 1998: s. 305) diye çıkışır, ardından alaycı bir tonla “sevgili, devrimci karı”nın nasıl olduğunu sorar. Konuşmalarının devamında onu karısı üzerinden küçümsemeyi sürdürür: “Çapkınlığın hepimize malûm. Ünlü bir ressamısın. Çirkin, ufak tefek, kara bir karı edindiğin yetmiyor gibi, bir de kentten kaçyorsun. Neyin var kuzum senin?” (Meriç, 1998: s. 309) Adam ise “Bir göç bu. Sen anlayamazsın.” (Meriç, 1998: s. 309) açıklamasıyla yetinir. Adamın kentten göç etmesi, eş seçimi ve politik geçmişi kadın tarafından istikrarsızlık ya da yetersizlik imasıyla dillendirilir. Bu söylemler, erkeklik kaygılarını besleyerek eril tahakkümü yeniden üretir. Adamın gözünden “uyumsuz” ve hatta “kötü” bir karakter olarak tanıtilen eski sevgili, kadınların eril iktidar örüntülerindeki konumlanışını örnekleyen bir figürdür. Hegemonik erkekliğin “yalnızca erkekler değil kadınlar başta olmak üzere bütün cinsiyet kimlikleri üzerinde etkin ve dolaşımda” olduğu savını örneklemektedir. (Sayak, 2023b: s. 92)

Öykünün sosyal bağlamını oluşturan göç izleği ya da “kentten kaçmak”, toplumsal çöküşten uzaklaşma isteğini yansıtır. Bu durum, dönemin entelektüel kesiminin merkezin dışına, taşra bölgelerine yönelen ilgisini açıklamaktadır. Erkeklik perspektifinden bakıldığında ise, buradaki göç deneyimi, özellikle askerî darbe dönemlerinde eril sertlikle birlikte öne çıkan erkeklik değerlerinin, erkekler üzerinde yarattığı baskıların bir sonucu olarak görülebilir. Bu baskılar, kırılan erkekliğin önemli bir parçası olan güçsüzlük ve yetersizlik gibi duyguları aşma çabasını doğurur. Politik mücadeleye katılmış ama başarılı olamamış bir karakter ise, taşrada yaşadığı deneyimler sayesinde kendine güven bulmuş ve buradaki erkeklik normlarına uygun bir yeterlilik sergilemiştir.

## Sonuç

Nezihe Meriç öyküleri, cinsiyet rolleri temelinde kurulan hiyerarşiyi sorgularken kültürel ve politik dinamiklere kayıtsız kalamayan bir eleştireliliğe yaslanır. Geniş bir tarihsel aralıkta yazılan ve yayımlanan bu öyküler, 50’li yıllardan 90’lara kadar olan süreçte erkekliğin kurmacadaki temsilinin bir panoraması olarak okunabilmektedir. Meriç’in özellikle 90’lı yıllara kadarki devrede yazdığı öyküler Türkiye’nin toplumsal ve politik alanlarda geçirdiği gerilimli süreci kaynak alan bir tarihsel arka plana sahiptir.

Çalışmanın ilk bölümünü oluşturan *Bozbulanık* (1953), *Topal Koşma* (1956), *Menekşeli Bilinç* (1965) kitaplarındaki öykülerde bilhassa kadınlara yönelik “madunlaştırma”nın ekonomik, duygusal, fiziksel şiddet, “mansplaining (erbilmişlik)”, mahremiyet ihlali

pratiklerini içerdiği görülmektedir. Erkekliğin “kırılğan”, yani geçici olma niteliğinin ise ekonomik güç ve statü kaybı, işsizlik, yoksullaşma, yaşlılık, kendini gerçekleştirememeye kaygıları üzerinden yansıtıldığı tespit edilmiştir. Kimi öykülerde kadın karakterlerin ataerki cinsiyetçi söylemin taşıyıcılığını üstlenerek kadınsılaştırma yoluyla erkek karakterleri damgaladığı gözlemlenmiştir. Kimi kadın temsillerinin ise madunlaştırma karşısında “ataerki ile pazarlık” yolunu seçtiği saptanmıştır. Erkekliğin performansa bağlı olarak kazanılan ve yitilmesi kolay olan niteliği erkeklik krizlerini hazırlayan çetrefilli durumlara dair anlatımlarla iletilir. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisini benimserken dürtüsel veya ekonomik çıkarlarla kurulmuş kadın-erkek ilişkileri ise eleştirilmesi gereken bir mesele olarak işlenmiştir. Bu dönem öykülerinde Meriç, modernleşme sürecinin bireysel kaygılar ve ilişkiler üzerindeki etkilerine değinir. Modernleşme, erkeklerin toplumsal rol ve kimlikleriyle çatışmalar yaşamalarına sebep olmakta ve dolayısıyla erkekliği kırılğanlaştırmaktadır. Kadınların ise bireysel ve toplumsal konumlanışlarını sorgulamalarına ve yeniden tanımlamalarına olanak sağlamaktadır. Erkekliğin bu öykülerdeki inşasında sınıfsal hiyerarşi ve kültürel dinamikler belirleyicidir. Farklı sosyal sınıflardan gelen erkek karakterler, yoksulluk, göç ve ekonomik zorluklar gibi sorunlarla yüzleşirken bu durum onların erkeklik kimliklerini de etkiler. Bu bağlamda Meriç, erkeklerin toplumsal konumlarını ve bu konumların getirdiği sorumlulukları sorgular.

Nezihe Meriç öykülerindeki toplumsal cinsiyet, erkeklik krizleri ve ataerki yapıların sorgulanmasına dair unsurlar, 1970 ve 1980 dönemlerinde Türkiye'nin toplumsal ve politik alanda yaşadığı kırılmalara paralel olarak yeni içerikler kazanır. Çalışmanın ikinci bölümünde gösterildiği üzere 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 gölgesinde yazılan *Dumanaltı* (1979) ve *Bir Kara Derin Kuyu* (1989) kitaplarındaki öykülerde darbe sonrası yaşanan toplumsal travma eril şiddetle birlikte erkekliğe dair kayıp ve kaygıları açığa çıkarmıştır. İlk dönem öykülerinde olduğu gibi iktidar kaybına bağlı ortaya çıkan “kırılğanlık” dinamiği, bu kez kent kültürüne adaptasyon sorunu, çekirdek ailede sarsılan iktidar, entelektüel yalnızlık gibi nüanslar kazanır. Madunlaştırma, bazen aile içinde kadın karakterlerce erkekliğin baskılanması yoluyla da gerçekleştirilir. Hegemonik erkeklik ise sınıfsallıkla, örneğin bir iş adamının iktidar hırsı ile içeriğe taşınır. Yine bu dönem öykülerinde kadınlar, evliliklerinde hegemonik erkekliğin nesnesi olarak eril şiddete ve benzeri denetim mekanizmalarına maruz kalmakla birlikte bazı kadın karakterler de erkeklik üzerinden elde edilen iktidar örüntülerinden pay alabilmektedir. Eril güç kaybını imleyen temaların içe dönük, zayıf erkekler üzerinden sıklıkla işlendiği bu öykülerde madunlaştırmayı işaret eden olumsuz tecrübeler baba ya da devlet otoritesi gibi eril figürler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Nezihe Meriç öykücülüğünde erkekliğe ilişkin kaygılar, idealler ve iktidar kurma pratikleri kadın-erkek ilişkilerine dair temalarla olduğu kadar erkekler arası güç ilişkileriyle de iç içe kurgulanmaktadır. Sonuç olarak bu öyküler; sınıfsal çelişkiler ve emek olgusu, ideolojik kamplaşmalar, modernleşme süreci devam eden toplumun sıkıntıları, göç gibi meseleler eşliğinde erkekliğin geniş bir tarihsel periyottaki serencamını ortaya koymaktadır.

**Kaynaklar | References**

- Akçay, Z. (23.07.2021) Feminist Bellek internet sitesinde yer alan “Mizojini/Kadın düşmanlığı” odaklı blog yazısından edinilmiştir.  
<https://feministbellek.org/mizojini-kadin-dusmanligi/>
- Aksoy, S. E. (2019). Nezihe Meriç’in öykülerinde mutluluğa ve umuda açılan yollar: İlişkiler, gündelik işler, bedensel sağlık. *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, (12), 70-109. <http://monografjournal.com/sayilar/12/04-sureyya-elif-aksoy.pdf> adresinden erişildi.
- Akyıldız, O. (2024). ‘Kendine Ait Mutfak’ın anlatsal işlevi: Nezihe Meriç öykülerinde duymak, düşünmek, yemek ve duygular.” *MSGÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (29), 80-93.
- Bezirci, A. (1999). *Nezihe Meriç*. Evrensel Basın Yayın.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril tahakküm*. Bağlam Yayınları.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: toplum, kişi ve cinsel politika*. C. Soydemir (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Connell, R. W. (2023). *Erkeklikler*. N. Konukçu (Çev.). Phoenix Yayınevi.
- Çelik, C. (28.06.2021). Feminist Bellek internet sitesinde yer alan “Mansplaining” odaklı blog yazısından edinilmiştir. <https://feministbellek.org/mansplaining/>
- Günay-Erkol, Ç. (2018). İlet, zillet, erkeklik: eleştirel erkeklik çalışmaları ve Türkiye’deki seyri. *Toplum ve Bilim*, 145, 6-31.
- Günay-Erkol, Ç. (2020). Yetmişli yıllarda edebiyat. M. K. Kaynar (Ed.), *Türkiye’nin 1970’li Yılları* içinde (s. 793-818). İletişim Yayınları.
- Günay-Erkol, Ç. (2021). *Yaralı erkeklikler: 12 Mart romanlarında yalnızlık, yabancılaşma ve öfke*. İletişim Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör ayna kayıp şark*. Metis Yayınları.
- Kandiyoti, D. (Eylül, 1988). Bargaining with patriarchy. *Gender & Society*, 2(3), 274-290. [doi:10.1177/089124388002003004](https://doi.org/10.1177/089124388002003004)
- Keyder, Ç. (2014). *Türkiye’de devlet ve sınıflar*. İletişim Yayınları.
- Meriç, N. (1998). *Toplu Öyküleri II*. Yapı Kredi Yayınları.
- Meriç, N. (2023). *Toplu Öyküleri I*. Yapı Kredi Yayınları.
- Messerschmidt, J. W. (2019). *Hegemonik erkeklik: formülasyon, yeniden formülasyon ve genişleme*. S.
- Akyüz, B. Türkoğlu, D. Altınoluk (Çev.). Ç. Günay-Erkol ve N. Y. Sünbülüoğlu. (Ed.). Özyeğin Üniversitesi Yayınları.

- Özbay, C. ve İ. Baliç (2004). Erkekliğin ev halleri. *Toplum ve Bilim*, 101, 89-103.
- Parla, J. (1990). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2004). Kadın eleştirisi neyi gerçekleştirdi? *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet*, J. Parla ve S. Irzık (Der.). İletişim Yayınları, 15-34.
- Sancar, S. (2013). *Erkeklik: İmkânsız iktidar*. Metis Yayınları.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun erkek*. S. Aktaş (Çev.). İletişim Yayınları.
- Sayak, B. (2023a). *Erkeğin İnkılabı: 100. Yılında Cumhuriyet'i ve Romanı Erkek(lik) Üzerinden Okumak 1923-1938*. Çizgi Kitabevi.
- Sayak, B. (2023b). Fikrimin ince gülü: Bir arzulama ve yabancılaşma biçimi olarak erkeklik yolculuğu.
- M. Göç-Bilgin ve Ş. Topcu (Ed.), *Kurmaca Erkek(lik)ler: Edebi Metinlerde Eleştirel Erkeklik Okumalar içinde* (s. 77-101). Çizgi Kitabevi.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*. Ayrıntı Yayınları.
- Vandello, J. A., ve Bosson, J. K. (2013). Hard won and easily lost: a review and synthesis of theory and research on precarious manhood. *Psychology of Men & Masculinity*, 14(2), 101-113. doi: 10.1037/a0029826
- Zengin, A. (2015). Dillere düşmek: Küfür, kadınlık ve erkeklik. *Evrensel Kültür*, 82-83.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

Ayşe PARLAKKILIÇ MUCAN

<https://orcid.org/0000-0002-9448-758X>

Dr. Öğretim Üyesi

[aparlakkilic@erbakan.edu.tr](mailto:aparlakkilic@erbakan.edu.tr)

Necmettin Erbakan Üniversitesi

<https://ror.org/013s3zh21>

İlahiyat Fakültesi

İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü

## Nâbî'nin "Bu" Redifli Gazeline Yeni Bir Tahmis: *Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl*

*A New Tahmis to Nâbî's Ghazal with "Bu" Redif:  
Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 30.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 22.02.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Parlakkılıç Mucan, A. (2025). Nâbî'nin "Bu" Redifli Gazeline Yeni Bir Tahmis: *Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 132-145. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630165>

Parlakkılıç Mucan, A. (2025). A New Tahmis to Nâbî's Ghazal with 'Bu' Redif: *Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl*. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 132-145. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630165>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="#">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

© Ayşe PARLAKKILIÇ MUCAN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



## Öz

Klasik Türk şiirinde bentlerden oluşan nazım şekillerinden biri olan tahmis, bir gazelin ya da kasidenin önüne aynı vezinde üç mısra eklenmesi ile oluşturulur. Sonradan eklenen bu mısraların zemin şiir ile kurduğu anlam bütünlüğü tahmisin başarılı sayılmasındaki en önemli unsurdur. Nazire geleneğinin bir türü olarak kabul edilen tahmisler genellikle kendi devirlerinde yahut sonraki devirlerde meşhur olup beğenilen şiirler zemin alınarak nazmedilir. 17. yüzyıl divan şiirinin en büyük temsilcilerinden biri olan ve bu şiir dünyasında "hikemî tarz" olarak adlandırılan üslubun da temsilcisi kabul edilen Nâbî, şiirlerine en çok tahmis yazılan şairlerin başında gelir. Bu çalışmada Nâbî'nin daha önce pek çok şair tarafından tanzir ve tahmis edilen "bu" redifli naatine İsmâil Sâdık Kemâl Paşa tarafından nazmedilen ve üzerinde herhangi bir akademik çalışma bulunmayan tahmis konu edilmiştir. Söz konusu esere sahaftan alınan bir yazma eser arasında tesadüfen rastlanmıştır. Eserden bağımsız bir varakta müstakil olarak yer alan bu şiir, Yüzbaşı Tevfik Bey'e hediye edilmek üzere yazılmıştır. Çalışmamızda öncelikle tahmis şairi İsmâil Sâdık Kemâl Paşa ile ilgili bilgilere yer verilmiş akabinde eserin transkripsiyonlu metni sunulmuştur. Son olarak metin dil ve muhteva yönüyle incelenerek zemin şiirle arasındaki anlam bütünlüğü tartışılmıştır. *Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl*'in şekil, vezin ve muhteva bakımından zemin şiir ile bir bütünlük içerisinde olduğu, Nâbî'nin "bu" redifli naatine yazılan tahmisler içerisinde başarılı bir tahmis kabul edilebileceği anlaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk edebiyatı, Nâbî, gazel, tahmis, İsmâil Sâdık Kemâl.

## Abstract

*Tahmis, one of the verse forms consisting of bend in classical Turkish poetry, is formed by adding three verses in the same meter in front of a ghazal or qasida. The unity of meaning that these added verses establish with the base text is the most important factor in the success of tahmis. Tahmis, which are accepted as a type of the tradition of nazire, are composed by taking the poems that were famous and admired in their own period or in later periods as a basis. Nâbî, one of the greatest representatives of 17th century divan poetry and the representative of the style called "hikemî style" in this world of poetry, is one of the poets whose poems have been written the most tahmis. In this study, the tahmis written by a poet İsmâil Sâdık Kemâl to Nâbî's naat with the redif "bu", which has been tanzir and tahmised by many poets before and on which there is no academic study, is the subject of this study. The aforementioned work was found by chance among a manuscript bought from a bibliopole. This poem, which is on a separate page distinct from the work, was written as a gift to Yüzbaşı Tevfik Bey. In our study firstly, information about the tahmis poet İsmâil Sâdık Kemâl Pasha is, then the transcribed text of the work is presented. Finally, the text is analysed in terms of language and content and the integrity of meaning between it and the ground poem is discussed. It is understood that Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl is in integrity with the ground poem in terms of form, meter and content, and can be accepted as a successful tahmis among the tahmis written for Nâbî's naat with the redif "bu".*

**Keywords:** Classic Turkish literature, Nâbî, ghazal, tahmis, İsmâil Sâdık Kemâl.

## Giriş

Kelime anlamı beşleme, beşliye dönüştürme, mısra sayısını beşe çıkarma anlamına gelen *tahmis*; terim olarak gazel, kaside gibi bir manzumeyi muhammese dönüştürmek manasında kullanılır (Kurnaz & Çeltik, 2011, s. 200). Bunların dışında az da olsa bir beyte, kıt'aya da tahmis yapıldığı görülür (Saraç, 2011, s. 130). Tahmis, musammatlar içerisinde en çok nazmedilen şekillerin başında gelir ve genellikle 5-7 bentten oluşur. Kafiye düzeni aaaaa, bbbba, cccca, dddda şeklindedir. Ekseriyetle son ya da sondan bir önceki bentte hem tahmis şairinin hem de zemin şiirin şairinin ismine yer verilir. Bu durumda tahmislerde iki mahlasın bulunduğu söylenebilir.

Tahmis, bir tür nazire geleneğidir zira nazire türü yalnız gazel ve kasidede olmayıp mesnevi, müstezat ve musammat nazım şekilleri ile de nazireler yazılmıştır (Köksal, 2018, s. 21) Klasik Türk edebiyatında rekabet ortamı oluşturup edebî verimlerin zenginleşip çeşitlenmesine, nitelikli şiirlerin yazılmasına ve yeni yetişen şairlerin “üstat” kabul ettiği şairlere yazdığı nazirelerle şairlik yeteneklerini geliştirmelerine vesile olan bu gelenek (Yavuz, 2013, s. 418) tahmislerin de varlık sebebidir. Nazire geleneğinde olduğu gibi tahmislerde de şairler, kendilerinden önceki ya da çağdaşı olan şairlerin beğenilen veya meşhur şiirlerine tahmis yazar. Yine nazirede olduğu gibi tahmislerde de şair, zemin şiirden daha güzelini söyleyebildiğini göstermeye ve kendi üstünlüğünü kanıtlamaya çalışır. Bir tahmisin başarılı sayılması da esasen bu duruma bağlıdır. Nitekim bir tahmis, zemin şiir ile ses ve imla ciheti bakımından bir bütün oluşturmalı, zemin şiirin söyleyiş güzelliğini yakalamalıdır.

Tahmis genellikle başka bir şairin şiiri üzerinde yapılmakla birlikte şairler zaman zaman kendi şiirlerini de tahmis eder. *Tahmis-i Hod* başlığı taşıyan bu şiirlere Hayâlî (Tarlan, 1945, s. 74), Osman Nevres (Kaya, 2020, s. 163) gibi bazı divanlarda rastlamak mümkündür.

Divan şairleri Türkçe tahmislerin yanı sıra Arapça ve Farsça tahmisler de kaleme almıştır. 16. asır şairlerinden Beyânî'nin Fars edebiyatının en önemli şairlerinden Hâfız-ı Şîrâzî'nin 88 gazeline yazdığı Farsça tahmisler, bu durumun en dikkat çeken örneklerindedir. Müstakil bir eser hüviyetinde olan söz konusu tahmisler, devrin sultanı II. Selim'e sunulmuştur (Geniş bilgi için bk. Kaska, 2023). Arapça ve Farsça tahmislerin yanı sıra, Arapça ve Farsça yazılan bir manzumenin başına Türkçe üçer mısra eklenmesi ile oluşturulan tahmis örnekleri de karşımıza çıkar. Farklı dilde mısralardan oluşan bu tür manzumelere Arapçada “Çubuklu ve alacalı kumaş” manasına gelen *mülemmâ* adı verilir (Tâhirü'l-Mevlevî, 1994, s. 106).

Tahmislerdeki bend sayısı zemin şiirin beyit sayısı ile genellikle bağlantılıdır. Ancak bazı tahmislerde şair bir tahmisin sonuna tamamı kendi mısralarından oluşan fazladan bent ekleyebilir (Cengiz, 1986, s. 350). Bazen de tahmisteki bent sayısı tahmis edilen eserdeki beyit sayısından daha az olabilir. Bu durumda şairin zemin şiirdeki beyitlerin tamamını tahmis etmeyerek bazılarını atladığını söylemek mümkündür.



Divanlarda genellikle musammatlar başlığı altında yer alan tahmisler, divan şiirinde en çok tercih edilen nazım şekillerindedir. Klasik Türk şiirinde hemen hemen tüm şairlerin divanında tahmis veya tahmisler yer alır.

Çalışmamıza konu olan tahmisin zemin şiiri gerek kendi devrinde gerek kendisinden sonra pek çok şairi etkileyen, şiirlerine nazire ve tahmisler yazılan 17. asrın en önemli şairlerinden Nâbî'ye aittir. Literatürde Nâbî'nin divan şairlerine etkisi ile ilgili çalışmalar mevcuttur. Nâbî'nin çağdaşı Tecellî (Deniz, 2014); yine aynı asırda yaşadığı tahmin edilen şair Süleymân (Kaplan, 2020) ve 18. asır şairlerinden Dürrî üzerindeki etkisinin incelendiği (Kut, 2005) çalışmalar, Nâbî'nin "görmüşüz" redifli gazeline yazılan nazireler ve tahmisler (Kayaokay, 2016), Nâbî'nin "bu" redifli gazeline Urfalı şairler tarafından yazılan nazire ve tahmisler (Bektaş, 2008), yine aynı redifli şiire İbrahim Sadri Efendi'nin yazdığı nazire (Özdil & Erat, 2022) ilgili çalışmalardan bazılarıdır. Bu çalışmada yine Nâbî'nin "bu" redifli gazeline 19. asır divan şairlerinden İsmâil Sâdık Kemâl Paşa tarafından yazılan tahmis konu edilmiştir. Mezkûr metin sahaftan alınan bir yazma eser arasında, eserden bağımsız müstakil bir varak olarak tesadüfen bulunmuştur. Amacımız kaynaklarda ve ilgili çalışmalarda söz edilmeyen bu şiiri ilim dünyasına tanıtmaktır. Şiir metni verilmeden önce eser müellifi İsmâil Sâdık Kemâl Paşa'nın kim olduğu üzerinde durulacak, akabinde eserin transkripsiyonlu metni sunulacaktır. Son olarak tahmis dil ve muhteva hususiyetleri bakımından zemin şiir ile mukayeseli bir incelemeye tabi tutulacaktır. Bu çalışma ile Nâbî'nin klasik Türk şiirindeki etkisinin önemine bir kez daha vurgu yapılacak ve bilhassa "bu" redifli gazeline yazılan tahmis çalışmalarına katkı sunulmuş olacaktır.

## **1. İsmâil Sâdık Kemâl Paşa**

Tahmis şairinin kimliğinin tespitine yönelik elimizdeki tek bilgi şiir metninin altında yer alan nottur. Şiir metni ile aynı yazı tipi ve mürekkep ile yazılan ilgili notta Nâbî'nin gazel formunda ve naat türünde yazdığı şiirinden kaside olarak bahsedilmiştir. İlgili not şöyledir:

"Hâzret-i Nâbî'nin Mekke-i muṭahhara cenâb-ı risâlet-penâhiye rû-mâh olacağı şıralarda emir'ül-hâcca rağmen feyz-i ilhâm-ı Rabbânî olarak bi'l-irticâl söylediği bi-mişl ü bi-naẓir ḳaşide-i belağat-ârâ ile bu ḳaşide-i mübecceleyi taḫmîs iden Kemâl merḫûmuñ ebyât u muşarra'-ı 'aliyyesi bâlâya derc olunarak Yüzbaşı Tefvîḳ Bey'e hediye edilmiştir. 338"

Yukarıdaki nottan anlaşılan Kemâl mahlaslı bir şaire ait tahmisin Yüzbaşı Tefvîḳ Bey'e hediye edilmek üzere bu kâğıda yazıldığıdır. Notta yer alan tarihten hareketle bahsi geçen Yüzbaşı Tefvîḳ Bey'in Gönen Askerlik Şubesi başkanlığı görevi sonrasında Milli Mücadele'ye katılan ve bir dönem Kuva-yı Seyyare'ye de vekillik yapan Çerkes Ethem'in ortanca ağabeyi (Kalkan, 2023, s. 34) olduğunu tahmin etmekteyiz. Yine aynı tarihten yola çıkarak miladi karşılığı 1919-1920 yıllarında veya daha öncesinde tahmis şairi Kemâl ölmüş olmalıdır. Zira nottaki "Kemâl merḫûmun" ifadesi bunu gerekli kılmaktadır. Bu bilgi bizi kaynaklarda 1919-1920 tarihlerinden önce vefat etmiş Kemâl mahlaslı şairleri incelemeye yöneltmiştir.

*Tuhfe-i Nâilî ve Osmanlı Müellifleri*'nde yer alan İsmâil Sâdık Kemâl Paşa maddesinde şairin hâl tercümesi ile ilgili bilgilerin ardından şiirlerinden örnekler verilir. Bu örneklerden biri de çalışmamıza konu olan tahminin ilk bendidir (Mehmet Nâil Tuman, 2001, s. 863; Bursalı Mehmed Tâhir, 2000, s. 210).

İsmâil Sâdık Kemâl Paşa'nın eserleri incelendiğinde şairin Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Dügümlü Baba Koleksiyonu'ndaki şiirlerini muhteva nüshada (İsmâil Sâdık Kemâl Paşa, 31b-32a) aynı şiiire rastlanması, tahmin şairinin Kemâl Paşa olduğunu kesinleştirmiştir.

İsmail Sâdık Kemâl, son devir Osmanlı devlet adamlarından biridir. H. 1240/1824-1825 yılında Edirne'de doğmuş ve babası Yozgatlı Mehmed Salih Vecihi Paşa'ya nispetle "Vecihi Paşazâde" ismiyle de anılmıştır. Babası Vecihi Paşa üst düzey devlet adamlarından biri olup Ankara, Edirne, Rumeli, Belgrad, Bosna ve Varna'da beylerbeylik, valilik ve kaymakamlık gibi önemli görevlerde bulunmuştur (Dikmen, 2022, s. 58) Annesi Müslime Hatun 16. asır Bayrâmî-Melâmî şeyhi Bünyâmin Ayâşî'nin soyundan gelmektedir. Kemâl Paşa da tıpkı babası gibi çeşitli devlet görevlerinde bulunmuş; Rumeli Beylerbeyi, Meclis-i Maliye azalığı yapmıştır. Mehmet Salih, Rıza, Aziz isminde üç erkek ve Necibe isminde bir kız kardeşi vardır (Mehmed Süreyya, 1996, s. 1655). Hasna Hanım ile evli olan İsmâil Sâdık Kemâl'in çocuklarının hastalıklarında Dügümlü Baba'nın onlara himmet ettiği bilgisinden hareketle iki kız ve iki erkek çocuğu olduğu tahmin edilmektedir (Taşan, 2017, s. 13). Sâdık Kemâl Paşa 3 Eylül 1892 tarihinde vefat etmiş ve bugün Sultanahmet sınırları içerisinde yer alan Dügümlü Baba türbesine defnedilmiştir.

Kaynaklar, İsmâil Sâdık Kemâl'den faziletli ve dindar bir zat olarak bahseder. Eserlerindeki dini ve tasavvufi muhteva bu bilgiyi doğrular niteliktedir. Şiirleri incelendiğinde onun daha ziyade naat ve münacat türünde manzumeler kaleme aldığı, şiiiri sanat amacından ziyade dini muhtevayı güzel bir biçimde ifade etmeye yarayan bir araç olarak gördüğü anlaşılmaktadır. İlk şiirlerinde "Sâdık" daha sonraki şiirlerinde "Kemâl" mahlasını kullanan şairin çalışmamızda tespit edilen erken tarihli tahmin nüshasında "Sâdık", ileri tarihli nüshada "Kemâl" mahlasının yer alması bu hususta dikkat çekicidir. Her iki nüshadaki tek farkın yalnızca mahlas boyutunda olması da manidardır. Kemâl Paşa velut bir şair olup pek çok eser kaleme almıştır. Bu eserlerin bir kısmı kütüphane kayıtlarında yanlış isimlendirildiğinden ve bazı eserlerine de ulaşılamadığından eserlerinin sayısı hakkında net bir şey söylemek mümkün değildir. Müellifin basılmış tek eseri *Âsâr-ı Kemâl*'dir. Üç ciltten müteşekkil eserde esmâ-i hüsnâ, esmâ-i nebî, mucizât-ı nebî, hilye-i nebî, na't-ı şerif gibi pek çok türde şiir yer almaktadır (Dikmen, 2016). Müellifin bir diğer eseri 11 ciltlik manzum menâkıb-nâme türündeki *Kemâl-nâme-i Dügümlü Baba*'dır. Eserin birinci (Taşan, 2017), ikinci (Önce, 2019), üçüncü (Küçük, 2023), dördüncü (Bakan Tekin, 2024), beşinci (Can, 2020) ve altıncı (Şentürk, 2024) ciltleri üzerinde yüksek lisans çalışmaları yapılmıştır. Bunların dışında *Delâilü'l-Hayrât* şerhi olan *Rûh-ı Kemâl* (Terzioğlu, 2020), manzum bir tefsir olan *Tefsîr-*

i Kemâl (Çetin, 2022) önemli eserlerinden bazılarıdır (Müellifin hayatı ve eserleri ile ilgili geniş bilgi için bk. Dikmen, 2016, 1/19-40).

## 2. Tahmîs-i Kemâl'in Transkripsiyonlu Metni

### Tahmîs

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

Resûl-i Hâzret-i Rabb-i enâma hâk-i pâdır bu  
Hemîşe reşk-endâz-ı cinâna pür-şafâdır bu  
Yüzüñ sür eyle ta'zîmi der-i luţf u 'aţâdır bu  
**Şaķıñ terk-i edebden kūy-ı maħbūb-ı Hudâ'dır bu**  
**Nażargâh-ı ilâhîdir maķâm-ı Muşţafâ'dır bu**

Ne şübhe rûhıdır arz u semâvâtıñ sa'âdetde  
Ki medfûn oldu sultân-ı rüsûl bu hâk-i rif'atde  
Melekler hâdim oldu bu mekâna pür-şerâfetde  
**Habîb-i Kibriyâ'nıñ hâbgâhıdır fazîletde**  
**Tefevvuķ-kerde-i 'arş-ı Cenâb-ı Kibriyâ'dır bu**

Şeh-i ervâh u eşbâhıñ kudûmına olup nâ'il  
Bu burc-ı pür-kerem oldu o mihr-i 'âlemi hâmil  
Kıla Mevlâ bizi bînâ idüp ol dergehe vâşıl  
**Bu hâkiñ pertevinden oldu deycūr-ı 'adem zâ'il**  
**'Amâdan açdı mevcûdât çeşmin tütüyâdır bu**

Bu dergâhıñ hediye 'âlemine hâk-i pâkidir  
Felekler tâcıdır pây-ı Resûl'ün çünki hâkidir  
O şâhıñ türbesi 'arş ile ferşiñ feyz-i tâkidir  
**Felekde mâh-ı nev dâru'l-İslâm'ın sineçâkidir**  
**Anıñ kandili cevzâ maţla'-ı nūr u ziyâdır bu**

Olup ferrâş-ı dergâhı yüzüñ hâk eyle ol râha  
Bul ol câhı cihânda bakma hiç sen câh ile çâha  
'İbâdet kıl Hudâ'ya hıdmet it Kemâl sen ol şâha  
**Mürâ'ât-ı edeb şartıyla gir Nâbî bu dergâha**  
**Muţâf-ı kudsiyândır büsegâh-ı enbiyâdır bu**

Hâzret-i Nâbî'niñ Mekke-i muţahhara cenâb-ı risâlet-penâhiye rû-mâh olacağı şıralarda emirü'l-hâcca rağmen feyz-i ilhâm-ı Rabbâni olarak bi'l-irticâl söylediği bi-miśl ü bi-nażır kaşide-i belâgat-ârâ ile bu kaşide-i mübecceleyi tahmîs iden Kemâl merħumuñ ebyât u muşarra'-ı 'aliyyesi bâlâya derc olunarak Yüzbaşı Tefvik Bey'e hediye idilmiştir.

338

### 3. *Tahmis-i Kemâl*'in Şekil ve Muhtevâ Özellikleri

*Tahmis-i Kemâl*'in şekil ve muhteva özelliklerine geçmeden önce tahmisin zemin şiirini oluşturan manzume ve şairi Nâbî'den bahsetmek gerekir.

Nâbî, manzum ve mensur eserleriyle 17. asır klasik Türk şiirinin en önemli temsilcilerinden olup “Nâbî Okulu” olarak da tanımlanabilecek büyük bir mektebin oluşmasına vesile olmuştur. Gerek devrinde gerek kendisinden sonra pek çok şaire ilham vererek emsal teşkil etmiştir. Yaşadığı devirden asırlar sonra dahi şiirlerine yazılan nazire ve tahmisler bu durumu kanıtlar niteliktedir. Zira, çalışmamıza konu olan eser de Nâbî'nin yaşadığı devirden iki asır sonra kaleme alınmıştır. Bu eserden önce ve sonra da Nâbî'nin ünü çağları aşan naatine pek çok nazire ve tahmisler yazılmıştır.

Nâbî, 1089-1090/1678-1679 yıllarında kendisini himaye eden Musahip Mustafa Paşa'nın izni ile hacca gitmiştir. Nâbî'nin hac yolculuğu sırasında devrin sultanı IV. Mehmed'in emriyle korunup kollandığı ve ihtiyaçlarının karşılandığı hem hac yolculuğunu anlattığı *Tuhfetü'l-Haremeyn*'inde verilen bilgilerden (Coşkun, 2002, s. 275) hem de divanında yer alan şu beyitten anlaşılmaktadır:

“Eyledin ey Hidîv-i ‘adl-penâh  
Beni bir kez mukîm-i beyt-i İlâh” (Bilkan, 1997, s. 432)

Nâbî *Tuhfetü'l-Haremeyn*'de hac seyahatinde yol arkadaşlarının kim olduğuna dair bilgi vermez. Söz konusu eserde yanında kimlerin bulunduğu dair ipucu veren bir hâtıra da nakletmemektedir. Kaynaklarda Nâbî'nin hac yolculuğu sırasında yanında Nâbî'nin de hamisi Musahip Mustafa Paşa'nın masraf kâtibi ve şairlik yönüyle Nâbî ile de yakınlığı bulunan Râmi Mehmed Paşa'nın olduğu (Ahışhalı, 2007, s. 449) bilgisi yer alır. Bir başka bilgi de Râmi Mehmed Paşa'nın yolculuğun yalnızca Mısır'a kadarki kısmında Nâbî ile birlikte olduğudur (Coşkun, 2001, s. 86). Çalışmamızın zemin şiirini oluşturan ve Nâbî'nin hac yolculuğu sırasında irticalen söylediği rivayet edilen şiirin doğuş hikâyesi halk arasında farklı şekillerde dilden dile dolaşmıştır. Kaynaklarda Nâbî'nin yol arkadaşlarından birinin Râmi Mehmed Paşa olduğu bilgisi ise halk arasında dolaşan rivayetlere tesir etmiştir. Rivayete göre Nâbî naatini Ravza-i Mutahhara'ya karşı ayaklarını uzatıp uyuyan Ramî Mehmed Paşa'nın bu hürmetsiz davranışı karşısındaki üzüntüsü ile nazmetmiştir. Tarihi mesnedi olmayan bu ve benzeri rivayetlerin ötesinde Nâbî'nin naati; Hz. Peygamber'in kabrinin bulunduğu Medîne-i Münevver'e'nin tavsifi, fazileti, oraya duyulan muhabbet ve hürmeti sanatlı bir dille anlatması bakımından son derece önemlidir. Diğer şairler tarafından da çok beğenilen, yazıldığı devirde de büyük üne kavuşan bu şiir pek çok şair tarafından tanzir edilmiştir. *Nâbî Divanı*'nda 655 numaralı gazel olan beş beyitlik naatin tam metni şöyledir:

“Sakın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâ'dur bu  
Nazargâh-ı İlâhî'dür makâm-ı Mustafâ'dur bu

Felekde mâh-ı nev bâbü's-selâmun sîneçâkîdür  
Bunun kandîli cevzâ matla'-ı nûr u ziyâdur bu

Habîb-i kibriyânun hâbgâhıdur faziletde  
Tefevvuk kerde-i arş-ı cenâb-ı kibriyâdur bu

Bu hâkûn pertevinden oldu deycûr-ı 'adem zâ'il  
'Amâdan açdı mevcûdât çeşmin tûtiyâdur bu

Mürâ'ât-ı edeb şartıyla gir Nâbî bu dergâha  
Metâf-ı kudisyândur bûsegâh-ı enbiyâdur bu" (Bilkan, 1997, s. 952)

Yukarıda verilen gazelin tahmisini ihtiva eden metninin elimizde tek varaktan oluşan bir nüshası mevcutken tahmis şairinin kimliğinin tespitinin ardından bir başka nüshaya daha ulaşılmıştır. Eldeki iki nüshadan sonradan keşfettiğimiz ve daha eski tarihli olduğunu düşündüğümüz nüsha, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Dügümlü Baba Koleksiyonu'nda 00447 numara ile kayıtlıdır. Tahmis metni toplam 38 varaktan müteşekkil mezkûr nüshanın 31b-32a varakları arasında yer almaktadır. Nohudî renk, aharlı, cetvelsiz ve 252x150 mm ölçülerindeki nüshada yer alan tahmis, siyah mürekkep ve rik'a hat ile nazmedilmiştir. Tek sütun, 22 satır ve sola yatay tanzim edilen şiir metninden önce kırmızı mürekkep ile bir başlık ve 58 sayısı yer alır. Bu sayının 32a'da yer alan 1258 tarihinden hareketle tarihe işaret ettiği düşünülmektedir. Miladi 1842-1843 yıllarına denk gelen ilgili tarihte İsmâil Sâdık Kemâl Paşa hâlen hayattadır. Tahmis metninden önce yer alan başlık ise şöyledir: "Merhûm Nâbî rahmetullâhi 'aleyh hazretleriniñ tanzîm eylediği na't-ı şerîf mezkûr taħmîs".

Elimizde bulunan bir diğer nüsha tek varaktan müteşekkil; nohudî renk, az aharlı, filigransız, cetvelsiz ve 297 x 420 mm ölçülerindedir. Eser rik'a hatla ve siyah mürekkeple nazmedilmiştir. Şiir metni sayfaya tek satır ve 25 sütun hâlinde; her bendin ilk dört mısrası sola meyilli, beşinci mısralar ortalı olacak şekilde tanzim edilmiştir. Şiirin altında yer alan notta da aynı hat ve mürekkep kullanılmıştır. İlgili notun sonunda 338 şeklinde hicri tarih düşülmüştür. Her iki nüshada yer alan şiir metni aynı olup aralarındaki tek fark Süleymaniye nüshasında şairin mahlasının "Sâdık", elimizdeki nüshada "Kemâl" olarak geçmesidir.

Tahmisin şekil özelliklerine bakıldığında şairin zemin şiirin tamamını tahmis ettiği görülür. Ayrıca tahmisin gerekli kurallarından zemin şiir ile tahmis edilen metin arasındaki vezin birliğine de riayet edilmiştir. Eser heceze bahrinden mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün kalıbı ile kaleme alınmıştır. Tahmis şairi model şiirin veznine titizlikle uymuştur. İlave edilen mısraların hiçbirinde vezin kusuruna rastlanmamıştır. Bu durum Kemâl Paşa'nın edebi yönüne işaret etmesi açısından önemlidir. Model şiir ile arasındaki kusursuz vezin uyumu onun iyi bir şair olduğunu gösterir.

Nâbî'nin Arapça ve Farsça kelimelerle kurduğu kafiyeler İsmâil Sâdık Kemâl'de de benzer şekilde devam etmiştir. İlk bentten itibaren model şiirdeki “Hudâ”, “Mustafâ” kelimelerine mukabil “pâ”, “safâ”, “atâ” kelimelerini kullanan şairin, kafiye ve redif konusunda başarılı olduğu söylenebilir. Şiir boyunca kafiye ve redif hususunda zemin şiire mugayir bir örneğe rastlanmamıştır. Bu durum da yine Kemâl Paşa'nın şairlik kudretine vurgu yapar.

Bir tahminin başarılı kabul edilebilmesi zemin şiir ile aynı söyleyiş güzelliğini yakalayabilmesine bağlıdır. Şair ilk bentte zemin şiirde bildirme ekleri ile kurulan Medine-i Münevvere övgüsüne aynı şekilde devam eder. Nâbî'nin sitayişle başladığı gazelin matla beytinin önüne benzer şekilde Medine methiyeleri ile girizgâh yapar. Bu toprağı Allah Resulü'nün ayağını bastığı yer, lütuf ve ihsan kapısı gibi sözlerle niteler. Nâbî'nin “Sakın terk-i edebden” ihtarına karşılık Kemâl “Yüzün sür eyle ta'zîmi” uyarısı yapar:

Resûl-i Hâzret-i Rabb-i enâma hâk-i pâdır bu  
Hemîşe reşk-endâz-ı cinânda pür-şafâdır bu  
Yüzüñ sür eyle ta'zîmi der-i luţf u 'aţâdır bu  
**Şaķın terk-i edebden kūy-ı maħbūb-ı Hudâ'dır bu**  
**Nażargâh-ı ilâhîdir maķâm-ı Muştafâ'dır bu**

İkinci bentte Hz. Peygamber'in metfun olduğu bu mekân yerin ve göğün ruhu olarak tanımlanır. Zira aynı yeri Nâbî de meleklerin hizmetkârlık yaptığı ve Hz. Peygamber'in uyuduğu yer olarak över. Kemâl'in burası için “hâk-i rif'at”; Nâbî'nin “tefevvuk-kerde-i 'arş-ı Cenâb-ı Kibriyâ” teşbihlerini kullanması zemin şiirdeki yücelik, yükseklik vurgusunun tahmis şairi tarafından da aynı şekilde devam ettirildiğini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

Ne şübhe rûhıdır arz u semâvâtın sa'âdetde  
Ki medfûn oldu sultân-ı rüsûl bu hâk-i rif'atde  
Melekler hâdim oldu bu mekânda pür-şerâfetde  
**Hâbîb-i Kibriyâ'nın hâbgâhıdır fazîletde**  
**Tefevvuk-kerde-i 'arş-ı Cenâb-ı Kibriyâ'dır bu**

Üçüncü bentte şair burayı ruhların ve bedenlerin padişahı Hz. Peygamber'in ayak bastığı cömertlikle dolu bir burca benzetmiştir. Zira bu burç güneşi taşımaktadır. Şairin güneş kelimesi ile kastettiği Hz. Peygamber'dir. Nitekim Hz. Peygamber getirdiği İslam dini ile âleme bir güneş gibi doğmuş ve Cahiliye karanlığına son vermiştir. Divan şiirinde Hz. Peygamber'in sıklıkla ay ve güneşle birlikte anıldığı görülür (İstanbul, 2020, s. 79) Bu bentte Nâbî'nin “Amâdan açdı mevcûdât çeşmin tûtîyâdır bu” sözlerine Kemâl “Kıla Mevlâ bizi binâ idüp ol dergâha vâsl” mısraını ekler. Her iki şairin de Ravza-i Mutahhara toprağının “amâ” ve “binâ” kelimeleri üzerinden göze şifa veren yönüne dikkat çektiği görülür. Divan şiirinde sevgilinin ayak bastığı toprağın “tûtîyâ” olarak anılması gelenek hâlini almıştır. Tûtîyanın göz ağrısına, yanmasına ve sulanmasına iyi gelen ilaç manası da şairler tarafından türlü teşbihlerle kullanılmıştır (Buçukcu, 2018, s. 197).

Şeh-i ervâh u eşbâhîñ kudûmına olup nâ'il  
Bu burc-ı pür-kerem oldı o mihr-i 'âlemi hâmil  
Kıla Mevlâ bizi bînâ idüp ol dergâha vâsıl  
**Bu hâkiñ pertevinden oldı deycür-ı 'adem zâ'il**  
**'Amâdan açdı mevcûdât çeşmin tütüyâdır bu**

Dördüncü bentte şair, bu mekânın âlemlere bir hediye oluşuna vurgu yapar. Burası Hz. Peygamber'in ayak bastığı yer olması hasebiyle feleklerin tacıdır ve Hz. Peygamber'in burada bulunan türbesi yer ve gök arasındaki kemerdir. Her ne kadar yeryüzünde bir mekân olsa da aslında burası fazilet bakımından son derece üstün, zeminden göğe uzanan manevi bir yüceliktedir. Zemin şiirde "felek", "mâh-ı nev" gibi yüceliğine astrolojik unsurlarla vurgu yapılan mekân, Kemâl'de de "arş", "felek" gibi benzer kelimelerle yüceltilmiştir:

Bu dergâhîñ hediye 'âlemine hâk-i pâkidir  
Felekler tâcıdır pây-ı Resûl'ün çünki hâkidir  
O şâhîñ türbesi 'arş ile ferşîñ feyz-i tâkidir  
**Felekde mâh-ı nev dâru'l-İslâm'ın sineçâkidir**  
**Anîñ kandili cevzâ maṭla'-ı nûr u ziyâdır bu**

Son bentte şair, türlü vasıflarıyla övdüğü bu kutsal mekânın hizmetçisi olup yollarına yüz sürmek gerektiğini ifade eder. Bu mekâna kavuştuktan sonra insan dünyada başka hiçbir yere göz çevirmemelidir. Bahse konu bentte mahlasına da yer veren şair; Allah'a ibadet etmesi, Hz. Peygamber'e hizmetkâr olması yönünde kendisine telkinlerde bulunur. Nâbî'nin "Mürâ'ât-ı edeb şartıyla gir Nâbî bu dergâha" mısrası ile hürmet vurgusu yaptığı bu mekânın Kemâl de "Olup ferrâş-ı dergâhın yüzün hâk eyle ol râha" sözleriyle tazime ne denli layık olduğunu bir kez daha ortaya koymuştur. Bu bentte tahmislerin tipik özelliklerinden biri olan son bentte iki mahlasın yer alması durumu söz konusudur. Üçüncü mısradaki tahmis şairi Kemâl, dördüncü mısradaki model manzumenin şairi Nâbî mahlasları karşımıza çıkmaktadır:

Olup ferrâş-ı dergâhın yüzün hâk eyle ol râha  
Bul ol câhı cihânda bakma hiç sen câh ile çâha  
'İbâdet kıl Hudâ'ya hıdmet it Kemâl sen ol şâha  
**Mürâ'ât-ı edeb şartıyla gir Nâbî bu dergâha**  
**Muṭâf-ı kudsiyândır büsegâh-ı enbiyâdır bu**

## Sonuç

Çalışmamızda 19. asrın son çeyreğinde yaşamış şair ve devlet adamlarından İsmâil Sâdık Kemâl Paşa'ya ait olan ve Nâbî'nin "bu" redifli gazeline yazılan tahmis konu edilmiştir. Eserin elimizde bulunan tek nüshası, şairin kimliğinin tespiti ile ikiye çıkmıştır. Bu nüshalardan Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi Düğümlü Baba Koleksiyonu'nda yer alan nüshanın elimizdeki mevcut nüshadan daha eski olduğu düşünülmektedir. Zira Süleymaniye nüshasında h. 1258 tarihi yer alırken ilk tespit edilen nüshada h. 1338 tarihi



yer almaktadır. Her iki nüshada şairin mahlası dışında herhangi bir farka rastlanmamıştır. Süleymaniye nüshasında yer alan tahminin son bendinde şairin mahlası “Sâdık”, elimizdeki nüshada “Kemâl” şeklinde geçmektedir.

Kaynaklar Sâdık Kemâl’in kuvvetli bir şair olduğu konusunda hemfikirdir. Çalışmamıza konu olan metinde de müellifin şairlik yönüne işaret eden bazı ipuçlarına ulaşılmaktadır. Zemin şiir ile uyumlu Arapça ve Farsça kelimelerle kurduğu kafiye onun bu iki dile vâkıf olduğunu göstermektedir. Yine zemin şiir ile sonradan eklenen mısralar arasındaki vezin bütünlüğü de şairin aruzu iyi kullandığını kantılar niteliktedir. Nitekim şiir boyunca veznin aksadığı herhangi bir örneğe rastlanmamıştır.

Bugüne kadar Nâbî’nin meşhur naatine yazılan 7 tahmis tespit edilmiştir. Kemâl’in tahmisi ile bu sayı 8’e çıkmıştır. Bu tahmislerden 6’sının Urfalı şairlere ait olduğu görülmüş ve konu ile ilgili müstakil bir çalışma yapılmıştır (Bektaş, 2008). Bir başka örnekle de araştırmalarımız esnasında karşılaşılmıştır. Antepli Mehmed Şâkir isimli bir şaire ait olan ve *Medh-i Resûl* başlıklı bu manzume; üç bentten müteşekkil olup zemin şiirin sırasıyla birinci, üçüncü ve ikinci beyitlerine üçer mısra eklenmesi ile oluşturulmuştur (Pala, 2011, s. 387). *Tahmîs-i İsmâil Sâdık Kemâl* ile birlikte tespit edilen sekiz tahminin tek eksik örneğidir. *Tahmîs-i İsmâil Sâdık Kemâl* ise zemin şiirin tüm beyitlerini içeren tam bir tahmistir.

*Tahmîs-i İsmâil Sâdık Kemâl* model şiirle vezin ve üslup birliğinin yanı sıra mana bütünlüğü de oluşturmuş başarılı sayılabilecek bir örnektir. Nâbî’nin Hz. Peygamber’in metfun bulunduğu yer olan Medine ve Ravza-yı Mutahhara’yı öven gazeli; Kemâl’in ilave mısraları ile daha da zenginleşmiştir. Kemâl Paşa, Nâbî’ye paralel kullandığı tabirlerle okuyucuda sonradan eklenmiş intibayı uyandırmadan akış ve bütünlük içerisinde bir şiir sunar. Nâbî ile müşterek hayaller ve benzetmelerle Hz. Peygamber’in ayağını sürdüğü topraklardan aynı sityaışle bahseder.

Daha önce de ifade ettiğimiz gibi bir tür nazire geleneği olan tahmisler, sevilen ve beğenilen şiirlere yapılır. Nâbî gibi kudretli bir şairin gazeline tamis yazmak; İsmâil Sâdık Kemâl Paşa’nın Nâbî’den etkilendiğini, bu şiiri beğendiğini ve Nâbî’nin gazelini tahmis edecek yetenekte ve cesarete olduğunu ortaya koymaktadır.

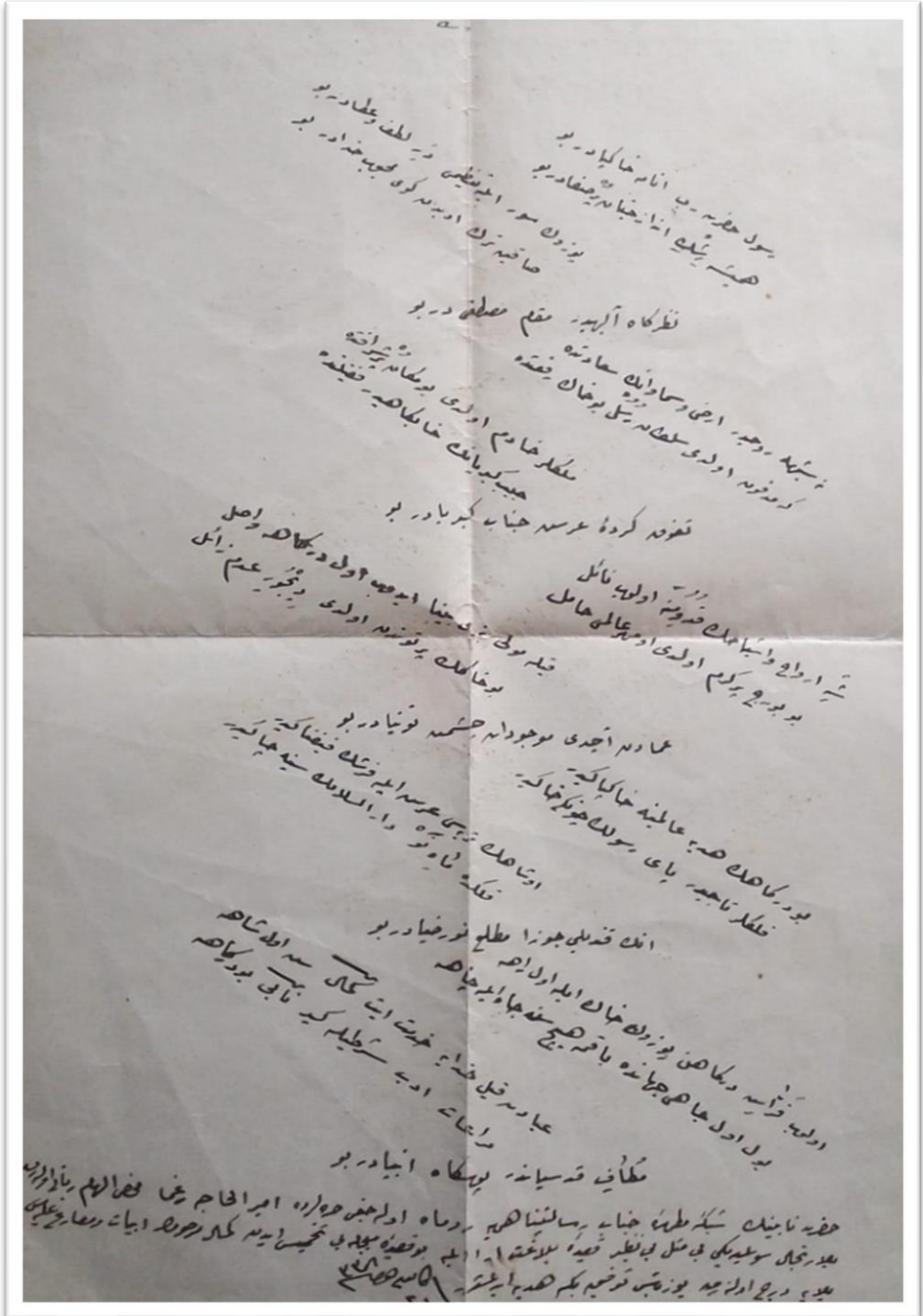
Bu çalışma ile İsmâil Sâdık Kemâl Paşa’ya ait yeni bir eser gün yüzüne çıkmış ve bu alanda yapılacak çalışmalara katkı sunulmuştur. Ayrıca klasik Türk şiiri sahasında yetişen en güçlü şairlerden Nâbî’nin 17. asırda kaleme aldığı naatinin kendisinden iki asır sonra dahi okunduğu ve örnek alındığı bir kez daha anlaşılmıştır. Benzer çalışmalarla gerek Kemâl Paşa’nın üzerinde akademik çalışma yapılmayan eserlerinin gün yüzüne çıkarılması ve onun etkileyen şairlerin tespit edilerek edebî şahsiyetinin tam manasıyla ortaya konması gerekse Nâbî’nin ve klasik Türk şiirine olan etkisinin tüm yönleriyle incelenmesi; bu şiir dünyasının ve şairler arasındaki etkileşimin daha iyi anlaşılmasına katkı sunacaktır.

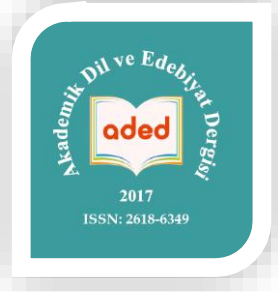
## Kaynaklar | References

- Ahışhalı, R. (2007). Râmî Mehmed Paşa. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 34, ss. 449-451). TDV Yayınları.
- Akün, Ö. F. (2006). Nâmîk Kemal. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 32, ss. 361-378). TDV Yayınları.
- Alıcı, L. (2020). Kemâl, Maraşlı Kemâl Efendi. İçinde *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*.
- Bakan Tekin, Z. (2024). *Kemâl-nâme-i Düğümlü Baba Cild-i Râbî'* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Bardak, M. (2020). Son Dönem Osmanlı Eğitimci-Bürokratı Ahmed Kemal Paşa'nın Hayatı. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 7(13), 40-71.
- Bektaş, E. (2008). Nâbî'nin "Bu" Redifli Gazeline Urfalı Şairler Tarafından Yapılan Tahmis ve Yazılan Nazireler. *Gazi Türkiyat*, 3, 51-66.
- Bilkan, A. F. (1997). *Nâbî Divânı* (1-2). MEB Yayınları.
- Buçukcu, Z. (2018). Klasik Türk Şiirinde Kuhl-i Cevâhir ve Tütü'yâ Üzerine Bazı Dikkatler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2(4 (TEBDİZ Özel Sayısı)), 195-200.
- Bursalı Mehmed Tâhir. (2000). *Osmanlı Müellifleri I-II-III ve Ahmed Remzi Akyürek Miftâhu'l Kütüb ve Esâmî-i Müellifin Fihristi* (C. 3). Bizim Büro Basımevi.
- Can, D. (2020). *Kemâl-nâme-i Düğümlü Baba Cild-i Hâmis* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Cengiz, H. E. (1986). Divan Şiirinde Musammatlar. *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, 429(291), 415-417.
- Coşkun, M. (2002). *Manzum ve Mensur Osmanlı Hac Seyahatnameleri ve Nâbî'nin Tuhfetü'l-Haremeyn'i*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çetin, R. (2022). İsmâil Sâdık Kemâl Paşa'nın Manzum Tefsîr-i Kemâl'i. *Turkish Studies-Religion*, 17(4), 359-377.
- Çiftçi, Ö. (2017). *Hâtîmetü'l-Eş'âr (Fatin Tezkiresi)*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0>
- Deniz, S. (2014). Nâbî'nin Çağdaşı Olan Tecellî'nin Divanı'nda Nâbî İzleri. *Vefatının 300. Yıldönümünde Şair Nâbî Sempozyumu Bildirileri*, 439-450.
- Dikmen, M. (2016). *Son Dönem Osmanlı Şuarâsından İsmâil Sâdık Kemâl Paşa ve Âsâr-ı Kemâl'i* (1-2). Fakülte Kitabevi.
- Dikmen, M. (2022). Budin Gözcüsü Gül Baba'ya Dair İsmâil Sâdık Kemâl Paşa'nın Bir Medhiyesi. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 104, 53-69.
- Göçgün, Ö. (1999). *Nâmîk Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. AKM Yayınları.
- İsmâil Sâdık Kemâl Paşa. (t.y.). *Şiirler*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi (Düğümlü Baba).
- İstanbulu, N. (2020). *Divan Şiirinde Güneş (XV-XVI.YY)* [Yüksek Lisans Tezi]. Çukurova Üniversitesi.
- Kaplan, H. (2020). Nâbî'nin Bilinmeyen Bir Muakkibi: Süleyman ve Şairin Nâbî'ye Nazireleri. *Hikmet -Akademik Edebiyat Dergisi*, 13, 176-211.
- Kaska, Ç. (2023). Sultan II. Selim'e İthaf Edilen Farsça Bir Tahmis: Tahmis-i Divân-ı Hâfız. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 6(4), 830-901.

- Kaya, B. A. (2020). *Osman Nevres Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kayaokay, İ. (2016). Nâbî'nin Meşhur "Görmüşüz" Redifli Gazeline Yazılan Nazireler ve Tahmisler. *Eurasian Academy of Sciences Journal*, 9, 1-23.
- Köksal, M. F. (2018). *Sana Benzer Güzel Olmaz -Divan Şiirinde Nazire-*. Büyüyenay Yayınları.
- Kurnaz, C., & Çeltik, H. (2011). *Divan Şiiri Şekil Bilgisi* (2. bs). H Yayınları.
- Kut, G. (2005). Nâbî'nin "Dilber Dilinden" Yazdığı İki Gazel ve Dürri'nin Nazireleri. *İçinde İzzet Gündâğ Kayaoğlu Hatıra Kitabı -Makaleler* (ss. 338-342). Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı.
- Küçük, Ş. N. (2023). *Kemâl-nâme-i Düğümlü Baba Cild-i Sâlis (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmanî* (N. Akbayar, Ed.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Nalçacıgil Çopur, E. (2017). Nâbî'nin Ziya Paşa'nın Şiirlerine Etkisi. *İnsan ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 6(7), 277-292.
- Önce, N. (2019). *Kemâl-Nâme-i Düğümlü Baba Cild-i Sâni (İnceleme-metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Özgül, H., & Erat, E. (2022). Nâbî'nin "Bu" Refili Na'atına İbrahim Sadri Efendi'nin Naziresi. *Hikmet -Akademik Edebiyat Dergisi*, 17, 85-100.
- Pala, H. (Ed.). (2011). *Antepli Mehmed Şakir ve Enisü'l-Uşşak Divanı*. Anekdote Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. (2011). *Klâsik Edebiyat Bilgisi-Biçim-Ölçü-Kafiye* (4. bs). Gökkuşbuca Yayınları.
- Şentürk, M. (2024). *Kemâl-nâme-i Düğümlü Baba Cild-i Sâdis (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (1994). *Edebiyat Lügati*. Enderun Kitabevi.
- Tarlan, A. N. (1945). *Hayâlî Bey Divanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Taşan, N. (2017). *Kemâl-nâme-i Düğümlü Baba Cild-i Evvel (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Terzioğlu, F. (2020). İsmail Sâdık Kemâl'in Delâilü'l-Hayrât Şerhi: Rûh-ı Kemâl. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 10, 57-77.
- Uslu, A. (2019). Namık Kemal'in Nazireleri Üzerine Bir Araştırma. *Turkish Studies*, 14(4), 2137-2218.
- Yavuz, K. (2013). Türk Şiirinde Nazire. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10, 359-424.

Ek: Tahmis-i İsmâil Sâdık Kemâl'in h. 1338 tarihli el yazma nüshası.





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Büşra BAYSAL

<https://orcid.org/0000-0002-5732-0676>

Dr.

[baysal.busra.bb@gmail.com](mailto:baysal.busra.bb@gmail.com)

Araştırmacı

## Fatma AKIN ÇELEBİ

<https://orcid.org/0000-0003-1986-7096>

Öğr. Gör. | Sorumlu Yazar

[fatma.akin@tedu.edu.tr](mailto:fatma.akin@tedu.edu.tr)

TED Üniversitesi

<https://ror.org/0285rh439>

## Geleneksel Yardımlaşma Geleneğinden Dijital Dayanışmaya: İmecenin Dijital Yüzü

*The Evolution of Collaboration Culture Called İmeces:  
Digital Collaboration*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 22.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 08.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Baysal, B. ve Akın Çelebi, F. (2025). Geleneksel Yardımlaşma Geleneğinden Dijital Dayanışmaya: İmecenin Dijital Yüzü. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 146-165. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624765>

Baysal, B. & Akın Çelebi, F. (2025). From Traditional Solidarity Tradition to Digital Solidarity: The Digital Face of İmeces. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 146-165. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624765>

### 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>
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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Büşra BAYSAL, Fatma AKIN ÇELEBİ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Aynı topluma mensup olan bireyler arasında komşuluk, akrabalık, arkadaşlık ilişkileriyle birlikte dayanışma duygusunun verdiği motivasyonun örgütlü bir yardımlaşma halini aldığı imece, geniş anlamda emek birliği olarak tanımlanabilir. İmecenin Türk kültüründe önemli bir yer tutmasının, şartlar değişse de varlığını korumasının sebebi bu yardımlaşma biçiminin toplumun bütünlüğünün ve üretimin devamlılığının sağlanmasına sunduğu katkıda aranabilir. İmece doğum, sünnet, düğün, ölüm gibi geçiş dönemlerinde; mevsim geçişlerinde yapılan hazırlıklarda, hasat zamanında, deprem, sel, yangın gibi doğal afetlerin yaşandığı zamanlarda, hastalık zamanlarında, toplumun yararlanacağı bir yapının inşasında, tamirinde gerçekleşir. Kadim bir gelenek olan imece, canlı bir yapıya sahip olan kültür içinde teknolojik gelişmelerle birlikte değişen ve gelişen şartlara uyum sağlayarak fiziki ortamda faaliyet gösterme sınırlılığından sıyrılmıştır. Sözlü kültür ortamından doğup temellenen folklor ürünleri elektronik kültür ortamında da yaşamaya ve üretilmeye devam etmiştir. Elektronik kültür ortamı kültürel unsurların, yaratımların ve uygulamaların dönüşüp zamana ve şartlara uyum sağlayarak varlığını sürdürdüğü bir sahadır. Kültürün yaratıcısı, öznesi ve nesnesi olan insan, teknolojinin gelişmesiyle ritüellerini, kültürel yaratma ve uygulamalarını icra edecek bir alan olarak dijital ortamı ve sosyal medya platformlarını kullanmaya başlamıştır. Bu çalışmanın amacı, hastalık, sel, deprem, yangın gibi toplumsal dayanışma gerektiren durumlarda dijital ortamda gerçekleştirilen imece örneklerini incelemektir. Çalışmada yazılı ve dijital ortam kaynakları doküman analizi yöntemiyle incelenmiştir. Çalışmanın örnekleri dijital sahanın sosyal medya platformları ile sınırlandırılmıştır. Ele alınan örnekler neticesinde insanın faaliyet gösterdiği varlık sahası farklılaşmış somut ortamdan dijital alana taşınmış da insani değerlerin, bu değerlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan imecenin dijital sahada da bu alanın hız ve geniş insan kitlesine ulaşmak gibi imkanlarını kullanarak devam ettiği sonucuna varılmıştır. Böylece kültürel süreklilik dijital ortam vasıtasıyla sağlanmış, bu ortamın imkânları sayesinde geleneksel imecenin varlık sahası genişlemiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Halk bilimi, imece, elektronik kültür, sosyal medya, dijital imece.

## Abstract

"İmece," which can be broadly defined as labor solidarity, refers to the organized form of mutual assistance motivated by a sense of solidarity among individuals belonging to the same community, through relationships such as neighborhood, kinship, and friendship. The reason why imece holds an important place in Turkish culture and continues to exist despite changing conditions lies in its contribution to maintaining social unity and ensuring the continuity of production. İmece takes place during life transitions such as birth, circumcision, weddings, and funerals; during seasonal preparations, harvest time, natural disasters like earthquakes, floods, and fires; during times of illness; and in the construction or repair of buildings that benefit the community. As an ancient tradition, imece has adapted to changing conditions and technological advancements within the dynamic structure of culture, breaking free from the limitations of physical environments. Folklore products, which originate from oral culture, have continued to live and be produced in the digital cultural environment. The digital cultural environment is a platform where cultural elements, creations, and practices transform and adapt to time and circumstances. Humans — as the creators, subjects, and objects of culture — have started using digital spaces



*and social media platforms to perform their rituals and cultural practices with the advancement of technology. The aim of this study is to examine examples of imece carried out in the digital space during times requiring social solidarity, such as illness, floods, earthquakes, and fires. The study uses document analysis to review written and digital sources, focusing on social media platforms as the digital field. Based on the examples analyzed, it has been concluded that although the space where human activities take place has shifted from the physical world to the digital realm, human values — and consequently imece — continue by using the speed and broad reach of digital platforms. In this way, cultural continuity is ensured through the digital space, expanding the sphere of traditional imece with the opportunities provided by this environment.*

**Keywords:** Folklore, folk cooperation, electroniculture, socialmedia, digitalcollaboration.

## Giriş

TDK'nin Güncel Sözlük tanımına göre imece “Kırsal topluluklarda köyün zorunlu ve isteğe bağlı işlerinin köylülerce eşit şartlarda emek birliğiyle gerçekleştirilmesi. Birçok kimsenin toplanıp el birliğiyle bir kişinin veya bir topluluğun işini görmesi ve böylece işlerin sıra ile bitirilmesi.” anlamına gelmektedir. (URL 1) “imeci, imerci, emece, meci, mece, emeci” olarak da adlandırılan imecenin” tanımına bakıldığında imece kavramının ilk etapta kırsal ve köy ile sınırlandırılması ve el-emek birliği olarak tanımlanması dikkat çeker (Kaderli, 2008, s. 94). Tanıma göre imece kırsal yaşam içerisinde faaliyet gösteren bir yardımlaşma biçimidir. Ancak bugün imece belli bir mekâna bağlı olarak faaliyet gösterme ve öncelikle bedenin kullanıldığı bir yardımlaşma biçimi olma sınırlılığından çıkmıştır. İmece konusunda değişmeyen durum eksik olanın tamamlanmasıdır.

İmece insanlık tarihi kadar eski bir zamana dayandırılabilir. Sanayileşmeden önce insanın beden gücü kullanarak eken, biçen, inşa eden hayatını bu şekilde idare eden bir varlık olması imeceyi kaçınılmaz hale getirmiştir. İnsan bütün ihtiyaçlarını bireysel olarak karşılayamaz. İmecenin gerekliliği insanları birlik içerisinde yaşamaya sevk eder. İnsanın fitrat olarak sosyal bir varlık olarak yaratılması da imeceyi destekler. Toplumdaki insanların farklı alanlara dair yetenekleri ve uygulamaları olması hem imeceyi daha cazip hâle getirmiş hem de toplumun birliğinin sağlanmasında önemli bir rol oynamıştır.

İmecenin kendi içerisinde zaruret halinde yardım talep etme, yardım çağrısını geri çevirmeme, yardım karşısında teşekkür etme, büyülenmeme, başa kakmama vb. yazılı olmayan kuralları vardır. İmeceyi tertip etmenin bir usulü bulunmaktadır. İmece çağrısını ortamda bulunan en kıdemli ya da yaşlı kimse gerçekleştirir. Bu şekilde imecenin idaresi halkın reddedemeyeceği bir iradeye bağlanmış olur. Bu durum işin çabuk ilerlemesine katkıda bulunur. İmeceyi oluşturan topluluğun farklı yaş gruplarından oluşması ve bu oluşumda herkesin gücü yettiğince bir iş bölümünü üstlenmesi de işlerin ilerlemesine katkıda bulunan önemli bir etmendir. Toplumsal dayanışma biçimi olarak imecenin süreklilik arz etmesi imecenin esnek özelliklere sahip olmasıyla açıklanabilir. İmece yoluyla gerçekleştirilecek işin zamanı, işin niteliğine göre mekânı, işin gerçekleştirilme şekli içinde bulunulan duruma göre belirlenebilir. İşin zorunluluktan ziyade gönüllülük



esasına dayalı olarak gerçekleşmesi durumu da imeceyi, kayıtsız kalınmayacak sosyal bir sorumluluk ve manevi tatmin alanı haline getirir.

İmece aynı zamanda toplumda denetim mekanizması oluşmasına da yardım eder. İmece vesilesiyle bir araya gelen toplum iyi davranışları takdir ve teşvik etme, kötü davranışları ise kınama, ayıplama yoluyla toplumun bireylerine nasıl davranmaları gerektiğine dair örtülü bir davranış kılavuzu sunar.

Toplumun temel kabul ve değerleri doğrultusunda gelişen imeceye kişinin katılmaması suç değildir. Para gibi bir değişim değeri de yoktur. Ancak toplumun kabul ve değerlerini temsil eden töresi içinde manevi bir cezası vardır. Topluma mensup olan kişi devamlılığın sağlanması için yardımlaşmanın ne kadar önemli olduğunun bilincindedir. Kişi bu durumun bilincinde olmasına rağmen örgütlü şekilde gerçekleşen yardımlaşmanın içinde yer almayınca maddi ve manevi yaptırımlara maruz kalır (Kaderli, 2008, s. 97).

Bu durum halk hukuku bağlamında değerlendirilebilir. Halk içinde tasvip edilmeyen bir durum gerçekleştiğinde “azarlama, kızma, bağırma, uyarma, konuşmama, dışlama, selam vermeme, teşhir etme, şikâyet etme, dövme, yüz mimikleriyle uyarma” gibi sert yaptırımları olmayan cezalar uygulanır (Çakır, 2018, s. 251). Bu anlamda yardımlaşma takdir, teşvik gibi olumlu davranışları desteklerken yardım etmeme de olumsuz yaptırımları, ikazları beraberinde getirir.

Yardımlaşma konusu sosyal psikolojiyle de ilişkilendirilebilir. Sosyal psikoloji yardımlaşmayı özgeci davranışla açıklar. Özgeci davranış birisine yarar sağlama veya onu muhtemel kötülüklerden korumak maksadıyla yapılan yardım davranışdır. Bu davranış isteğe bağlıdır ve bir karşılık beklenmez. Özgeci davranış için öncelikle sorunun algılanması, daha sonra kişisel sorumluluk alma, üçüncü olarak üstlenilecek sorumluluğun getiri ve götürüsünün ne olduğunu düşünmek, son olarak ise yardımın biçimine karar verme ve harekete geçme olarak dört aşama gereklidir. Başkalarına yardım etmek farklı yaklaşımlarla açıklanır. Bu yaklaşımlardan evrimsel yaklaşım yardım etmeyi bir kuşaktan diğerine aktarılan genetik bir özellik olarak açıklar. Kültürel yaklaşıma göre ise yardım etme davranışının temelinde toplumsal değerler bulunur. Kişinin içinde yetiştiği kültürel normlar arasında üç tanesi yardım etme davranışı ile ilgilidir. Bu normların ilki toplumsal sorumluluktur. Toplumsal sorumluluk normuna göre yardıma muhtaç olan insanlara yardım edilir. İkinci norm karşılıklıdır. Burada yardım alındığı zaman yardım edilir. Üçüncü ve son norm ise toplumsal adalettir. Burada eşit işe eşit ödül ilkesi öne çıkar (Gökdağ, 2019, s. 145).

Çiğdem Kağıtçıbaşı (2014, s. 243-245) ise özgeciliği yardım etme davranışının bir alt kategorisi olarak tanımlar. Özgeciliği yardım etmeden ayırmak oldukça zordur. Çünkü özgecilikte önemli olan şey kişinin yardım etme davranışının altında yatan motivasyondur. İnsanları neden yardım ettiğine dair sosyal psikolojinin üzerinde durduğu üç teori bulunmaktadır. Bu teorilerden ilki olan Evrimsel Bakış ve Sosyal Öğrenme Teorisi'dir. Burada evrimsel sosyal psikologlar yardım etmenin yaşamsal bir değeri olup olmadığına odaklanmışlardır. Alanda yapılan çalışmalara göre insanların,

yakın akrabalarına uzak akrabalarından daha çok yardım ettiği ortaya çıkmıştır. İnsanlar, günlük yaşamlarında hasta olanlara, sağlıklı olanlara kıyasla daha çok yardım ederken ölüm kalım durumlarında sağlıklı olanlara yardım etmeyi tercih etmişlerdir. Bu araştırma kendi genlerini taşıyabileceği bir akrabayı kurtarmanın önemini evrimsel bakış açısıyla açıklamaktadır. Konuya dair ikinci teori Maliyet-Ödül Değerlendirmesi'dir. Burada insanların neden yardım ettikleri araştırılmıştır. Bu teoriye göre, acil bir durumu izleyen insan uyarılır. Uyarılma durumu arttıkça kişi huzursuz olur. Hissedilen huzursuzluk maliyet ve ödüllerin değerlendirilmesi sonucunda verilen tepki ile azaltılabilir. Yardım etmenin maliyeti zaman ve efor kaybı kendini tehlikeye atmak olabilirken ödülü ise artmış bir özgüven yardım isteyen kişinin teşekkürü ve övgüler olabilir. Bazı acil durumlarda kişi maliyet ve ödülleri düşünmeden dürtüsel olarak yardım etme teşebbüsünde bulunabilir. Bu durumda da yardım isteyen ile yardım edecek kişi arasında oluşan “biz” hissi dürtüsel yardım etme davranışını doğurur. Bu his yardım etmenin ödülleri artırırken maliyetini azaltır. Son teori, Sosyal Kimlik Gruplar ve Yardım Etme Davranışı'dır. Bu kurama göre insanların grup kimlikleri ya da sosyal kimlikleri baskın olduğunda davranışları bu kimliğin değerlerine ve normlarına göre şekillenir. Yani kişinin sosyal kimliği onu olumlu sosyal davranışa yönlendirebilir. Bu kuramdan yola çıkılarak ortak iç grup kimliği modeli geliştirilmiştir. Bu modele göre insanlar kendilerini diğerleriyle ortak bir grubun üyesi olarak görürlerse diğer insanlara karşı düşmanlığın azalacağı ve olumlu sosyal davranışın, yardımın artacağı öne sürülmüştür. (Kağıtçıbaşı ve Cemalcılar, 2014, s. 245).

İmece uygulayıcılarına var olan işin halledilmesi, zamandan ve emekten tasarruf edilmesi, el birliğiyle yapılan iş bozulacak bir hammaddeye sahipse bozulmasının önlenmesi, buna bağlı olarak ekonomik anlamda tasarruf edilmesi, toplum kalkınmasının sürekliliği gibi konularda fayda sağlar. Bunun yanında imeceye katılan insanların iletişim becerilerini geliştirmesi, sosyalleşmesi, büyüklerin küçüklere iş öğretebileceği gelenek aktarımı ortamının sağlanması buna bağlı olarak el becerilerini geliştirmesi, “kişilik gelişimi”, “dayanışma”, birlik, beraberlik duygularıyla birlikte aidiyet duygusunun perçinlenmesine hizmet eder (Durkheim, 2016, s. 154-157).

Emile Durkheim (2006, s. 273-456) *Toplumsal İşbölüm* konusunu ele aldığı çalışmasında, iş bölümü yapılmasının nedenini, insanın kendi mutluluğunu durmaksızın artırma isteği olarak açıklar ve iş bölümüyle birlikte verimin, niteliğin, yetkinliğin arttığını bu sayede işin düzenli bir şekilde ilerlediğini ifade eder. İş bölümü aynı zamanda ahlak düzeninin temelidir (Durkheim, 2006, s. 456). Pyotr Kropotkin (2001, s. 245) ise yardımlaşmayı insan psikolojisinin özü olarak tanımlar. Yardımlaşma duygusunu besleyen şeyin, binlerce yüzyıllık insani toplumsal yaşam ve yüzbinlerce yıllık topluluk halindeki insan öncesi yaşam olduğunu belirtir. Her devirde geçerli bu duygu ve yaşam kodu imecenin sürekliliğine katkı sağlar.

İmece ile ilişkilendirilebilecek çalışmalar iktisadi ve idari bilimler, sosyal antropoloji, sosyoloji, gazetecilik gibi alanlarda daha çok hayır anlayışı, hayrat geleneği, sosyal yardım faaliyetleri, sosyal hizmet, yardımlaşma, sosyal sorumluluk kampanyaları odağında ele alınmıştır (Şişman, 2016; Demircan, 2020; Macit, 2010; Bedir, 2020; Ceren ve Erdem, 2018;

Akyıldız, 2018; Akyıldız, 2010; Bağcan, 2013, Orçan, 2007). Halk bilimi alanında imece konusunu ele alan sınırlı çalışmalar ise daha çok belli bir yöre odağında incelenmiştir. Kültür dinamik bir yapıya sahip olduğundan içerisinde barındırdığı öğeleri zamanın ruhuna uygun olarak değişime tabii tutar. İmece de bu değişimden etkilenen öğeler arasındadır. Bu çalışmanın amacı dijital alanda varlık gösteren imece örneklerini çeşitli konu başlıklarıyla incelemek geleneksel alandaki imeceyle dijital alandaki imecenin farklılıklarını, imkân ve sınırlılıklarını tartışmaktır. Çalışmada amaçsal örneklem metodu kullanılmış olup toplumdaki yaygın kullanımı, verilerin çeşitliliği ve örneklerin zenginliği dikkate alınarak sosyal medya platformu Instagram'a yoğunlaşmıştır.

## 1. Geleneksel imece

Türkler millet olmaya önem veren bir toplum oldukları için, iç dinamiklerinde birlik ve beraberliği sağlayacak yardımlaşma konusuna önem vermişlerdir. Türk kültürünün temel kaynaklarına bakıldığında yardımlaşma konusuna çeşitli eserlerde değinildiği görülür.

Çeşitli kişi ve olay örgüleri etrafında Oğuz Türkleri'nin yaşamının, kültürünün konu edildiği *Dede Korkut Kitabı*'nda beylerin toy düzenleyip halka yemek ikram etmeleri, ilk defa gidilen avdan sonra, akından zaferle dönüldüğünde, ad verdikten sonra, bir dileğin gerçekleşmesi için ziyafet verilmesi yardımlaşma konusu kapsamına girer.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han, Bay Büre Bey Oğlu BamsıBeyrek, Kazılık Koca Oğlu Yigenek, Begil Oğlu Emren boylarında Bayındır Han tarafından toylar düzenlenir. Ali Duymaz'a göre "Dede Korkut Kitabı'nda anlatılan toylarda belli başlı ortak noktalar dikkat çeker. Bunlar daha ziyade tasvirî mahiyette hâkimiyet sembolleridir. Bu semboller aynı zamanda Türk-Oğuz toplumunun töresini, değerler sistemini de ortaya koyar (Duymaz, 2005, s. 40). Eski Türk hakanlarında cömertliğin de önemli bir sembolü olarak kabul edilen yiyecek, erk konumunda bulunan hakanın yönetim sistemi içinde, yasama/yürütme ve yargı yetkisini görünür kılan bir unsurdur (Öğüt Eker, 2018, s. 175).

Dirse Han oğlu Boğaç Han ve Kazan Beg Oğlu Uruz Begün Tutsak Olduğu boylarda ilk defa ava çıkıldığında "atdan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırıp kanlı Oğuz beylerin toylanması" (Ergin, 2016, s. 86-162) gerçekleştirilir.

Dirse Han Oğlu Boğaç Han boyunda oğlu ve kızı olmadığı için Bayındır Hanın tarafından senede bir defa tertip edilen toyda kara otağa oturtulan, kendisine yapılan bu muamele karşısında üzülen Dirse Han, eşiyile durumu paylaştığında eşi, ona dileğinin gerçekleşmesi için insanlara çeşitli şekillerde yardım etmesi gerektiğini söyler. Duanın kabul olmasını kolaylaştıracak bu yardımın içeriği boyda şu şekilde ifade edilir: "Hay Dirse Han, bana kazab itme; incinüp acı sözler söyleme, kalkubanı a Dirse Han, yiründen örü turgıl; ala çadırunyir yüzüne dikdürgil, atdan aygır deveden buğra, koyundan koç öldürgil, İç Oğuzun Taş Oğuzun biglerin üstüne yığnak etgil, aç görsen toyurgıl, yalıncağ görsen tonatgil, borçluyu borçından kurtargıl, depe gibi et yığ göl gibi kırmız sağdur, ulu toy eyle, hacet dile, ola kim bir ağzı dualının alkışıyla Tanrı bize bir batman ayal vire, dedi." (Ergin, 2016, s. 81).

Türk edebiyatının ilk yazılı eserlerinden *Orhun Abideleri*'nde yardımlaşma konusu hükümdarın yönettiği halkına hitaben yönetim süreci boyunca gösterdiği faaliyetler ve buna bağlı yaşanan değişimlerin anlatıldığı yazıtların içeriğinde görülebilir: “ Tahta oturup yoksul ve fakir halkı hep derleyip topladım. Fakir halkı zengin yaptım, az halkı çok yaptım.” (Tekin, 1998, s. 37); “(...) Türk halkı için gece uyumadım, gündüz oturmam. Kardeşim Kül Tigin ile iki Şad ile ölesiye, yitesiyeye çalıştım, çabaladım. (...) Tanrı esirgesin, ilahi lütfum olduğu için, kısmetim olduğu için, ölecek halkı diriltip doyurdum. Çıplak halkı giyimli, yoksul halkı zengin kıldım. Sayıca az olan halkı çoğalttım; güçlü devleti olandan, güçlü hakanı olandan daha iyi kıldım.” ifadeleri hükümdarların sosyal devlet anlayışı dahilindeki faaliyetlerini gösterir (Tekin, 1998, s. 47).

Yusuf Has Hacib'in adalet, akıl, akıbet ve saadet olarak kişileştirdiği karakterler üzerinden insanlara mutluluk veren bilginin açıklandığı “Türk siyaset kitabı” *Kutadgu Bilig* adlı eserde yardımseverlik, maddi varlığın insanlara ikram olarak yedirilmesi, giydirilmesi; eli açık olmanın övülmesi; iyi davranışlarla kişinin yardımseverliğinin sonsuza kadar kaybolmayacağına yönelik yaklaşımlarla ele alınmıştır (Kafesoğlu, 1999, s. 89): “Eğer halkı yönetmekteyse elin; Hep iyi olsun tavrın, sözün (s. 230). Yürü, iyilik yap ey iyi kişi, İyilik olur hep iyinin işi (s. 345). Esenlik günlerinde sen iyilik yap. Davarın, malın varken onları dağıt, yedir (s. 1368). İyilik yapadur ey iyi kişi, Yaşlanmaz iyilik, sonsuzdur yaşı (s. 1639). Yedirmeli içirmeli ve giydirmeli (s. 2280). Hizmetliye eli açıklıkla bağışta bulunmalı. Çıplaksa giydirmeli, açsa doyurmalı (s. 2982). İyilik gerçekte tam doğruluktur (s. 5922). Doyur aç insanları, giydir çıplakları (s. 3923)” (Yücel, 2010).

Türk kültüründe kalabalık aile yapısı, akrabalık bağları, komşuluk ilişkileri, dostluk-ahbaplık ilişkilerinin gelişmiş olması sebebiyle yardıma ihtiyacı olan kimseler için yardım faaliyetleri daima var olagelmıştır. Bu durumun gerçekleşmesine ait olma hissi yardım etmiştir. “Mensubiyet duygusu insan davranışlarına yön vermiş, insan ailesinden başlayarak, akrabaları, köyü, ilçesi, ili, bölgesi vd. dairesinde sayılan sıralamada çevresini korumak, kollamak, itibarını arttırmak içgüdüleriyle hareket etmiştir” (Erol, 2004, s. 123). Bu yardımlaşma gönüllülük esasına dayalı, merhamet, vefa, vicdan gibi çoğunlukla insani, sosyal ve dinî sorumluluğa dayanan bir bakış açısıyla gerçekleştirilmiştir. Türk kültürü içerisinde imece;

1. Doğum, askerlik, düğün (temizlik, yemek, alışveriş, çeyiz hazırlığı için yorgan yapma hazırlığı; yün yıkama, kurutma, didme, dikme), ölüm (7 günden 40 güne kadar taziye evini ziyaret etme ve gerekli görülen zamana kadar taziye evinin yemek ve temizlik ihtiyacını temin etme) gibi geçiş dönemleri,
2. Hasat zamanları (Çoğunlukla mahsulün bozulma ihtimaline karşın kısa sürede hasat edilmesi gereken ürünler için uygulanır. Hayvancılıkla alakalı imeceler de bu zamanlara dâhildir.),
3. Mevsim geçişlerinden önce yapılan hazırlıklar (Kurutma, yufka ekmek yapımı, turşu, tarhana, ve diğer çorbalık hazırlıkların yapımı vb. kış hazırlıkları, ısıyı sağlayacak yakacakların temini, bahar ve kış temizliği),

4. Deprem, sel, yangın gibi doğal afetlerden hasar gören maddi yapıların onarılması, halkın yararlanacağı yapıların inşası, tamiri,
5. Hastalık, yoksunluk, gibi durumlarda sıklıkla görülmektedir.

Gerçekleşen olayların niteliğine veya içinde bulunulan zamanın dinî ve millî mahiyetine bağlı olarak imecenin yoğunluğu artabilir. Bu zamanlar imecenin gerçekleşmesinde itici bir güç olarak rol oynar. Çünkü İslam dini; bedenlerin fâni, ruhların bâki olduğuna yönelik ahiret inancıyla iyilik olarak yapılan faaliyetin karşılığını dünya ile sınırlamaz. Bu nedenle cuma, pazartesi ve perşembe günleri, ramazan ayı, kandiller insanların dinî hassasiyetle birbirlerinin yardım çağrısına kulak verdikleri, “hayır işlerine koştukları” zaman dilimleridir (Ateş, 1975, s.22). Millî önemi olan bir zaman dilimi içerisinde bulunuluyorsa da bu zamanlar, insanların ne durumda olduklarının, hangi ihtiyaçlara sahip olduklarının belirlendiği zaman dilimleri olarak, yardımlaşma duygusunun oluşması, güçlenmesi bakımından büyük bir öneme sahiptir.

İmece ortamı aynı zamanda sözlü anlatıların paylaşıldığı, hatırlandığı ve üretildiği alanlardır. Bu anlamda imece ortamları sözlü üretimin ve aktarımın aktif olduğu ortamlardır. Bu ortamların sosyalleşme, haberleşme, insanların çeşitli ihtiyaçlarından haberdar olma / haberdar etme gibi işlevleri de bulunmaktadır. Temelinde yardımseverlik duygusunu barındıran imece, zaman değişip imkanlar farklılaşsa da her ortamda kendisine yer bulabilmiştir. İmecenin varlık gösterdiği alanlardan birisi de elektronik kültür ortamıdır.

Elektronik kültür ortamı folklorun, halk bilgisi ürünlerinin yaşamaya ve üretilmeye devam ettiği bir alandır. Bu alan aynı zamanda, kültürel unsurların, yaratımların ve uygulamaların dönüşerek zamana ve şartlara uyumlanarak varlığını sürdürdüğü bir sahadır. Kültürün yaratıcısı, öznesi ve aynı zamanda nesnesi olan insan, teknolojinin gelişmesiyle ritüellerini, kültürel yaratma ve uygulamalarını icra edecek bir alan olarak elektronik kültür ortamını kullanmaya başlamıştır. Walter Ong, elektronik kültür ortamını yeni bir icra mekânı olarak ikincil sözlü kültür ortamı şeklinde tanımlar (Ong, 2018, s. 161). İkincil sözlü kültür ortamı, sözlü ve yazılı kültür ortamlarından sonra teknolojik gelişmelerin etkisiyle ortaya çıkmış, önceki dönemlerin birikimiyle zenginleşmiş ve içeriği çeşitlenmiştir. Elektronik kültür ortamı ritüellerin, kültürel yaratımların varlığını sürdürebilmesi için, zamanın ruhuna uygun yeni kültürel ürünlerin/davranışların yaratılması için elverişli bir ortamdır. Çünkü kültür, oluşumu, varlığını sürdürmesi ve kaynakları açısından dinamik bir yapıya sahiptir ve durağanlıktan uzaktır. İnsanlık tarihi kadar eski olan folklor, teknolojinin gelişmesi, dijital iletişimde yaşanan ilerlemeyle elektronik kültür ortamında da ürünler vermeye devam etmiştir. Dijital ortam, kültürel ürünlerin, folklorik yaratımların üretilmeye, yaşatılmaya ve aktarılmaya devam ettiği bir alandır. Bugün, elektronik kültür ortamı, kendine mahsus özellikleriyle kültürel yaratımların, folklorik bilginin yaratılmasını, yaşatılmasını ve aktarılmasını sağlayan bir yaşam alanı mahiyetindedir.

Çalışmanın araştırma sahası internet ve sosyal medyanın bir yaşam ve yaratım alanı olarak gündelik hayatın ne denli içinde olduğunu görmek için “wearesocial” ın (URL 2) 2024 dijital raporunun ortaya koyduğu verileri incelemek yerinde olacaktır. Rapor, sosyal medya kullanıcı sayısındaki yükseliş, internette geçirdiğimiz zamanın artması, sosyal medya platformları arasındaki rekabet, televizyon izlenme oranlarındaki düşüş gibi konuları içermektedir. Rapor, dünya nüfusunun %67,5'i internet kullanıcısıyken, aktif sosyal medya kullanıcı sayısı 5,22 milyara ulaşarak dünya nüfusunun %63,18'ini oluşturduğunu göstermiştir. Rapor, sosyal medya kullanım süresinin de ortalama bir sosyal medya kullanıcısı için günde 2 saat 19 dakika olduğunu ortaya koymaktadır. Günlük hayatın bu denli merkezinde olan bir alanın kültürel yaratımlar için de önemli bir kaynak olduğu açıktır. Kültürel davranışlar, koşulların değişmesi ve dijital ortamın sözlü ve yazılı ortamı kapsamasıyla birlikte bu sahada üretilip yaşatılmaya ve gelecek kuşaklara aktarılmaya başlamıştır. İnternet ortamı bugün bireyin gündelik hayatını, toplumun kabul görmüş düşünce ve davranış kalıplarını yansıtan bir aynadır. Bireyin günlük hayatındaki kültürel yaratımlarla her gün gelişip zenginleşen bu alan, folklorik davranışın dönüşümünün izlenmesini de mümkün kılar. Geleneksel Türk halk kültürünün önemli bir unsuru olan ve toplumsal dayanışmayı, aidiyet duygusunu pekiştiren imce kültürü de ortaya çıkış amacına uygun şekilde dijital ortamda varlık göstermeye devam etmektedir. Geleneksel biçimiyle imcenin işlevselliği bugün dijital ortamda görünür durumdadır.

Geleneksel bilgi, elektronik kültür ortamında söz ve yazının ortaklığında güçlenmiş etkisiyle yaratılır, yaşatılır ve gelecek kuşaklara aktarılır. İnsanın var olduğu ilk dönemlerden bu yana içinde bulunulan her dönem, kendine mahsus özellikleriyle kültürel yaratıma ve sonrasında da aktarıma imkân tanımıştır. İnsan, başından bu yana koşullara uygun şekilde kültürel ürünleri/ folklorik bilgiyi tasarım, yaratım ve aktarım mekânlarını oluşturarak kültürel üretkenliğini sürdürmüştür. Bu süreklilik içinde ortaya çıkan tüm aktörler, üretim ortamları ve aktarım mekanları bir önceki dönemin özelliklerini kapsayacak şekilde gelişip zenginleşmiştir. Sanattan ekonomiye, kültürden endüstriye, iletişime kadar yaşamın her alanını derinden etkileyen teknoloji, kültürel yaratımların üretildiği mekân ve alanları da değiştirip dönüştürmüştür. Bu dönüşümün etkisiyle üretilen kültürel yaratımlar, sözlü ve yazılı kültür ortamında olduğu gibi bireyin gündelik yaşamında bir ya da daha fazla ihtiyacı karşılamakta ve işlevselliğini yeni boyutlar kazanarak sürdürmektedir. Erol Gülüm bu durumu “içselleştirilen bilgisayar ve internet teknolojileri biçimsel olarak yapay, mahiyet ve işlev bakımından doğal ve gündelik yaşam kültürünü zenginleştiren araçlar” ifadesiyle açıklar (Gülüm, 2017, s. 1).

Mcluhan'ın “medyanın tamamı insanların bazı fiziksel ve ruhsal yetilerinin uzantısıdır. Herhangi bir duyunun uzantısı kavrama, düşünme ve uygulama kuvvetini dünyayı algılama şeklini değiştirir durumdadır.” ifadesiyle de açıkladığı gibi sözlü kültür ortamında analog dünyada yaratılan kültürel bilgi bugün, dijital dünyada insanın yetilerinin uzantısı olarak görülen medya araçlarıyla biçim değiştirerek, yeni işlevler kazanarak varlığını sürdürmektedir (2012, s.26). Geleneksel halk kültüründe imcenin belirli bir köy veya yerleşim birimiyle sınırlı olduğu düşünüldüğünde, elektronik kültür

ortamında sosyal medyanın yaygınlığı sayesinde imecenin fiziksel sınırlarını aşarak işlevini genişleteceği söylenebilir. Geleneksel Türk halk kültürünün önemli bir parçası olan imece, bugün dijital dünyada sosyal medya platformları aracılığıyla varlığını sürdürmektedir. Elektronik kültür öncesi dönemin haberleşme imkânlarının sınırlılığını aşan dijital çağ, imecenin daha geniş katılımlı olmasına da olanak tanımıştır.

Blank, teknolojik gelişmelerin geleneksel folklorik kavramları ve metodolojileri etkileyip sonlandıramayacağını, yalnız çağdaş halk kültürü hakkında yeni anlayışlar ve yaklaşımlar kazandıracığını ifade eder (Blank, T.J., 2012, s. 3). Uzaktan bakıldığında teknolojik ortamın “halksız” ya da “halk dışı” gibi yorumlanabilmesini teknolojik ortama dâhil olmak ve içeriklerle ilişkili olmak için belli teknik beceriler gerektiğini belirtir. Fakat çevrimiçi ortamda üretilen her etkileşimin ardında bu ortamın kendiliğinden getirdiği, doğuştan bir halk vardır (Blank, T.J., 2012, s. 2). Dijital dünyada “halk” için sosyal medya platformunun kullanıcıları, bir video paylaşım sitesinden aynı kanalı takip eden grup, aynı internet ünlüsünün paylaşımlarını izleyen kişiler olabilir. Modern çağ bireyleri bu ortaklıklarıyla bir “halk” oluşturur ve dijital ortamda kültürel yaratımlar oluşturmak için gerekli teknik becerilere haizdir. Bu becerilerini toplumsal dayanışma, yardımlaşma, örgütlenme maksatlarıyla kullanarak dijital dünyada imece kurumunun örneklerini uygularlar.

Blank, çevrimiçi ve dışı pek çok formda davranışsal ve yapısal örtüşmeler olduğunu ileri sürer (Blank, T.J., 2012, s. 6). Bu durum icra ortamı hangisi olursa olsun kültürel yaratımın sürekliliğini ve işlevselliğini ortaya koyar. Blank, folklorik davranış ya da ürünün yüz yüze veya çevrimiçi ortamda olmasına bakılmaksızın bu ürünün tekrarlanıp çeşitlilik kazandıkça öncekinden daha kapsamlı olacağını savunur (Blank, T.J., 2012, s.12). Kökenini geleneksel halk kültüründen alan dijital imece, geleneksel halk kültüründeki işlevlerinin yanı sıra dijital uzamın imkânlarıyla daha geniş kitlelere ulaşarak dayanışma duygusunun derinleşmesini ve imece ile gelişen bireyin toplumdaki işlevsellik bilincini pekiştirir. Bağış kampanyaları, kitaplık/kütüphane kurma çağrıları, deprem, yangın, sel gibi afetlerden zarar gören bireylere yardım toplama çağrıları, kimi hastalıklarla mücadele eden hastaların tedavisine katkıda bulunmak için yapılan kampanyalar dijital dünyada başlayıp analog dünyada sürer. Bu da geleneksel bilginin / yaratımın elektronik ortamlarla birlikte başlayıp tıpkı sözlü kültür ortamında olduğu gibi fiziksel ortamda sürmesiyle karakterize olur.

Geleneksel bir üretimin ya da davranış biçiminin ilk formuna yakın şekilde, başka bir uzama aktarılması o kültürel verinin yaşatılması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından olumlu bir şekilde değerlendirilir. Erol Gülüm de bu konuyu ele alırken dijital ortamdaki kültürel verimlerin, reel dünyadaki asıl formlarına zarar vermeyeceğini belirtir. (2017, s. 29) Ayrıca kültürel davranışın/ürünün reel dünyadaki muadil örnekleri artık var olmasa dahi dijital dünyada söz konusu kültürel ürünün uyum sağlamış varyasyonları çeşitli biçimlerde devamlılığını sürdürebilir. Bu açıdan bakıldığında, geleneksel bilginin oluşturduğu ürünlerin reel dünyadaki yaratımları ve



sanal dünyada oluşturulan yeni kültürel dışavurumlar birbirini besleyerek varlıklarını pekiştirir.

Kültür insanın yaşamını anlamlı kılan, bireyin yaşadığı toprakların kendine mahsus özellikleriyle şekillenmiş deneyimler ve öğretiler topluluğudur. Kültür insanın yaşarken karşılaşacağı çeşitli durumlara uygun çözümler getirerek yaşamı kolaylaştırır. Sınırlı imkânlarla yaşamın sürdürüldüğü durumlarda bir kültürel davranış biçimi olarak dayanışma/yardımlaşma rolleri ortaya çıkar.

Teknolojinin gelişmesi, kent yaşamının getirdiği yenilikler, bireylerin zamanın ruhuyla uyumlanan ihtiyaçları imece kültürünün de dönüşmesini sağlamıştır. Bu kültürel süreklilik örneği imecenin toplumsal yaşamdaki yeri ve işlevi ile açıklanabilir. Sanayileşme ve endüstrileşme gündelik hayatın koşullarını, kültürel üretim, yayılım ve aktarım alanlarını da bütünüyle değiştirmiştir. Çağın değişen koşullarına rağmen bireyin yardımlaşma, dayanışma, bir gruba ait hissetme, sosyalleşme ihtiyaçları devam eder. Geleneksel halk kültürünün karşıladığı bu gereksinimlerin karşılanması için teknolojinin gelişmesiyle yeni yollar, yeni mecralar oluşmuştur. Dijitalleşen dünyada kültürel ürünler/davranış kalıpları hem yeni ve benzersiz hem de dönüşmüş formlarıyla görülmektedir.

Dijital çağda modern insan, analog dünyadaki aksine mekân ve zaman gibi pek çok sınırlılığı aşar. Bu da yeni kültürel üretimlerin katılımına daha fazla katılım olmasına imkân tanır. Bu sayede oluşturulan siber uzam, “işlevsel, kavramsal ve biçimsel boyutlarıyla ‘üzerinde’ veya ‘içinde’ kültürel etkinliklerin gerçekleştiği bir mekânsal organizasyona dönüştürülmektedir.” (Gülüm, 2018, s. 130) İlk olarak analog dünyada üretilen folklorik içerikler dijitalleşme ile birlikte yeni yaratma mekânlarında, zamanın koşullarıyla uyumlu şekilde, modern insanın ihtiyaçlarını karşılamaya devam etmektedir. Bu durum Adorno tarafından dijital dünyanın dış dünyanın bir devamı olduğu görüşüyle açıklanır (Adorno, 2020, s. 55).

Sözlü ve yazılı kültür döneminde bir nebze arka planda kalan görsel alan dijital çağda öne çıkmıştır (Lefebvre, 2016, s. 127). Dijital çağın kendine mahsus araçları birden çok duyuya hitap eden içerikler oluşturmaya imkân sağlayarak dijital imeceye olan katılımın da artmasını sağlamıştır. Yardım çağrılarında ve dayanışma kampanyalarında kampanya içeriğine göre oluşturulmuş afiş, poster, davetiye vb. paylaşımlar görsel açıdan da zengin ve uyarıcı bir işleve sahip olarak dayanışma ve yardımlaşma duygularını pekiştirmiştir. Birden çok duyuya hitap eden sosyal medya içerikleri, yardıma ihtiyaç duyan bireylerin gereksinimlerini daha görünür kılmakta ve dijital imece örneklerini geleneksel kültürde görülen imece örneklerinden daha işlevsel bir konuma taşımaktadır.

## 2. İmece Kültürünün Biçimsel Evrimi: Dijital İmece Örnekleri

Sözlü kültür geleneğinin yüzlerce yıllık birikiminin aktarıcısı olan, içinde bulunulan zamanın koşullarına göre şekillenen gelenekler, teknolojinin gelişmesiyle yeni formlara dönüşerek kültürel yaratımın karşıladığı ihtiyaçlara cevap vermeye devam etmiştir. Bu geleneklerden biri de imece kültürüdür. İmece, geleneksel Türk kültürüne ait

yardımlaşma ve dayanışma kurumudur. Sosyal medyada; yangın, deprem, sel gibi doğal afetlerden etkilenen afetzedeler için düzenlenen bağış kampanyaları, gönüllü destek kampanyaları, malzeme ve ihtiyaç listeleri paylaşımıyla oluşturulan yardımlaşmalar, gönüllü psikolojik destek ve danışmanlık hizmetleri, bilgi ve koordinasyon paylaşımları, çeşitli etkinliklerin gelirlerinin bağışlanmasıyla oluşan etkinlikler, hasta çocuklar için düzenlenen bağış kampanyaları, yeterli imkânlara sahip olmayan köy okullarına kütüphane kurma çağrıları dijital ortamda devam eden imece örnekleri olarak kabul edilebilir.

Bağış kampanyalarına dair dijital imece örneği olarak sivil toplum örgütleri ve vakıflar tarafından sürdürülen etkinlikler gösterilebilir. Türk Kızılayı, AFAD, Ahabap gibi kuruluşlar tarafından sosyal medya platformları üzerinden bağış kampanyaları düzenlemiştir. Bu kuruluşlar, depremzedelere acil yardım malzemeleri, gıda, su, barınma ve sağlık hizmetleri sağlamak için fon toplamıştır. Bunun dışında sivil toplum kuruluşları çeşitli doğal afetlerden etkilenen vatandaşların yaşam koşullarının iyileştirilmesi, sağlık hizmetlerine, temiz gıdaya erişim, eğitim hakkının devam edebilmesi için de görev üstlenmiştir. 6 Şubat 2023 depreminde zarar gören okulların yerine yenilerinin yapıldığına dair haberde, Ahabap derneğinin gerçekleştirdiği bağış kampanyalarından toplanan fonla depremde zarar gören 20 okulun yerine yenilerinin yapıldığı ve 450 konutun teslim edildiğini bildirilmiştir (URL 3). Bu örnekle geleneksel anlamdaki imece kültürünün bugün sosyal medya platformları aracılığıyla dijitalleştiği bununla birlikte kadim Türk kültürünün önemli bir kurumunun modern dünyaya uyumlanarak varlığını ve işlevinin sürdürdüğü gözlemlenmektedir.

Yaşanan doğal afetler karşısında oluşturulan dayanışma ağı dijital ortamın imkânlarından yararlanarak sınırların ötesinden de katılımcı ve yardımseverlere ulaşmıştır. Uluslararası anlamda da birçok yardım kuruluşu sosyal medya aracılığıyla bağış kampanyaları başlatmış ve dünya genelinden destek toplamıştır. UNICEF, Doctors Without Borders gibi kuruluşlar bu süreçte aktif rol almış ve geleneğin modern zamanlarda dijital dünyadaki görünüm ve uygulamalarında sınırların öneminin azaldığını göstermiştir. UNICEF Türkiye resmi instagram hesabından paylaşılan bir gönderide 6 Şubat depremi sonrasında depremden etkilenen çocukların ihtiyaçlarının her saniye arttığını belirten hayati destek ulaştırma konusunda takipçilerine ve sosyal medya kullanıcılarına kampanyaya destek olma çağrısında bulunmuştur (URL 4). UNICEF Türkiye gönderisinde önceliklerinin, depremden etkilenen çocuk ve ailelerin ihtiyaç duydukları acil desteği almalarını sağlamak olduğunu belirtmiştir. UNICEF, depremin ilk gününden bu yana durmaksızın çalıştığını bildirerek geleneksel kültürdeki imece kurumunun STK aracılığıyla sürdüğünü ve modern hayattaki işlevini koruduğunu ortaya koymuştur. UNICEF Türkiye resmi instagram hesabından yaptığı yardım çağrısı ile çocukların korunması, acil psiko-sosyal destek sağlanması, çocuk dostu alanların ve geçici öğrenme alanlarının faaliyete geçirilmesi, ana su şebekelerinin ve ilgili hizmetlerin yanı sıra sağlık ve beslenme ihtiyaçlarının değerlendirilmesi konularında depremzedelere yardım kampanyaları sürdürmüştür (URL 5). Geleneksel kültürde olduğu gibi dijital imecede de

emek birliği ve acil ihtiyaç durumlarında kısa sürede organize olma, karşılık bekleme, kolektif sorumluluk, eşitlik ve adalet ve toplumsal dayanışma özellikleri görülür.

İmecenin dijital ortamdaki örnekleri sivil toplum kuruluşların yanı sıra bireysel gönüllü destek kampanyalarıyla da takip edilebilmektedir. Yerel ve Ulusal Gönüllü Gruplar, Sosyal medya üzerinden organize olarak arama-kurtarma, yiyecek dağıtım, psikolojik destek ve lojistik yardım gibi çeşitli alanlarda hizmet vermiştir. Bu gruplar, Facebook, Twitter ve Instagram gibi platformlar üzerinden gönüllü çağrısı yaparak geniş kitlelere ulaşmıştır. Böylece geleneksel bilginin ve kültürel yaratımların insan hayatındaki işlevleri modern hayatın en yaygın kullanım alanlarından biri olan sosyal medya sayesinde varlığını sürdürmekte ve sınırların ötesinden de katılımcı bulmaktadır.

İmecede toplumun önde gelenlerinin daveti ve katılımı önem arz etmektedir. İmece konusundaki kararlar, toplumdaki beklentiler o topluluğun ileri gelenlerinin daveti ve icabeti ile belirlenir (Kaderli, 2008). Dijital imece olarak tanımladığımız, sosyal medya platformları üzerinde gerçekleştirilen yardım kampanyaları da ünlülerin katkılarıyla daha geniş kitlelere ulaşır. Tanınmış sanatçılar, sporcular ve internet ünlüleri, influencerlar, sosyal medya hesapları aracılığıyla yardım çağrılarını yapmış ve gönüllü çalışmalara katılmıştır. Bu kişiler, geniş takipçi kitlelerine ulaşarak farkındalık yaratmış ve yardım toplama çabalarına önemli katkılar sağlamıştır. “Türkiye Tek Yürek” kampanyasında rekor bağış toplandı” başlıklı haberde, Kahramanmaraş merkezli 11 ili etkileyen depremler için ortak yayınla ekranlarda ve radyolarda başlatılan “Türkiye Tek Yürek” yardım kampanyasında 115,1 milyar liralık bağış rakamına ulaşıldığı ve 9 milyon adedi aşkın SMS gönderildiği bildirilmektedir. Haberde sanatçılık, oyunculuk, sunuculuk, futbolculuk ve müzisyenlik gibi mesleklerden tanınmış kişilerin kampanyaya olan destekleri belirtilmiştir (URL 6).

İmecenin işlevini koruyup görünüm değiştirerek dijital ortamda varlığını sürdürdüğü örneklerden biri olarak da psikolojik destek ve danışmanlık hizmetleri verilebilir. Geleneksel kültürün yardımlaşma ve dayanışma kurumu imece bir gruba ait olma, kabul edilme, ihtiyaç halinde destek göreceğini bilme güveni gibi duyguların yanı sıra toplumda kendini faydalı hissetme, bilgi ve birikimini, el emeğini faydalı bir işte kullanma sırasında duyulan öz yeterlilik duygularını pekiştirir. Sosyal medya platformlarında psikologlar ve psikoterapistlerin 6 Şubat depreminden zarar gören vatandaşlara ve ailelerine yönelik psikolojik destekleri imecenin modern dünyanın şartları içinde biçimsel özelliklerinin bütünüyle değişirken işlevinin korunduğu bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu terapiler, travma sonrası stresle başa çıkmak için önemli bir kaynak olmuştur.

Sosyal medya platformlarında yapılan bilgilendirici paylaşımlar, travma ve stresle başa çıkma yöntemleri hakkında depremedelere ruh sağlığını korumaları konusunda yardımcı olmuştur. Türkiye Psikiyatri (TPD) resmi sitesinde yer alan duyuruda 6 şubat depremlerinden zarar gören vatandaşların ruh sağlıklarının korunması ve travma sonrası stresle başa çıkma yöntemleri hakkında bilgilendirilmeleri için yapılan gönüllülük esasına dayanan çalışmalara yer verilmektedir (URL 7). TPD, Whatsapp, Instagram, Youtube ve diğer sosyal medya platformları üzerinden yapılan eğitim videolarında Deprem Sonrası

Erken Dönem Ruhsal etkilenme ve Psikolojik ilkyardım, Depremden Etkilenenlerde Ruhsal Değerlendirme ilkeleri, Deprem sonrası erken dönem ilaçla tedavi ilkeleri, Dönem Danışmanlık Becerilerini Artırma, Afet Sonrası Zihni Anlamak, Anlamlandırmak ve Yaklaşmak, Çocuklarda Psikolojik İlk Yardım, Çocuklarda Travmada Erken Dönemde Görülen Ruhsal Belirtiler ve Müdahale, Depreme Çocuk Ruh Sağlığı Açısından Sistemik bakış konuları ele alınmıştır. Zoom platformu ve Youtube'dan yayınlanan eğitimlerde iki bine yakın katılımcının yer aldığı ve soru-cevap bölümlerine yoğun ilgi gösterildiği ilgilı duyruruda görölmektedir.

Geleneksel halk kültüründe dayanışmayı temel alan imece, dijital dünyada da farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bunun en belirgin örneklerinden biri, hasta çocukların tedavi masraflarına destek olmak amacıyla düzenlenen yardım kampanyalarıdır. Instagramda "sma.yagizasaf" isimli hesap, SMA tip 2 kas hastası Yağız Asaf Çağlar'ın tedavisi için gereken 1.819.500 doların bulunabilmesi için yardım çağrılarını yapmaktadır. Dijital ortamın fiziksel mekânın sınırlarını aşmadaki avantajıyla hesabın içeriklerinin binlerce sosyal medya kullanıcıasına ulaştığı görölmektedir. "sma.yagizasaf" isimli hesap 10500 takipçisiyle toplumsal dayanışma çağrısında bulunarak Yağız Asaf Çağlar'ın iyileşmesi için sosyal medya kullanıcılarından destek talep etmektedir. Geleneksel Türk halk kültüründe zor durumda bulunan kişiye imece usulüyle yardım etmek, ihtiyacının giderilmesinde emek birliğı etmek yüzyıllardır süren bir gelenektir. Bu gelenek teknolojinin gelişmesi, çağın şartlarının değışmesiyle form değıştirse de temelde aynı felsefe ile kültürel süreklilik içinde dijital ortamda da sürmektedir. Geleneksel halk kültüründe imece çağrısını toplumun en yaşlı üyesi ya da en kıdemli kişisi yaparken dijital ortamda daha çok kişiye ulaşabilmek için bu çağrıyı ünlüler, tanınmış kişiler ve takipçi sayısı yüksek hesaplara sahip kullanıcılar yapmaktadır. "sma.yagizasaf" isimli hesabın öne çıkanlar sekmesinde de "ünlü desteğı" başlığı altında internet ünlüleri, oyuncular, sanatçılar, sunucular ve sporcular da yer almaktadır. Bu da yardım çağrısının daha büyük kitlelere ulaşmasını sağlamaktadır. Hesabın öne çıkanlar sekmesinde aynı zamanda "Yağız Asaf", "tarafıtarlar", "sms bilgileri", "valilik onayı", "hastane teklifi" ve "gen raporu" başlıkları bulunmaktadır. Profil ana sayfasında SMA'lı bebek Yağız Asafa ait fotoğraflar, yardım çağrısı için hazırlanmış görseller, iban numaraları içerikleri dikkat çekmektedir. Yardım çağrılarında dijital ortamda oluşturulan afiş vb. gönderi ve paylaşımlar görsel açıdan oldukça zengin ve uyarıcı bir işleve sahiptir. Zekat ve sadaka gibi dini vecibelerin Yağız Asaf için toplanabilmesi için oluşturulmuş bir içerikte bağış çağrısı başlatılmış, kampanyaya destek talep edilmiştir. Kampanyaya destek için hazırlanan afişlerde "Yağız'ın elini tutun.", "Aya bir adım, Yağız Asafa zafer yakın", "Smadegil Yağız Asaf kazanacak" sloganları yer almaktadır.

Instagramda "sma.ezelpeker" isimli hesap, SMA tip 1 hastası Ezel Peker'in tedavisi için gerekli meblağın toplanması amacıyla kullanılmaktadır. Hesabın 14200 takipçisi bulunmaktadır. Öne çıkanlar sekmesinde "e devlet sorgu", "ünlü desteğı", "paypal bağış" "valilik izni", "shopier", "yurtdışı bağış", "gen raporu", "hastane teklifi", "mutlu çocuklar" başlıkları bulunmaktadır. Hesap, Ezel Peker'in tedavisi için gereken tutarın toplanması için sosyal medya kullanıcılarına yönelik yardım kampanyaları ve bağış çağrılarını

düzenlemektedir. Hesabın gönderileri arasında Ezel bebek için düzenlenen bir kampanyalar arasında anneler günü, babalar günü, kurban bayramı gibi günlerin tebriklerinin de yapıldığı afişler dikkat çekmektedir. Ezel'in annesi Derya Peker'in doğum günü yaklaşırken kampanyaya destek çağrısı için sanal pasta dilimleri satışa sunulmuştur. Hesapta isme özel tebrik kart satışları, internet ünlülerinin Ezel'in kampanyasını duyurmak için yaptığı paylaşım ve yayınlar, dinî açıdan özel olduğu kabul edilen gün ve gecelerde zekat ve sadaka yardımlarını hatırlatan gönderiler, çeşitli kermesler düzenlenerek tedavi için gereken tutarın toplanması için beraberlik çağrıları yapılmaktadır.

Dayanışma kültürünün önemli bir unsuru olan imece, dijital dünyada farklı alanlara uyarlanarak varlığını sürdürmektedir. Doğa olaylarından ve doğal afetlerden etkilenen vatandaşlara yönelik yardım kampanyaları da bu dönüşümün önemli örneklerinden biridir. 29 Temmuzda başlayıp 6 Ağustos 2021'de kontrol altına alınan orman yangınları için sosyal medya üzerinden büyük bir dayanışma kampanyası başlatılmıştır. #marmarisyangın #marmarisyanıyor #yangın #egeyanıyor #bodrumyanıyor #destekol #ormanyangını #ormanyangınları #gönüllü #ormangönüllüsü #yangıngönüllüsü #türkiyeyangın #türkiyeyanıyor #muglayanıyor etiketleriyle büyük katılımlı bir dayanışma örneği gösterilmiştir. Bölgede yaşayan halk, bölge dışından gelen gönüllülerle birlikte büyük bir emek birliği göstererek yaşanan doğal afete karşı mücadele vermiştir. Çalışmanın ilgili bölümünde de değinildiği gibi geleneksel dayanışma ve yardımlaşma kurumu olan imece, doğal afetlerden hasar gören maddi yapıların onarılması, halkın yararlanacağı yapıların inşası, tamiri gibi durumlarda da oldukça işlevseldir. Dijital ortamda yapılan yardım çağrısı ve örgütlenme, imecenin etkisini güçlendirerek afetzedelere ulaşan yardımları hızlandırmıştır. Dayanışma daveti tanınmış, sosyal medya hesaplarında takipçilerin yüz binlerle ifade edildiği kişiler tarafından da yinelenmiş ve çağrının büyük kitlelere ulaşması sağlanmıştır.

11 Ağustos 2021'de Batı Karadeniz'de yaşanan sel felaketi sonucu bölgede ciddi bir tahribat oluşmuştur. #kastamonu #selfelaketi #sel #bozkurtkastomonu #bozkurtselaltında #sinopsularaltında #sinop #acıyardım #afad #bozkurtyokoldu #yardım #afet etiketleriyle pek çok gönderi oluşturulmuş, Türkiye'nin dört bir yanından yardımlar ulaştırılmıştır. Gönderilerde acil ihtiyaç listeleri paylaşılarak en doğru yardımın yapılması için koordine olunmaya çalışılmıştır. Geleneksel imecede olduğu gibi doğal afetten etkilenen afetzedelerin ihtiyaçları dijital imece sayesinde karşılanmaya çalışılmıştır. Geleneksel imece bir bölge ya da kısıtlı bir alanda yaşayan gruba hitap ederken teknolojinin gelişmesiyle dijital ortamda daha büyük kitlelere ulaşılarak imeceye katılımın artması sağlanmıştır.

İnstagram'da "koyokuluyardımı" "koyokullariyardimprojesi" "kodegisim" "koyokullariablası" isimli hesaplar, köy okullarına eğitim malzemesi temin etmek (kitap, defter, kalem, kırtasiye ürünleri, bilgisayar, tablet gibi eğitim için gerekli araç gereçler), köy okullarının bakım ve onarımı, sınıfların boyanması, masa ve sandalye gibi mobilyaların yenilenmesi, spor alanlarının düzenlenmesi gibi işler de dahil olmak üzere

fiziksel şartlarında iyileştirmeler ve tadilatlar yapmak, öğrencilerin sosyal ve akademik gelişimini desteklemek için kütüphane, oyun alanı veya teknoloji sınıflarını oluşturmak, köy okullarında okuyan öğrenciler için mont, bot, forma gibi temel giyim ihtiyaçlarını karşılamak, gönüllü öğretmenler tarafından ek dersler, seminerler, kültürel ve sosyal etkinlikler düzenlenmek, ailelerin ve öğrencilerin temel ihtiyaçlarını karşılamak için gıda kolileri, hijyen ürünleri sağlamak gibi çeşitli amaçlarla sosyal medya platformları üzerinden faaliyetleri sürdürmektedir. Geleneksel kültürdeki imce kurumunun toplumsal dayanışmayı güçlendirme, eşitlik, adalet ilkelerini destekleme, kaynakların verimli kullanımı, bireysel ekonomik yükün hafifletilmesi, bir topluluğa ait hissetme, o topluluğa faydalı olma ve gerektiği halde yardım bulabileceğini bilme gibi işlevleri köy okullarına yardım amacıyla sosyal medya platformlarında kurulmuş hesapların yürüttüğü sosyal sorumluluk projelerinde de görülmektedir. Bu bağlamda bu tür sosyal sorumluluk projelerinin de gelenek temelli birer imce örneği olduğu söylenebilir.

## **Sonuç**

İncelenen örnekler göz önüne alındığında sözlü ve yazılı kültür ortamında olduğu gibi ikincil sözlü kültür ortamı da denilen elektronik kültür ortamında kültürün, çağın değişen koşullarına ve nesillerin değişen gereksinimlerine göre şekillendiği ve varlığını sürdürdüğü görülmüştür. Çalışmanın ulaştığı veriler, dijital çağda folklorik ürünler ve kültürel yaratımların önceki dönemlerdeki form ve biçimleriyle olan sürekliliğini ve çağın koşullarının yarattığı özgün anlatım tarzını, geleneksel ve dijital kültür arasındaki kültürel sürekliliği ortaya koymuştur. Çalışmada örnek olarak çeşitli alanlardan seçilen, hasta çocukların tedavi olması için gereken tutarın bulunması için yapılan kampanyalar; deprem, sel, yangın gibi doğal afetlerden etkilenen bireylere yardım etmek ve ihtiyaçlarını karşılamak, köy okullarında kütüphaneler kurmak, okulların eksiklerini gidermek maksadıyla başlatılan kampanyalar geleneksel imecenin modern zamanlardaki birer tezahürü olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada değerlendirilen örneklerde gönüllü veya kurumsal olarak yürütülen yardım kampanyalarının yardıma ihtiyaç duyulan durumun aciliyetine göre kendiliğinden gelişen bir zaman çizelgesi içinde sürdürüldüğü izlenir. Deprem, sel, yangın gibi doğal afetlerden etkilenen bireylerin temel yaşam ihtiyaçlarının karşılanması için daha ivedi şekilde örgütlenirken köy okullarına yardım maksadıyla yürütülen kampanyaların daha uzun bir sürece yayıldığı görülmüştür. Bununla birlikte ele alınan örneklerde geleneksel kültürde yardım alan ve yardım edenin hissettiği duygu paydaşlığı hissi, dayanışma duygusu, kabul görme ve sosyal adalet duygularının güçlenmesinin, modern dijital imce olarak tanımlanan dayanışma davranışı ile özdeş olduğu saptanmıştır.

Yardımlaşma ve dayanışma sosyal bir varlık olan insanın gündelik yaşamını kolaylaştırması yönüyle yardım alana, yardıma ihtiyacı olan birine el uzatmanın sağladığı psikolojik tatminle de yardım edene, bir gruba aidiyet duygusu hissettirerek her iki tarafa da fayda sağlamıştır. Yardımlaşma/ dayanışma ile bireyler, ortak değerler etrafında bir araya gelirken sosyalleştiren, eğiten, sağaltan kültürel yaratımlar gerçekleştirmiştir.

Dijital ortamdaki imece biçimleri, sözlü kültür ortamında doğmuş ve toplumun sosyo-kültürel yaşam biçimini, inançlarını, yüzyıllara dayanan birikimin aktarımını sağlayan bir etkinliktir. Tüm bu işlevleriyle dijital imece biçimleri, dönüşüm, yayılım ve süreklilik bağlamında folklorik bilginin, kültürel unsurların yeniden üretildiği sanal mekânları olmuştur. Geleneksel formunda olduğu gibi, dijital biçimiyle de imece; dayanışma, yardımlaşma ve emek birliği ederek toplum üyeleri arasındaki bağı güçlendirme işlevleriyle kültürel sürekliliği ortaya koymuştur. Böylelikle kültürel davranış olan imecenin zamanın koşullarına uyum sağlayıp dönüşerek, güncellenerek yaşamaya devam ettiği görülmüştür. Sözlü kültür döneminde ortaya çıkmış olan imece, zamanın ve mekânın imkânlarıyla yeni işlevler kazanarak varlığını sürdürmüş kültürel belleğin önemli bir göstergesi olmuştur.



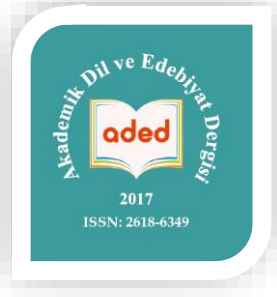
## Kaynaklar | References

- Adorno, T.W. (2020). Kültür endüstrisi-kültür yönetimi, Nihat Ülner-Mustafa Tüzel-Elçin Gen (Çev.), İletişim Yayınları.
- Akyıldız, F. (2010). “Sosyal devlet tarihe gömülürken “kamu yararı” ve “sosyal hizmet” kavramlarını yeniden düşünmek”, Küreselleşme Karşısında Kamu Yönetimi ve Hizmeti , Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Yayını, 49-61.
- Akyıldız, Y. (2018). Sosyal yardım uygulamalarında paradigma değişimi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (65), 150-163.
- Ateş, S. (1975). Kur’ân-ı Kerîm ve yüce meâli. Kevser Yayınevi.
- Bağcan, S. (2013). Sosyal devlet bağlamında yazılı basında sosyal sorumluluk kampanyaları: hürriyet ve milliyet gazeteleri. [Yayımlanmamış doktora tezi], Sosyal Bilimler Enstitüsü, Marmara Üniversitesi.
- Bedir, A. (2020). Türklerin iktisadi hayatında sosyal yardımlaşma. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24 (3), 1141-1169.
- Blank, T. J. (2012). Introduction: pattern in the virtual folk culture of computer mediated communication. T.J. Blank (Ed.). *Folk culture in the digital age: the emergent dynamics of human interaction* (1-25). Utah: Utah State University Press.
- Ceren, A., & Erdem, T. (2018). Türkiye’de yoksulluk ve sosyal yardım uygulamaları. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 6-24.
- Çakır, E. (2018), Kültürel bellekte “ayıp/lama” kavramı ve halk hukuku açısından analizi. 1. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Kongresi. 237-255.
- Demircan, B. (2020). Sosyal sorumluluk örneği olarak Türk kültüründe hayrat geleneği ve vakıflar. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (51), 119-130.
- Durkheim, E. (2006). Toplumsal işbölümü. Özer Ozankaya (Çev.). Cem Yayınevi.
- Durkheim, E. (2016). Ahlak ve toplum. Duygu Çenesiz (Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Duymaz, A. (2005). Oğuz Kağan Destanı’ndan Dede Korkut’a toy geleneğinin simgesel anlamı ve Türk paylaşım modeli. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, (5), 37-60.
- Erol, M. (2004). “Köy hayırlarının yapısal ve işlevsel özellikleri üzerine bir inceleme - Gökçalı Köyü örneği”. *TÜRK LÜK BİLİM ARAŞTIRMALARI (TÜBAR)*, (XVI), 111-126.
- Gökdağ, R. (2019). Sosyal Psikoloji I. Sezen Ünlü (Ed.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Gülüm, E. (2017). Gelenek kültürü kökenli dijital anlatım ve gösterimler. [Yayımlanmamış doktora tezi], Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Gülüm, E. (2018). Dijital iletişim teknolojileri aracılı folklorik deneyim alanı olarak sanal ortam. *Millî Folklor*, (119), 127-139.
- Kaderli, Z. (2008). Deliorman'ın Aydoğdu köyünde meci/imece. *Türkbilig*, (16), 90-112.
- Kafesoğlu, İ. (2008). Türk islam sentezi. Ötüken Neşriyat.
- Kağıtçıbaşı, Ç., Cemalcılar, Z. (2014). Dünden bugüne insan ve insanlar Sosyal Psikolojiye giriş. Evrim Yayınevi.
- Kropotkin, P. (2001). Karşılıklı yardımlaşma. Işık Ergüden, Deniz Güneri (Çev.). Kaos Yayınları.
- Lefebvre, H. (2016). Modern dünyada gündelik hayat. Işın Gürbüz (Çev.). Metis Yayınları.
- Macit, M. (2010). Geleneksel hayır anlayışının modern görünümleri: kermesler. *Journal of Turkish Research Institute*, 17(42), 175-190.
- McLuhan, M. ve Fiore, Q. (2012). Medya mesajı, medya masajıdır. İ. Haydaroğlu (Çev.). Mediacat.
- Orçan, M. (2007). Yoksullukla mücadelede kurumsal sosyal sorumluluk (kss) kampanyaları, *Afyon Kocatepe Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 9 (2), 27-37.
- Ong, W. J., (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü'nün Teknolojileşmesi*. S. Postacıoğlu Banon (Çev.) İstanbul: Metis Kitap.
- Öğüt Eker, G. (2018). Farklı görme biçimiyle modern dünya ritüeli olarak yemek kültürü: sinanma/erginlenme intikam alma gizli işlevleri, *Millî Folklor*. 120, 170-183.
- Şişman, Y. (2017). Türkiye'de sosyal politikanın dünü, bugünü: hayırseverliğin kurumsallaşması mı? gelişim mi?. *Optimum Ekonomi ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 4(2), 1-22. <https://doi.org/10.17541/optimum.281038>
- Tekin, T. (1998). Orhon yazıtları. Simurg Yayınevi.
- Yücel, H. A. (2010). *Kutadgu Bilig*. Ayşegül Çakan (Çev.), Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> (28.03.2024)
- URL-2:<https://wearesocial.com/uk/blog/2024/01/digital-2024-5-billion-social-media-users/>(22.01.2025)
- URL-3:<https://www.cumhuriyet.com.tr/turkiye/haluk-levent-ve-ahbap-deprem-bolgesine-yaptiklari-20-okulu-teslim-etti-2281957> (25.12.2024)
- URL-4: <https://www.instagram.com/unicefturkiye/p/CoaZDzMKI2I/> (22.01.2025)
- URL-5 <https://www.unicefturk.org/sayfa/turkiye> (22.01.2025)

URL-6:<https://www.trthaber.com/haber/gundem/turkiye-tek-yurek-kampanyasinda-rekor-bagis-toplandi-746649.html%20eri%C5%9Fim%20tarihi%2025.12.2024>  
(25.12.2024)

URL-7:<https://psikiyatri.org.tr/3703/6-subat-2023-depremleri-tpd-faaliyetleri>  
(25.12.2024)



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Emrah GÖRGÜLÜ

<https://orcid.org/0000-0003-0879-1049>

Doç. Dr.

[emrah.gorgulu@izu.edu.tr](mailto:emrah.gorgulu@izu.edu.tr)

İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi

<https://ror.org/00xvwpq40>

Eğitim Fakültesi

Yabancı Diller Eğitimi Bölümü

## Positive Polarity in Turkish: a Corpus-based Study of 'Oldukça'

*Türkçede Olumlu Uçluk: 'Oldukça' Sözcüğü Üzerine Derlem Temelli Bir Çalışma*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 10.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Görgülü, E. (2025). Positive Polarity in Turkish: A Corpus-based Study of 'Oldukça'. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 166-178. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623728>

Görgülü, E. (2025). Türkçede Olumlu Uçluk: 'Oldukça' Sözcüğü Üzerine Derlem Temelli Bir Çalışma. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 166-178. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623728>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="#">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a></i>

© Emrah GÖRGÜLÜ | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



## Abstract

This paper is concerned with the syntactic and semantic properties of the degree adverb 'oldukça' in Turkish. In previous descriptive work, this adverb has been assigned various interpretations such as 'quite', 'rather' and 'fairly', generally appearing in the modifier position of another element. However, what is actually interesting about this lexical item is that its syntactic and semantic behavior seems to have significant implications for polarity sensitivity. Based on the findings of a corpus study (TS Corpus v2), I show that its syntactic distribution is rather constrained since it only appears in positive sentences, excluding negative ones as well as those like if-clauses and questions. Following recent work on polarity sensitivity in the language, I argue that the characteristics of oldukça can be accounted for by way of the semantic notion of (non)veridicality. In other words, oldukça occurs only in veridical contexts but not in nonveridical and antiveridical ones, which makes it a true positive polarity item. One implication of this study is that positive polarity items, just like their negative counterparts, come in different types and display certain variations both within and across languages.

**Keywords:** Linguistics; positive polarity; positive polarity item; (non)veridicality; Turkish.

## Öz

*Bu makale Türkçede derece ifade eden oldukça belirtecinin sözdizimsel ve anlamsal özellikleriyle ilgilidir. Önceki betimlemeli çalışmalarda, bu belirtece İngilizcede karşılık gelen 'epey', 'epeyce' ve 'hayli' gibi çeşitli anlamlar yüklenmiş ve genellikle başka bir öge niteleyicisi konumunda yer aldığı öngörülmüştür. Bununla birlikte, bu sözcükle ilgili aslında ilginç olan şey, sözdizimsel ve anlambilimsel davranışının, uçluk duyarlılığı açısından önemli sezdirimlere sahip olduğudur. TS Corpus v2 derlemi baz alınarak yapılan bir derlem çalışmasının sonuçlarına dayanarak, bu belirtecin sözdizimsel dağılımının oldukça kısıtlı olduğu ve yalnızca olumlu tümcelerde yer aldığı gösterilmiştir. Yani, olumsuz tümceler ile şart tümceleri ve soru tümceleri gibi ortamlarda bulunmadığı gösterilmiştir. Bu çalışmada, dildeki kutupsallık duyarlılığı üzerine yapılan son çalışmalar baz alınarak oldukça belirtecinin özelliklerinin anlamsal bir nosyon olan doğrula(ma)ma kavramı yoluyla açıklanabileceği savunulmaktadır. Başka bir deyişle, oldukça belirteci sadece doğrulamalı bağlamlarda bulunur ve doğrulayıcı olmayan ve doğrulayıcı karşıtı bağlamlarda bulunmaz. Bu durum da onu gerçek bir olumlu uçluk ögesi yapmaktadır. Bu çalışmanın başka bir sonucu da olumlu uçluk öğelerinin, tıpkı olumsuz uçluk öğeleri gibi, farklı türlerde olması ve hem dil içinde hem de diller arasında belirli farklılıklar göstermeleridir.*

**Anahtar Kelimeler:** Dilbilim; olumlu uçluk; olumlu uçluk ögesi; doğrula(ma)ma; Türkçe.

## Introduction

Polarity sensitivity is a linguistic phenomenon that is widely observed in natural language. There are two main types of polarity across languages: negative and positive polarity. Negative polarity refers to those cases where some elements in a sentence are dependent on sentential negation or some other negative element such as a negative preposition it has been widely approached from different points of view by researchers like Ladusaw (1980, 1992), Giannakidou (2000, 2011), Chierchia (2013), and Zeijlstra (2004, 2008, 2013, 2022), among others. These are generally known as negative polarity items (NPIs) and their presence would lead to ungrammaticality if they do not co-occur with some type of negation, namely they need to be licensed by another element. On the other hand, positive polarity can be seen as the mirror image of negative polarity and the phenomenon has been analyzed by way of drawing data from various typologically different languages by Nilsen (2003), Szabolcsi (2004), Ernst (2009), Nicolae (2012), Spector (2014) and Hoeksema (2018). Positive polarity items (PPIs) only appear in positive or other well-defined sentences, and they generally avoid negation and other negative elements. Their co-occurrence with negation either results in ungrammaticality or allows them to fall outside the semantic scope of negation. Both negative and positive polarity have been investigated in terms of their syntax, semantics and pragmatics. In this work, my primary purpose, however, is to investigate positive polarity in mainly syntactic and semantic terms. The structure of this paper is as follows: in section 1. I provide a brief overview of the degree adverb *oldukça* in the language. In section 2, I introduce the corpus work on *oldukça* and show that it exclusively appears in positive sentences. In section 3, I argue that the behavior of *oldukça* can be accounted for by way of the semantic notion of (non)veridicality. The final section briefly concludes the paper and makes some suggestions for further work on polarity sensitivity.

### 1. The Degree Adverb *Oldukça*

In this work, I investigate the syntactic and semantic properties of the degree adverb *oldukça* in Turkish. In non-theoretical studies, this adverb was assigned different, yet similar interpretations This is illustrated in (1) (Göksel & Kerslake, 2005, p.193) and (2) (Kornfilt, 1997, p. 419).

- (1) Bu oda ban-a oldukça karanlık gel-di.  
this room I-DAT quite dark seem-PAST  
'This room seems to me quite dark.'
- (2) Ayşe oldukça güzel bir kadın-dır.  
Ayşe rather beautiful IND woman-COP  
'Ayşe is a rather beautiful woman.'

In (1) and (2), the adverb *oldukça* is in the modifier position of the adjectives and somehow intensifies their meaning. Kornfilt (1997, p. 419) treats this element as an expression of degree in small quality, as opposed to a large measure of quality like *çok* 'very' or a superabundant quality such as *fazla* 'a lot/excessive' in the language. Göksel

and Kerslake (2005, p. 58) also argue that the adverb somewhat reduces the intensity of whatever it modifies (e.g., adjectives, verbs). In that sense, these descriptive analyses seem to agree on the idea that *oldukça* expresses some quality in small measure or degree. This is also corroborated by Deny (1921, p. 296) who notes that such adverbs might indicate a lesser or greater value depending on the meaning of the sentence. What is even more interesting is the observation that *oldukça* seems to favor positive sentences rather than negative ones in terms of their syntactic structure. In other words, it predominantly appears in affirmative sentences, not co-occurring with negative elements in the structure. This raises the question whether it could actually be an element of polarity sensitivity, namely a positive polarity item. The issue of positive polarity has been dealt with in recent work by those such as Gračanin-Yüksek (2023) and Görgülü (2024) and the behavior of the adverb at hand would surely bring some new insights. In order to address this question a corpus study based on the TS Corpus v2 (Sezer & Sezer, 2013) was carried out. The corpus analysis revealed that *oldukça* does function as a positive polarity item in the language. This characteristic of the element will be formally explained through the idea of (non)veridicality. The behavior of *oldukça* is different from other Turkish PPIs reported in prior work in that its occurrence in the structure is rather restricted. In that sense, the findings of this study have implications both for within and across languages.

## 2. Corpus Work on *Oldukça*

Polarity sensitivity is a linguistic phenomenon that is not new. The issues surrounding it have been in serious scrutiny for almost five decades. Its main subtypes, namely positive and negative polarity across languages have been analyzed in terms of their syntactic, semantics as well as pragmatic characteristics by researchers such as Ladusaw (1980, 1992), Progovac (1994), Giannakidou (1999, 2000, 2011), van der Wouden (1997), Chierchia (2013), Spector (2014), Zeijlstra (2017) and Hoeksema (2018). In Turkish, too, there have been quite a number of studies on the issues of polarity sensitivity such as Keleşir (2001), Şener, (2007), Gračanin-Yüksek (2023), Görgülü (2024) and Kamali & Zeijlstra (2024). Basically, polarity sensitivity is generally defined as a linguistic phenomenon where some lexical elements are sensitive to the polarity of the sentence in which they appear (Penka, 2020). What this means is that certain elements obligatorily need sentential negation or some other negative element in the structure. Consider the examples below, taken from Giannakidou & Zeijlstra (2017, p. 3942).

- (3) a. Bill didn't buy any books.  
b. \*Bill bought any books. (versus: Bill bought {War and Peace/two books})
- (4) a. I haven't seen Bill in years.  
b. \*I saw Bill in years.

In (3b) and (4b) above, the sentences are ungrammatical as there is no negative element to license the occurrence of the negative polarity items *any* and *in years*. On the other hand, elements known as positive polarity items rather require a positive sentence without any



negative marker in the structure. This is shown in the examples below (Giannakidou, 2011, p. 1665).

- (5) a. Bill would rather be in Montpellier.  
b. #Bill wouldn't rather be in Montpellier.
- (6) a. John is here already.  
b. #John is not here already.

After introducing polarity sensitivity and the characteristics of polarity-sensitive items, this paper now turns to the actual topic of inquiry: the syntactic and semantic characteristics of *oldukça* in Turkish. In order to address the questions at hand, I analyze the degree adverb by way of corpus-based data from TS Corpus v2 (Sezer & Sezer, 2013). Basically, this corpus contains data that were directly taken from BOUN Web Corpus that comprises two different files with a magnitude of 4.4 gigabytes. Note that corpus work was chosen as methodology in this paper since this is one of the more reliable ways to gather naturally occurring data rather than depending on a number of constructed sentences as examples. The data were collected as follows: the word *oldukça* was entered in the search engine of the corpus as standard query without any restrictions, which means that the word was looked for in the entire corpus. All the sentences that include *oldukça* were listed on the screen (50 of them per page) and it was possible to reach the resource (i.e., the immediate context) of the sentences by clicking on them. After that the first 600 sentences that included the adverb were taken and put into an electronic spreadsheet. The reason for taking 600 sentences for the analysis was that it was considered to be a good representative of the total number. Then those sentences that are repetitive were removed from the data. Also, those sentences that have *oldukça* whose meaning and function differ from the adverb such as *Kalbimde sevgin oldukça, zenginlik, mal, mülk, para neye yarar?* 'As long as you have love in my heart, what use are wealth, possessions, money?' were also removed from the analysis. After that a total of 539 sentences were left to examine. The findings revealed that *oldukça* modifies both adjectives and adverbs as a true degree adverb as well as verbs. Another result of the corpus work was that *oldukça* modified verbs 72 times (13.4 % of the entire data) while it modified adjectives and adverbs 467 times (86.6 % of the entire data). A careful examination of the data also revealed that all of the sentences (100%) that contained degree adverb were in fact affirmative (i.e., positive). This in turn confirms the aforementioned observation that it does function as a positive polarity item in the language. Some examples are provided in (7), (8) and (9).

- (7) Bütün takım-lar yarış-a oldukça iddialı başla-dı-lar.  
all team-PL race-DAT quite assertive start-PAST-PL  
'All the teams started the race quite assertively.'
- (8) Şimdi-ye kadar bir uzman-a danış-ma-dan oldukça fazla kilo  
now-DAT until one specialist-DAT consult-NEG-ABL quite a lot weight  
kaybet-miş-siniz.  
lose-PERF-3PL

- 'You have lost a lot of weight so far without consulting a specialist.'
- (9) Barrichello ve Montoya arasındaki rekabet oldukça art-tı.  
Barrichello and Montoya between competition quite increase-PAST  
'The competition between Barrichello and Montoya increased considerably.'

Note that the occurrence of *oldukça* is not restricted to verbal sentences above in the language. It can also appear in non-verbal sentences, as illustrated below.

- (10) Kaya-lar yüzünden tırmanm-mak oldukça zor.  
rock-PL because of climb-INF quite difficult  
'It is quite difficult to climb because of the rocks.'
- (11) Yaş hanım-lar arasında oldukça tartış-ıl-an bir durum-dur.  
age woman-PL among quite debate-PASS-SBJP IND issue-COP  
'Age is a highly debated issue among women.'

As it has been pointed out in the discussion above, the adverb *oldukça* seems to never occur in structures other than positive ones. More specifically, the corpus data showed that it never appears in negative sentences, questions (negative or positive), conditionals or modals contexts. This behavior of *oldukça* becomes even more interesting when we compare it with a similar degree adverb *fazla* 'a lot' that is also used to express some quality (Kornfilt, 1997, p. 419). A small-scale corpus research showed that *fazla* can be used in negative sentences, modals as well as questions, as exemplified below.

- (12) Ama mutluluk fazla sür-me-di.  
but happiness a lot last-NEG-PAST  
'However, the happiness did not last very long.'
- (13) Belki eleştir-il-me-yi asıl hak ed-en şey ise,  
perhaps criticize-PASS-NMN actually right do-SBJP thing as to  
şarkı düzenleme-ler-i-nin fazla şaşırtıcı ol-ma-ma-sı  
song arrangement-PL-3SG-GEN a lot surprising be-NEG-NMN-POSS  
ol-abil-ir.  
be-ABIL-AOR  
'Perhaps what really deserves criticism is the fact that song arrangements may not be too surprising.'
- (14) Kaş-lar-ınız fazla mı kalın, yoksa fazla mı yoluk?  
eyebrow-PL-2PL a lot Q thick or a lot Q plucked  
'Are your eyebrows too thick or too plucked?'

This raises the question whether *oldukça* is a true positive polarity item in the language. Either way, its behavior is rather interesting as its distribution is rather different than other PPIs analyzed in previous work. For instance, in her work Keleşir (2003) shows that the indefinite element *bazı* 'some' is a positive polarity item. It can appear in negative sentences but it is always interpreted outside the scope of sentential negation. However,

Keleşir (2003) does not offer a formal analysis to account for the polarity behavior of the indefinite *bazı*. Görgülü (2024), on the other hand, argues that the adverb *çoktan* ‘long ago’ is functioning as a positive polarity item as it predominantly occurs in positive sentences even though it can also appear in a small number of conditionals and negative questions. Görgülü (2024) goes on to say that the true nature of *çoktan* can be accounted for through (non)veridicality, a semantic notion introduced and then further developed in a series of papers by Giannakidou (1998, 1999, 2011). In the next section, I will introduce (non)veridicality and argue that the characteristics of *oldukça* can be captured by this notion as well.

### 3. The Theory of (Non)veridicality

The issue that needs to be addressed here is whether we can capture the polarity behavior of *oldukça* in a uniform way. One way to do it is to approach this problem in terms of (non)veridicality. The idea of (non)veridicality as a semantic notion is not new and goes as far back as Montague (1969, p. 178). In his seminal work, Montague used the term veridicality in a way to mean *exist* in order to be able to distinguish perception verbs such as *see* and *seem* in English. According to him, the verb *see* entails the existence of the individuals that are involved. More specifically, if someone sees a linguist, that linguist exists and thus the verb *see* is veridical. On the other hand, in a series of papers, Zwarts (1995) and Giannakidou (1998, 1999, 2011, 2014) argue that the syntactic and semantic characteristics of both negative and positive polarity item can be explained in terms of their sensitivity to certain semantic features of the environment where they occur. In this framework, polarity items are properly characterized as follows (Giannakidou, 1999, p. 367):

- (15) (i) A polarity item  $\alpha$  is an expression whose distribution is limited by sensitivity to some semantic property  $\beta$  of the context of appearance.  
 (ii)  $\beta$  is (non)veridicality.

The term *sensitivity* is considered to be some kind of semantic deficiency of lexical items. More specifically, polarity items, whether they are negative or positive, cannot be interpreted if they do not occur within contexts that would somehow take care of their sensitivity. This sensitivity is dubbed as (non)veridicality, which is defined as in (16) below (Giannakidou, 1999, 2011, p. 1674-1675):

- (16) (Non)veridicality for propositional operators  
 (i) A propositional operator  $F$  is veridical iff  $Fp$  entails  $p$ :  $Fp \rightarrow p$ ; otherwise,  $F$  is nonveridical.  
 (ii) A nonveridical operator  $F$  is antiveridical iff  $Fp$  entails not  $p$ :  $Fp \rightarrow \neg p$

What the statement in (16i) means is that a propositional operator  $F$  is veridical iff whenever  $Fp$  is true,  $p$  must also be true. If that does not hold,  $F$  is nonveridical. For instance, if I know that *Ahmet sleeps* then *Ahmet sleeps* is true. More specifically, *Ahmet sleeps* is not only entailed in this particular context but is presupposed to be true since it is part of the common ground. On the other hand, (16ii) holds that a nonveridical  $F$  is antiveridical iff whenever  $Fp$  is true,  $p$  is not true. In that sense, antiveridical operators

are a proper subset of nonveridical operators. Modal verbs, intensional operators, questions and downward entailing contexts are all nonveridical. Antiveridical operators are sentential negation and also the preposition without. These elements are able to license (negative) polarity items.

The question that arises here is if the idea of (non)veridicality can account for the behavior of the polarity item *oldukça* in the language. When we consider the results of the corpus analysis, we see that each of the 581 sentences in which the adverb appears is positive without exception. From this, it follows that *oldukça* seems to occur only in veridical contexts but not in nonveridical (i.e., modal expressions, conditionals, questions) or antiveridical (e.g., negative sentences) ones. The idea of veridicality is once again exemplified in (17) and (18).

- (17) Coulthard ancak bu sefer oldukça fazla süre kaybet-ti.  
Coulthard however this time quite a lot time lose-PAST  
'However, Coulthard lost quite a lot of time this time.'
- (18) Koltuğ-a otur-ur-ken oldukça şaşır-dı.  
armchair-DAT sit-AOR-while quite surprise-PAST  
'He was quite surprised as he sat on the armchair.'

Recall that the idea of veridicality is closely related to the truth. In other words, it is defined in terms of truth (Giannakidou, 2011, p. 1674). In (17) and (18), both sentences are veridical in the sense that the speaker is fully committed to the truth of them based on what they know or believe in the actual world. More specifically, both sentences entail the truth of the proposition and the veridical operator (i.e., past tense in this case) indicates certainty and the individual's commitment to the truth of the proposition. Therefore, it is safe to say that the degree adverb is licensed only in veridical contexts. Having established that, it also follows that *oldukça* will never appear along with nonveridical operators, namely modal expressions, questions or conditionals and the corpus data corroborated that. Similarly, it will never occur with sentential negation that is known as the quintessential antiveridical operator. The analysis also shows that the syntactic distribution of the degree adverb is rather limited when compared to the other positive polarity items in Turkish. As stated earlier, *bazı* 'some' is a one and it can occur in negative sentences but is obligatorily interpreted outside the scope of negation. Another item of positive polarity, namely *çoktan* primarily appears in positive sentences but it can also occur in negative questions and conditionals, albeit very rarely. On the other hand, it was shown that the occurrence of the degree adverb *oldukça* is restricted to positive sentences only. One way to interpret this is to argue that it is much more sensitive to the nonveridical contexts than others as a polarity item in the language. This in fact corroborates the arguments that polarity items come in different flavors and show variation within and across languages (Horn 1978, Ernst, 2009; Giannakidou, 2011).

One last issue to discuss here is the contribution of the adverb to the sentences in terms of meaning. It is worth reminding that in prior work the element was argued to express

different things. For instance, it was considered to (i) indicate some degree in small quality (Kornfilt, 1997), (ii) reduce the intensity of whatever it modifies (Göksel and Kerslake, 2005), or (iii) express indicate a lesser or greater value depending on the meaning of the sentence (Deny, 1921). The question one might ask would be what the corpus analysis has to offer about this issue. In fact, the corpus data showed that its primary function as a degree adverb is to express some degree such as *a lot*, *very* or *almost completely* rather than *moderately but not so much*, at least within the confines of this corpus-based study. This is exemplified in the sentences below.

- (19) Lakin yerleşimci-ler hala oldukça yoksul.  
however settler-PL still quite poor  
'However, the settlers are still quite poor.'
- (20) Görüşme-ler oldukça olumlu hava-da başla-dı ve kısa zaman-da  
talk-PL quite positive atmosphere begin-PAST and short time-LOC  
karar-a var-dı-k.  
decisionn-DAT reach-PAST-1PL  
'The talks began in quite a positive atmosphere and we reached a decision in such a short time.'
- (21) Yarış ilk tur-dan itibaren oldukça olaylı geç-ti. Start-ın  
race first lap-ABL onwards quite eventful take place-PAST start-GEN  
hemen ardından Schumacher ve Trulli çarpış-tı.  
right after Schumacher and Trulli collide-PAST  
'The race was quite eventful since the first lap. Right after the start Schumacher and Trulli collided.'
- (22) Tedavi sırasında en sık gör-ül-ebil-en problem ol-an  
treatment during most often see-PASS-ABIL-SBJP problem be-SBJP  
hassasiyet, geliş-en ilaç-lar sayesinde oldukça azal-mış-tır.  
sensitivity develop-SBJP medicine-PL thanks to quite decrease-PERF-COP  
'Sensitivity, the most common problem during treatment, has decreased significantly thanks to developing medications.'

In (19), *oldukça* modifies an adjective and it has a reading that indicates a higher degree. Similarly, in (20), it modifies an adjective within a postpositional phrase and its meaning is *a lot* rather than *a little* or *moderately* in the sentence. Note that this can be also captured in the subsequent sentence. Last but not least, in (21) and (22), the adverb is not used to express a small degree but quite the opposite, as its meaning in each sentence indicates. The conclusion to draw then is that regardless of whether *oldukça* modifies an adjective, an adverb or a verb in the sentence, its meaning is associated with higher degrees such as *a lot* or *almost totally* in the language. In that respect, this finding differs from previous arguments made in earlier descriptive studies.

## Conclusion

In this paper, I investigated the structural and interpretational properties of the degree adverb *oldukça* in Turkish. Based on a corpus-based analysis, I showed that the adverb only appears in positive sentences, excluding all other types of structures (i.e., questions, conditionals, modals and so forth). It was also argued that the sensitivity of *oldukça* can be explained if we assume that it is a positive polarity item. Its distribution and semantics were accounted for by way of the semantic notion of (non)veridicality. More specifically, it only occurs in veridical (i.e., positive) sentences. It was also noted that the adverb differs from other elements of positive polarity in terms of whether it can occur in sentences other than affirmative ones. Future work will undoubtedly bring much more insight to the polarity phenomena in Turkish.

## Abbreviations

1	: First person	IFF	: If and only if
3	: Third person	LOC	: Locative case
ABL	: Ablative case	NEG	: Negative marker
ABIL	: Ability	NMN	: Nominalizer
ACC	: Accusative case	PASS	: Passive voice
AOR	: Aorist marker	PAST	: Past tense
COP	: Copula	PERF	: Perfect aspect
DAT	: Dative case	PL	: Plural
GEN	: Genitive marker	POSS	: Possessive marker
IND	: Indefinite	Q	: Question particle
INF	: Infinitive marker	SBJP	: Subject participle

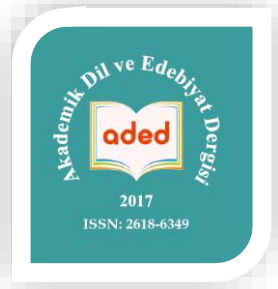
**References | Kaynaklar**

- Chierchia, G. (2013). *Logic in Grammar: Polarity, Free Choice, and Intervention*. Oxford: Oxford University Press.
- Deny, J. (1921). *Grammaire de la langue turque (dialecte osmanli)*. Imprimerie nationale, E. Leroux. (Reprinted as Türk Dili Grameri, Ali Ulvi Elöve (translator), Kabalcı Kitabevi, 2012).
- Ernst, T. (2009). Speaker oriented adverbs. *Natural Language and Linguistic Theory*, 27, 497–544. Doi: 10.1007/sl 1049-009-9069-1
- Giannakidou, A. (1998). *Polarity Sensitivity as (Non)veridical Dependency*. Linguistics Today 23. Amsterdam: Johns Benjamins Publishing Company.
- Giannakidou, A. (1999). Affective dependencies. *Linguistics and Philosophy*, 22, 367–421.
- Giannakidou, A. (2000). Negative ... Concord? *Natural Language and Linguistic Theory*, 18, 457–523. <https://www.jstor.org/stable/4047938>
- Giannakidou, A. (2011). Positive polarity items and negative polarity items: variation, licensing, and compositionality. In C. Maienborn, K. von Stechow, and P. Portner (Eds.). *Semantics: An International Handbook of Natural Language Meaning*. (pp. 1660–1712). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Giannakidou, A. (2014). The prospective as nonveridical: polarity items, speaker commitment and projected truth. In J. Hoeksema and D. Gilbers (Eds.). *Black Book: A Festschrift in honor of Frans Zwarts*. (pp. 101–124). University of Groningen.
- Giannakidou, A., & Zeijlstra, H. (2017). The landscape of negative dependencies: negative concord and n-words. In Martin Everaert-Henk van Riemsdijk (Eds.). *The Wiley Blackwell Companion to Syntax*, (2nd edition). (pp. 3940-3977). Blackwell.
- Göksel, A., & Kerslake, C. (2005). *Turkish: A Comprehensive Grammar*. London and New York: Routledge.
- Gračanin-Yüksek. M. (2023). Negation That Isn't. *Languages*, 8.
- Görgülü, E. (2024). On the true nature of ÇOKTAN in Turkish. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 35(2), 151-166.
- Hoeksema, J. (2018). Positive polarity predicates. *Linguistics*, 56(2), 361–400. <https://doi.org/10.1515/ling-2017-0039>
- Horn, L. (1978). Some aspects of negation. In J. Greenberg, C. Ferguson & E. Moravcsik (Eds.), *Universals of Human Language*, Vol IV: Syntax. (pp. 127–210). Stanford, Stanford University Press.
- Kamali, B., & Zeijlstra, H. (2024). Negative Dependencies in Turkish. *Languages*, 9 (342). <https://doi.org/10.3390/languages9110342>



- Kelepir, M. (2003). What Turkish NPIs teach us. In S. Özsoy, D. Akar, M. Nakipoğlu Demiralp, E. Erguvanlı Taylan and A. Aksu-Koç (Eds.). *Studies in Turkish Linguistics*. (p.111–120). Boğaziçi University Press.
- Kornfilt, J. (1997). *Turkish*. Routledge.
- Krifka, M. (1995). The Semantics and Pragmatics of Polarity Items. *Linguistic Analysis*, 25, 209-257.
- Ladusaw, W. (1980). *Polarity Sensitivity as Inherent Scope Relations*. New York.
- Ladusaw, W. (1992). Expressing Negation. In C. Baker and D. Dowty (Eds.). *Proceedings of Semantics and Linguistic Theory 2*. (pp. 237–259). Columbus, OH: Ohio State University.
- Montague, R. (1969). On the nature of certain philosophical entities. *The Monist*, 53: 159-194. Reprinted in 1974 in R. H. Thomason (Ed.), *Formal Philosophy. Selected papers of Richard Montague*. (pp. 148-187). Yale University Press.
- Nicolae, C. A. (2012). Positive polarity items: An alternative-based account. In A. A. Guevara, A. Chernilovskaya, & Rick Nouwen (Eds.). *Proceedings of Sinn und Bedeutung 16*, (pp. 475–488). Utrecht University.
- Nilsen, O. (2003). Eliminating Positions. [Unpublished doctoral dissertation]. University of Utrecht.
- Penka, D. (2020). Negative and Positive Polarity Items. In M. T. Putnam and R. B. Page (Eds.), *The Cambridge Handbook of Germanic Linguistics 27*. (pp. 639–660). Cambridge University Press.
- Progovac, L. (1994). *Negative and Positive Polarity: A Binding Approach*. Cambridge University Press.
- Szabolcsi, A. (2004). Positive polarity–negative polarity. *Natural Language and Linguistic Theory*, 22(2), 409–452.
- Sezer, T., & Sezer, B. (2013). TS Corpus herkes için Türkçe derlem. *Proceedings of the 27th National Linguistics Conference*. May 3-4, 2013. (pp. 217–225). Antalya, Kemer: Hacettepe University, English Linguistics Department.
- Spector, B. (2014). Global positive polarity items and obligatory exhaustivity. *Semantics and Pragmatics*, 7(11), 1–61.
- van der Wouden, T. (1997). *Negative contexts: Collocation, polarity and multiple negation*. London/New York: Routledge.
- Zeijlstra, H. (2004). Sentential Negation and Negative Concord. [Unpublished Doctoral dissertation]. University of Amsterdam.

- Zeijlstra, H. (2008). Negative Concord is Syntactic Agreement. Ms. University of Amsterdam.
- Zeijlstra, H. (2013). Negation and polarity. In M. Den Dikken (Ed.), *The Cambridge handbook of generative syntax*. (pp. 793–826). Cambridge University Press.
- Zeijlstra, H. (2017). Universal Positive Polarity Items. *Glossa*, 2(91).
- Zeijlstra, H. (2022). *Negation and Negative Dependencies*. Oxford University Press.
- Zwarts, F. (1995). Nonveridical contexts. *Linguistic Analysis*, 25(3-4), 286-312.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Engin KEFLİOĞLU

<https://orcid.org/0000-0002-2329-633X>

Dr.

[enginkeflioglu@gmail.com](mailto:enginkeflioglu@gmail.com)

Milli Eğitim Bakanlığı

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

## Tarihsel Hafıza ve Edebiyatın Tanıklığı: Sevdalinka'da Bellek ve Kimlik İnşası

*Historical Memory and the Testimony of Literature:  
Memory and Identity Construction in Sevdalinka*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 30.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 03.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Keflioğlu, E. (2024). Tarihsel Hafıza ve Edebiyatın Tanıklığı: Sevdalinka'da Bellek ve Kimlik İnşası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 179-201. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630145>

Keflioğlu, E. (2024). Historical Memory and the Testimony of Literature: Memory and Identity Construction in Sevdalinka. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 179-201. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630145>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="#">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

© Engin KEFLİOĞLU | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Bu makale, Ayşe Kulin'in *Sevdalinka* adlı romanını belleğin kuramsal çerçevesinde inceleyerek edebiyatın tarihsel ve toplumsal hafızayı nasıl inşa edebileceğini tartışmaktadır. Yirminci yüzyılın sonlarında Bosna Savaşı'nın yol açtığı etnik temizlik, soykırım ve zorunlu göç gibi travmatik deneyimler romanda hem bireysel hem de kolektif bellek düzeyinde çok katmanlı bir anlatı sunar. Makale; Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek, Jan Assmann'ın kültürel ve iletişimsel bellek, Paul Connerton'un bedenleşmiş ritüeller, Paul Ricoeur'ün anlatısal kimlik ve Pierre Nora'nın hafıza mekânları kavramlarını temel alarak *Sevdalinka*'nın bellek çalışmalarını nasıl örneklediğini ve onlarla nasıl etkileşime girdiğini ele alır. Roman, Osmanlı mirasından Bogomil inancına uzanan tarihsel atıflar eşliğinde Bosnalı kimliğinin sürekliliğini ve direniş kapasitesini vurgularken savaşın kent dokusunu ve kültürel hafızayı hedef alan yıkıcı etkisini çarpıcı biçimde gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda *Sevdalinka*, hem tanıklık edebiyatının güçlü bir örneği olarak metinsel bir bellek deposu işlevi görür hem de kolektif belleğin yeniden inşa süreçlerine etkin biçimde katılır. Sonuç olarak makale, edebiyatın sadece tarihsel bilgiyi saklamakla kalmayıp travma sonrasında kimlik, mekân ve ritüeller aracılığıyla geleceğe dair yeni hatırlama olanakları sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Edebiyat, bellek çalışmaları, tarihsel hafıza, Bosna Savaşı, *Sevdalinka*.

## Abstract

*This article examines Ayşe Kulin's novel Sevdalinka within a theoretical framework of memory, exploring how literature can construct historical and social memory. The traumatic experiences of ethnic cleansing, genocide, and forced migration triggered by the Bosnian War in the late twentieth century provide a multilayered narrative in the novel at both individual and collective levels of memory. Drawing on Maurice Halbwachs's concept of collective memory, Jan Assmann's theories of cultural and communicative memory, Paul Connerton's notion of bodily practices, Paul Ricoeur's idea of narrative identity, and Pierre Nora's concept of sites of memory, the article investigates how Sevdalinka exemplifies and interacts with memory studies. Through historical references extending from the Ottoman heritage to the Bogomil faith, the novel underscores both the continuity of Bosnian identity and its capacity for resistance, while vividly revealing the destructive impact of the war on urban structures and cultural memory. In this context, Sevdalinka functions not only as a textual repository of memory—exemplifying testimonial literature—but also actively participates in the processes of reconstructing collective memory. Ultimately, the article seeks to demonstrate that literature does more than merely preserve historical knowledge; it also offers new possibilities for remembrance in a post-traumatic period through the interplay of identity, place, and rituals.*

**Keywords:** Literature, memory studies, historical memory, Bosnian War, *Sevdalinka*.

## Giriş

Yirminci yüzyılda savaş, soykırım ve zorunlu göçle iyice belirginleşen çatışmaların ardından, tarihsel bellek ile edebiyat arasındaki bağ giderek kuvvetlenmiş, bu durum akademik bir ilgi odağı haline gelmiştir. Bu geniş araştırma alanının ortasında, *Sevdalinka* (Kulin, 2008), kolektif travmaların kurgusal anlatılar içinde nasıl ifade edildiğini, tartışıldığını ve aktarıldığını incelemek için zengin bir edebi metin olarak özellikle öne çıkar. Avrupa'nın yakın dönem tarihindeki en kanlı sayfalardan biri olan Bosna Savaşı'nı konu alarak yayımlanan roman, hem bireysel acıların hem de kültürel mirasını korumaya çalışan bir toplumun çok katmanlı trajik portresini sunar. Bireysel öyküleri daha geniş sosyopolitik çalkantıların dokusuna katarak anlatan *Sevdalinka*, edebi bir yazının hem bir bellek muhafaza mekânı hem de geçmişin anlamı üzerinde süregelen bir müzakere alanı olarak işlev görebileceğini güçlü bir biçimde gösterir.

Bellek çalışmaları alanında, tarihsel belleğin salt bireysel süreçleri aştığı konusunda genel bir uzlaşma vardır. Maurice Halbwachs (2016), herhangi bir hatırlama eyleminin toplumsal çerçeveler (*cadres sociaux*) olarak adlandırdığı yapılar sayesinde gerçekleştiğini öne sürer; buna göre, hatırlanan içerikler ve bu içeriklerin sınırları, ait olunan kolektif çevre tarafından biçimlendirilir. Diğer yandan Jan Assmann (2015); ritüeller, metinler ve sembolik kurumlar aracılığıyla kuşaklar boyu aktarılabilen “kültürel bellek” kavramını ayrıntılandırır. Bu bellek, bir grubun derin kimlik göstergelerini oluşturur. Assmann'ın buna bağlı “iletişimsel bellek” kavramı ise kısa vadeli, gündelik hatıraları ele alır ve genellikle birkaç on yıl içinde silinmeye yüz tutar. Tamamlayıcı bir bakış açısından hareket eden Paul Connerton (1989), toplumların sadece sözcükler veya arşivler yoluyla değil, aynı zamanda bedensel pratikler—ritüeller, jestler ve kültürel geleneğin tekrar eden performansları—aracılığıyla hatırladıklarını gösterir. Bu bedensel hatırlama savaşın şiddetiyle kesintiye uğrayabilir; böylece kolektif kimliği bedende silmek veya yeniden kazımak yönünde çabalar belirir. Paul Ricoeur (2004) ise bu tartışmalara, bireysel ve toplumsal kimliklerin “anlatı” (narrative) yoluyla—travma, direnç ve dönüşüm hikâyeleri dâhil—sürekli yeniden inşa edildiği önermesiyle ek bir boyut katar. Son olarak, Pierre Nora (1989), belleğin mekânsal boyutunu aydınlatarak kolektif belleği kristalize eden sembolik mekânlar ya da anıtlar olan hafıza mekânları (*lieux de mémoire*) ile belleğin canlı olarak günlük pratiklerle sürdüğü hafıza ortamları (*milieux de mémoire*) arasında bir ayrım yapar.

Bu kuramsal perspektiflerden yola çıkan makale, *Sevdalinka*'da belleğin birden fazla düzeyde nasıl işlenebileceğini incelemektedir. 90'larda Bosna Savaşı sırasında geçen roman, sıradan insanların etnik temizlik, zorunlu yerinden edilme ve kültürel mekânların yıkımı gibi dehşet verici ortamlar arasında konumlandığı bir atmosfer sunar. Bu durum, Nora'nın (1989) hafıza ortamlarından bir kopuş olarak aktardığı olguyu andırır. Saraybosna'nın mimari mirası bombalarla yerle bir edilirken ve aileler evlerinden sürülürken, Kulin'in anlatısı hayatta kalma, belgeleme ve anma biçimleri oluşturmanın aciliyetini vurgular. Gündelik yaşamın inceliklerini; yani aşk ilişkileri, ebeveynlik, dostluk kavramlarını kolektif travma sahnelerinin yanında ele alarak, *Sevdalinka*, edebiyatın

tarihsel belleğini sadece kayda geçirmekle kalmayıp yeniden yapılandırmasının da çarpıcı bir örneğini sunar. Halbwachs'ın (2016) çerçevesi doğrultusunda; Nimeta, Burhan, Raif ve Mirsada gibi karakterlerin kişisel hatıraları asla tek başına değildirler. Onlar, nesiller boyu uzanan Bosna toplumunun paylaştığı ortak bir bilincin içine gömüldüler.

Romanda, Ban Kulin ile Bogomilizm<sup>1</sup> itikadı döneminden Osmanlı dönemine ve İkinci Dünya Savaşı'ndan Bosna Savaşı'na uzanan söylemlerin örtüşmesi, tarihsel belleğin farklı boyutlarının nasıl kesiştiğini irdelemek için özgün bir zemin sunmaktadır. Makale, *Sevdalinka*'nın Bosna Savaşı çerçevesinde; yerinden edilme, katliam, savaş gibi beden ve ruhen hatıralar vasıtasıyla zihinde oluşan travmalar çerçevesinde “aktarılan deneyim”i (*erfahrung*)<sup>2</sup> tasvir ederek bu kuramsal yapılara nasıl meydan okuduğunu veya bunları nasıl genişlettiğini sormaktadır (Liu, 2022). Özellikle zorunlu göç, cinsel şiddet ve kültürel simgelerin sistematik biçimde yıkımı gibi unsurlar, belleğin kasıtlı olarak hedef alınabileceğini bazılarının “Hafıza-kırım” (memoricide) olarak ifade ettiği olguyu ve neredeyse bütünüyle yok edilmiş eşliğinde nasıl direnip yeniden canlandırılabilirliğini göstermektedir (Halilovich, 2016; Webster, 2024). Bunu yaparken makale aynı zamanda *Sevdalinka*'yı bir tür tanıklık edebiyatı ürünü olarak okuma gerekliliğine işaret eder. Kurgusal bir anlatı olmasına karşın, Kulin'in metni Saraybosna kuşatması, toplama ve tecavüz kamplarının kurulması ve tarihsel olarak karışık bölgelerden Bosnalıların<sup>3</sup> zorla göç ettirilmesi gibi gerçekçi zemine yoğun biçimde dayanmaktadır. Hafıza çalışmaları merceğinden baktığımızda romanın geçmişle bugün arasında kurduğu yapısal etkileşim yüzyıllardır süregelen inançlara ve özellikle Bosnalı kimliğinin yeniden tanımlanmasına yaptığı göndermelerin modern akademinin kolektif hatırlamayı kavramsallaştırma biçimiyle nasıl örtüştüğünü gösterir. Önemli olan *Sevdalinka*'nın sadece bellek

<sup>1</sup> Bogomilizm, 10. yüzyılda Bulgaristan'da Papaz Bogomil önderliğinde ortaya çıkan, Hristiyanlık içinde düalist (iyi-kötü ikiliği) ve yeni-Gnostik bir harekettir. Resmî kilise doktrinlerine aykırı olarak dünyevi dünyayı kötülüğün eseri saymış, lüks yaşamı ve mülkiyeti reddetmiş, kilise ayinleri, haç ve ikonlara saygı göstermemiştir. 12. yüzyıldan itibaren Bosna bölgesine yayılmış ve burada “Bosna Kilisesi” adıyla kurumsallaşarak Katolik ve Ortodoks otoritelere heretik ilan edilmiştir (Işık, 2017). Bosna'da 1180'lerden itibaren Bogomil inancı nüfuz kazanmış, hatta Ban Kulin döneminde kısa süreliğine resmî din kabul edilmiştir; ancak Kulin 1203'te Katolikliğe geçince Bogomiller baskı görmüş, yine de ardından gelen Matej Ninoslav'ın yönetiminde (1232-1250) bir müddet için güç kazanabilmişlerdir (Çağ ve Çetin, 2011). Bogomilizm Orta Çağ boyunca Balkanlar'da ve ötesinde yayılmış, özellikle Avrupa'daki Katharlar gibi heterodoks hareketleri etkileyerek 15. yüzyıla dek varlık göstermiştir (Angelovska ve Cacanaska, 2016). Bogomilizm'in etkileri ve mahiyeti konusunda farklı akademik görüşler bulunmaktadır. Bosna Kilisesi'nin Bogomil inancını benimseyip benimsemediği hususu tartışmalı olup bazı araştırmacılar bu bağı zayıf bulmaktayken (Dardagan, 2019) bazıları da benzerliğe dikkat çekmektedir (Minczew, 2020). Aynı zamanda dinler tarihi bağlamında, Bogomilizm'in Balkanlar'da İslamlaşmayı kolaylaştıran bir ara safha olduğu ileri sürülmüştür, fakat bu durum da ayrı bir tartışma konusudur (Atçerić-Todd, 2022).

<sup>2</sup> Walter Benjamin'in önerdiği üzere belirli bir bağlamda var olması gereken *erfahrung* kavramı gelenekle ilişki içindedir. Bu deneyimin aktarımı; hikâye anlatımı, beceri aktarımı, aile veya topluluk dil atmosferi gibi tarihsel faaliyetler yoluyla gerçekleşir. *Erfahrung*; öznel ya da psikolojik düzeyde değil, öznel arası, yerel bir bağlama gömülü ve anlatma ile somutlaştırma faaliyeti yoluyla yeniden üretilen bir deneyim tarzıdır (Liu, 2022).

<sup>3</sup> Bu makalede “Bosnalı” kavramı, Bosna-Hersek'te yaşayan Müslüman Boşnaklar kendilerini Boşnak değil de Bosnalı olarak anmayı da tercih ettikleri için bazı durumlarda Boşnak etnisitesini tanımlayacak şekilde kullanılmıştır.

kuramlarını yansıtmakla kalmaması aynı zamanda Bosnalıların kimliği, travması ve direnci hakkındaki belirli bir bellek kültürünü biçimlendirmeye etkin olarak katılmasıdır.

Bu savı ortaya koymak için makale, tematik bölümler hâlinde yapılandırılmıştır. Bosna-Hersek'in ve Bosnalıların tarihi ile roman anlatısının kısa bir özetinin ardından çalışma, romanda bellekle ilgili çeşitli kuramsal yaklaşımların nasıl işlendiğine dair genel bir bakışla başlar. Bunu izleyen bölümlerde ritüel, pratik, bedensel ifade, anlatısal kimlik oluşumu ve mekânsal bellek sorunları daha derinlemesine tartışılır. Ayrıca romanda Bosnalı kimliğinin sembolü halinde sunulan Bosna Nehri motifi çözümlenir. Böylece makale, *Sevdalinka*'nın dokunaklı veya romantize bir savaş anlatısından ibaret olmadığını en uç koşullar altında toplumların kolektif geçmişlerini nasıl hatırlayıp, unutup ve yeniden şekillendirebildiklerini sorgulayan karmaşık bir edebi eser olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, edebiyatın hem bir bellek deposu hem de bir bellek inşacısı olma potansiyeli vurgulanmakta ve böylece parçalanmış bir tarihin izlerini korurken aynı zamanda direnişi ile topluluk kimliğinin yeni anlatılarını inşa edebileceğine dikkat çekilmektedir.

### **1. Bosna-Hersek'in Tarihsel ve Romanın Kurgusal Arka Planı**

12. yüzyılda Bosna'da Katolik ve Ortodoks kiliseler tarafından sapkın görülen bağımsız Bosna Kilisesi güç kazanmıştır (Imamović, 2017). Ban Kulin (1180-1204) döneminde ülke özerk bir yapıya kavuşmuş; fakat Ban Kulin, dış baskılar nedeniyle 1203'te Bogomil inancını bırakıp Katolikliği kabul etmek zorunda kalmıştır (Çağ ve Çetin, 2011). 1463'te Osmanlı hakimiyetine giren Bosna'da halkın büyük kısmı zamanla İslam'ı benimsemiştir. Osmanlı idaresi, gayrimüslimlerin ibadet özgürlüğünü korurken inşa ettiği sayısız cami ve kurumla Bosna'nın toplumsal kültürünü derinden etkilemiştir. 19. yüzyıl sonlarında zayıflayan Osmanlı yönetimi 1878'de Berlin Antlaşması ile Bosna'yı Avusturya-Macaristan'a bırakmak zorunda kalmıştır (Imamović, 2017). Habsburg yönetimi altında (1878-1918) Bosna'da modernleşme hamleleri gerçekleştirilirken aynı zamanda etno-dini kimlik ayrımları keskinleşmiş (Donia, 2008) ve bu süreçte yaklaşık 130 bin Bosnalı Müslüman Osmanlı topraklarına göç etmiştir (Mat Enh vd., 2022). II. Dünya Savaşı sonrası sosyalist Yugoslavya döneminde (1945-1992) Bosna-Hersek bir Yugoslav cumhuriyeti olarak çok-etnili yapısını sürdürmüştür; komünist yönetim dini kurumları kısıtlasa da, 1968'de Bosna Merkezi Komitesi kararıyla Boşnaklar (o dönemde Boşnak olarak değil de "Müslüman" adıyla) ayrı bir millet olarak tanınmıştır (Branco, 2009). 1991 nüfus sayımında Bosna nüfusunun %43,5'i Bosnalı Müslüman, %31,2'si Sırp ve %17,4'ü Hırvat olarak belirlenmiştir (Tanovic vd., 2014, s. 244). 1992'de bağımsızlığını ilan eden Bosna-Hersek'te Bosnalı Sırp'lar etnik temizlik amaçlı bir savaş başlatmışlardır. 1992-1995 arasındaki Bosna Savaşı yaklaşık 160 bin kişinin ölümüne ve 2 milyonu aşkın insanın yerinden olmasına yol açmıştır. 1995'te NATO müdahalesiyle sağlanan Dayton Barış Anlaşması sonucunda çatışma sona ermiştir; fakat Bosna-Hersek, Boşnak-Hırvat Federasyonu ve Sırp Cumhuriyeti şeklinde iki entiteye bölünerek yeniden yapılandırılmıştır (Dalar, 2008).



Roman, 1986 yılında Saraybosna'da başlar. Yugoslavya'nın dağılma sürecine tanıklık eden bir dönemde gelişir. Ana karakterlerden Nimeta, iki çocuk annesi aynı zamanda bir televizyon muhabiridir. Mühendis olan eşi Burhan ile monoton bir evlilik sürerken Zagreb'de yaşayan gazeteci Stefan ile üç yıllık yasak bir ilişkinin içinde kendini bulur. Stefan, Nimeta'dan boşanmasını ve birlikte yeni bir hayat kurmalarını isterken bu ilişki Nimeta'da duyduğu vicdan azabının yanında bütün ailesini etkileyecek bir mutsuzluk da yaratır. Aynı zamanda ülkede siyasi gerginlik artmakta, Sırp milliyetçiliği yükselmektedir. Aile içinde çatışmalar büyür. Nimeta'nın oğlu Fiko annesinin uzak davranışlarından rahatsızlık duyar. Kızı Hana'yla ise sevecen bir bağ kurar. Burhan sık sık iş için dağlık bölgelere giderken Nimeta'nın muhafazakâr annesi Raziyanım, torunlarına bakmak için eve yerleşir. Ülkenin siyasi çalkantıları, Stefan ile Nimeta'nın ilişkisini daha da tehlikeli hale getirir. 1991'de Slovenya ve Hırvatistan'daki bağımsızlık hareketleri ve çatışmalar Bosna'ya doğru yaklaşır. Burhan, Hırvatistan'da bir projede mahsur kalır. Nimeta, onu kurtarmak için savaş muhabirliği yapmaya karar verir. Bu süreçte Stefan, Hırvat ordusuna katılmak üzeredir. Stefan ile Nimeta burada buluşurlar, bu buluşma onların son buluşmaları olur. Bu sırada Bosna'daki gerilim tırmanmaktadır, Radovan Karadžić liderliğinde Sırp bölgelerinde etnik temizlik başlar. Nimeta'nın kardeşi Raif, Zvornik'te ailesini katliamda kaybeder. Bu olay onun travmasını daha da derinleştirir. Saraybosna, ablukaya alınır ve barış yürüyüşünde ilk kurşunlar atılır. Savaş 1992'de aileyi iyice etkiler. Elektrik, su, gıda gibi temel ihtiyaçlar karşılanamaz hale gelmiştir. Burhan dağa çıkıp savaşa katılır, Raif de travmasını atlatıp intikam hırsıyla aynı yolu seçer. Fiko, ergenlik dönemindeki kimlik arayışıyla babasının yanına katılmaya karar verir. Aile fiziksel ve duygusal olarak parçalanır. Aynı yıl Stefan, Bosna'daki toplama kamplarına girerek savaş suçlarını uluslararası medyaya taşır. Nimeta ise Tuzla yolunda tecavüz mağduru çocuklarla ilgili bir haber yaparken hastalanır. Oğlunun cephede yaralandığını öğrenir. Stefan'dan yardım istemek zorunda kalır. Fiko'nun hayatta kalması için Stefan, sahte kimlik ve belgelerle sınırdan geçişi organize eder. Son bölümde, ortaçağ Bosna'sına, 1180-1190 tarihlerindeki Yayçe şehrine bir geri dönüş yapılır. Ban Kulin döneminde Tvrtko, abisi Stefan, onun sevgilisi Rujca, ruhani yol gösterici Dyed gibi karakterlerle güncel Bosna arası paralellikler ortaya serilir. Sonra yine, ağır yaralı olan Fiko'nun, babası Burhan ve dayısı Raif ile ambulansa bulunduğu sahneye dönülür. Fiko'nun babası ve dayısı, Fiko'ya Bosna'nın tarihini anlatarak onu hayatta tutmaya çalışırlar. Stefan, beklenmedik bir anda ambulansa ulaşır ve Fiko'yu Hırvat tarafına geçirerek hastaneye ulaştırmaya çalışır. Burhan ve Stefan, geçmişteki kişisel husumetlerini bir kenara bırakıp insani bir bağ kurarlar. Fiko, ülkesini terk ederken ailesinden ve Bosna'dan fiziksel olarak kopar. Ortaçağ Bosna'sına dair tarihsel göndermeler, bireysel kaderlerin ulusal tarihle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Roman, savaşın yıkıcı etkileri, bireysel ve toplumsal çöküş ile umut arayışını yoğun bir şekilde işler. Fiko'nun hayatta kalışı, geçmişin yükü ve geleceğin belirsizliği arasında bir denge noktası olur.

## 2. *Sevdalinka*'nın Kuramsal Çerçevesi

### 2.1. Kolektif, Kültürel ve İletişimsel Bellek: Romanın Hafıza Alanları

90'ların başındaki etnik temizlik, kuşatmalar ve zorla yerinden etmelerle belirginleşen Bosna Savaşı, *Sevdalinka*'nın temelini oluşturur. Romanın daha ilk sayfalarından 80'lerin ortalarından sonuna uzanan Saraybosna tasvirleriyle Ayşe Kulin, karakterlerini Yugoslavya'nın dağılma eşiğine yerleştirir. Böylece bireysel anılar ile toplumsal tarihi kesitirerek dramatize eder. Aile bağlarını, duygusal yakınlaşmaları ve yaklaşan savaşı anlatırken Halbwachs, Assmann ve benzeri kuramcılarının geliştirdiği kolektif ve kültürel bellek kavramlarının işleyişine ışık tutar. Metnin, Bosna halkının Osmanlı yönetiminden Avusturya-Macaristan işgaline ve II. Dünya Savaşı'na uzanan önceki çatışma izlerini nasıl taşıdığına yoğun vurgu yapması, gündelik yaşamın ne kadar çok katmanlı bir tarihle iç içe geçtiğini de gösterir. Nitekim romanın başında eski göç dalgalarına, siyasî safların değişimlerine ve dinî geleneklere yaptığı atıflar, her bir karakterin dünya görüşünü şekillendiren bir kolektif bilincin süregelen varlığına işaret etmektedir.

Halbwachs (2016), belleğin asla salt bireysel olmadığını, daima “toplumsal çerçeveler” (*cadres sociaux*) içinde yer aldığını ileri sürer. *Sevdalinka*'da, Nimeta, eşi Burhan, annesi Raziyanım veya arkadaşı Mirsada gibi başat figürlerin kişisel anıları, her zaman daha geniş bir Bosna toplumsal merceğinden yansır. Nimeta'nın erken dönem hatıraları, Saraybosna'daki gençliği, İstanbul'daki akrabalarına yaptığı düzenli ziyaretler, annesinin Osmanlı dönemi göç hikâyeleri yalnızca özel yaşantıların bir ifadesi değildir. Aksine Bosnalı Müslüman ailelerin uzun süredir tehlikeli ve istikrarsız siyasal koşullar içinde nasıl yol aldıklarını çağrıştıran ortak anlatıların bir parçası haline gelir.

Romanın ilk bölümlerinde Raziyanım, topluluğun geçmişini aktarmada kritik bir rol üstlenir. Geçmiş kuşakların, her yeni çatışma dalgası sonrasında geç Osmanlı dönemi, Balkan Savaşları'nın artçı etkileri, II. Dünya Savaşı'nın dönüşümleri ve Tito'nun Yugoslavyası sırasındaki toplumsal değişimlerin Bosna şehirlerinden İstanbul'a taşındığını anlatır. Bu hatıraların çoğu, Halbwachs'ın (1992) kolektif bellek dediği, tüm bir topluluğun kendine ait gördüğü ortak deneyimler birikimini yansıtır. Örneğin Raziyanım'ın İstanbul'u sevmemesinin nedeni yüzyıllardır süregelen bir göç silsilesine ve onun bellek üzerindeki etkisine işaret eder: “Osmanlı'nın dört yüz yılı aşkın saltanatı sona erdiğinde, (...) o gün bugündür hep göçüyordu Boşnaklar. Savaş rüzgârlarının her estiğinde, ki Balkanlar'da çok sık eserdi bu rüzgâr” (Kulin, 2008, s. 17). Buradaki “hep göçüyordu Boşnaklar” ifadesi, bireysel anıların çok daha geniş bir etnik süreklilik hissine yaslandığını özetler. Nimeta'nın özel pişmanlıkları veya aşk ilişkileri özellikle Zagrebli bir medya çalışanı olan Stefan'la yaşadığı yasak ilişki dahi toplumsal gerilimlerden ayrı düşünülemez. Boşnak, Hırvat ve Sırp kimlikleri burada karşılıklı güvensizlik ve geçici uzlaşlarla örülüdür.

Halbwachs'ın kuramsal çerçevesini besleyen bir başka önemli örneğe Nimeta'nın hayatını Saraybosna'da geçirdiği dönemle, annesinin ve anneannesinin Osmanlı dönemi ya da kısa

ömürlü Avusturya-Macaristan yönetimi hakkındaki anlatıları arasındaki karşılaştırmalara da rastlanır. 80'lerin sonlarına konumlanan romanın ilk kısımları, belleğin aileler, dinî cemaatler ve cenaze töreni, düğün ya da bayram gibi toplumsal ritüeller tarafından nasıl taşındığını okuyucuya sıkça hatırlatır. Halbwachs'ın (1992) belirttiği gibi tamamen yalıtılmış bir hatırlama mümkün değilse bile *Sevdalinka* bu durumu Nimeta'nın (evlilik dışı ilişkisinden kaynaklanan) kişisel suçluluğu ile Bosnalı Müslüman aile yapısını biçimlendiren ortak ahlaki kodlar arasındaki etkileşim üzerinden somutlaştırır.

Halbwachs'ın görüşlerinden hareketle Jan Assmann (2015), gündelik konuşmalarda dolaşıma giren ve yalnızca birkaç kuşak boyunca süren “iletişimsel bellek” ile, kurumsallaşmış ritüeller, yazılı metinler ve sembolik nesnelere aracılığıyla kuşaklar boyu taşınan “kültürel bellek” arasında bir ayrım yapar. *Sevdalinka*, bu iki bellek biçimini sürekli iç içe geçirir. Bir yandan gündelik hayata dair kişisel anlatılar (örneğin yemek masası etrafındaki sohbetler, Nimeta'nın arkadaşı Mirsada ile yaptığı endişeli telefon görüşmeleri ya da Burhan'ın başarısız evliliğine dair itirafları) öncelikle olay tanıklarının ve onların yakın çevrelerinin erişebildiği iletişimsel hafıza alanını temsil etmektedir. Öte yandan roman Bosna'nın derin geçmişine uzanır. Ortaçağ'daki Ban Kulin dönemi, Bosna Kilisesi ve yüzyıllar süren din değiştirme veya zorla asimilasyon süreçlerine atıflarda bulunur. Assmann'ın (2015) “kültürel bellek” kavramı, Osmanlı mirasına dair bir çok göndermenin içinde canlı bir biçimde yansır. Saraybosna'daki eski camilerden ve konaklardan, Boşnak böreği yapma geleneğine ya da yüzyıllardır “sevdalinka” denen, kültürel olarak önemli ve hüzünlü ezgilere uzanan geniş bir kültürel miras ağına işaret edilir. Raziyanım'ın İstanbul hakkındaki anıları, yalnızca kişisel bir nostaljiyi değil, aynı zamanda güncel zorunlu göçlerle yüzyıllardır süren Bosna'daki yer değiştirme döngüsünü bağdaştırır: “(...) bir kaçıştı İstanbul. Umudun yitirildiği noktaydı. Gözyaşları sel gibi akmaya başladığında, önüne katar İstanbul'a sürüklerdi umutsuzları” (Kulin, 2008, s. 17). Bu bakımdan, romanın soy kütüğü vurgusu özellikle ortaçağ ataları veya Ban Kulin soyuna dair anlatıların yer aldığı ilerleyen bölümlerde kültürel kimliğin “uzun vade” (longue durée) perspektifini yansıtır (Braudel & Coll, 1987). Romanın Osmanlı mimarisine, mahalle dokusuna veya kuşaktan kuşağa aktarılan somut olmayan miras öğelerine (saklanan aile yadigarları, geleneksel şarkılar, dinî pratikler gibi) sık sık vurgu yapması, kurumlaşmış bir hatırlamanın yani kültürel belleğin topluluk bütünlüğünü nasıl sürdürebildiğini gösterir (Halbwachs, 2016; Assman, 2015). Aynı zamanda romanın ilk kısımlarından itibaren sunduğu 90'larda savaşın patlak vermesiyle Belgrad ve Zagreb gibi merkezlerden yükselen milliyetçi söylemlerle Bosna kimliğini bütünüyle yeniden yazma çabasına girilir. Nimeta, Burhan, Raif ve Fiko gibi karakterler, “Boşnak” etnik kimliğinin resmî propaganda araçlarıyla silik bir tanıma (Müslüman) indirgenerek etnik veya tarihsel köklerinin meşruiyetinin nasıl tehlikeye atıldığını tartışırlar:

“Mesele şu, dedi Raif. ‘Asırlar boyunca, bu topraklarda Sırp, Hırvatlar ve Boşnaklar iç içe yaşadılar...’ ‘Boşnaklar'la Müslümanlar'ı mı kastediyorsun, dayı?’ ‘Tito'ya kadar Bosnalı Müslüman'a Boşnak denirdi oğlum. Müslüman olmak başkadır, Boşnak olmak

başka (...) Neden Hırvatlar'a Katolik, Sırp'lar'a da Ortodoks demiyorlar da bize Müslüman diyorlar anlamak mümkün değil.' 'Bunda anlamayacak ne var?' dedi Burhan. 'Boşnak tanımının anlamını değiştiriyorlar çaktırmadan. Bizim etnik kimliğimizi silecekler, dinsel kimliğimizle kalıvereceğiz.' (Kulin, 2008, s. 109).

Tam da kültürel bellek zeminini çökertmeye dönük bir girişim olan bu retorik hamle, *Sevdalinka*'nın gerilim noktalarından birini oluşturur. Topraklar, anıtlar ve yazılı arşivler yok edildiğinde Bosnalı kimliğini ayakta tutan toplu belleğin de yok olabileceği ihtimali ortaya çıkar: "O zaman dokuz asırlık yurdumuza, hemen sahip çıkacaklar da onun için. Müslüman damgası yedik miydi, Avrupa'dan kovulmak daha kolay ne de olsa." (Kulin, 2008, s. 109).

Romanın temel anlatısında Nimeta, eşi Burhan, annesi Raziyanım, çocukları Fiko ve Hana, kardeşi Raif ve yakın dostu Mirsada; Bosna Kilisesi dönemine geri dönüş anlatılarında da Ban Kulin, oğulları Tvrtko ve onun abisi Stefan, Stefan'ın sevgilisi Rujca, ruhani yol gösterici Dyed vs. gibi çok kuşaklı bir karakter kadrosuyla *Sevdalinka*, Bosna toplumunun bir mikrokozmosunu sunar. Yani güncel Bosna karakterlerinin yaşadıkları ile Ban Kulin dönemi Bosna'sının karakterlerinin anlatısını paralel bir çok düzlemde oturtarak Bosnalı belleğinin sürekliliğini farklı açılardan gösterir. Roman, bu yolla belleğin nesiller arasında nasıl aktarıldığını sergileyerek, Halbwachs'ın (2016) tamamen yalnız bir bireyin belleğinin mümkün olmadığı ve insanın daha çocukluk anılarını bile ailesi ve yakın çevresindeki diğer kişiler aracılığıyla derleyebildiği yönündeki görüşlerini yansıtır. Birçok örnek bu durumu yansıtırsa da en çarpıcı ve belirgin olanı güncel Bosna'da yaşayan Stefan'ın Nimeta ile evlenmek durumunda erkek çocuğuna bir aile geleneği çerçevesinde Stefan ismini vermek istemesidir. Stefan, babasının, büyükbabasının ve bütün atalarının bu ismi taşımasını şu şekilde açıklar: "Bir büyüğümüz yüzyıllar önce öyle vasiyet etmiş diye anlatılır, aile içinde. Kuşaktan kuşağa aktarılmış bu vasiyet. Değişmez bir geleneğe dönüşmüş. Hepimiz Stefan'ız işte" (Kulin, 2008, s. 86). Roman bu geleneğin kökenine yani ortaçağ anlatısına inmekten de çekinmez. Ailenin, belleğin korunması ve aktarılması noktasındaki önemini Rujca'nın Prens Stefan'a verdiği söz ile delillendirmeye çalışır:

"Ama sana söz veriyorum, erkek olursa senin adını taşıyacak. Stefan olacak adı ve soyu devam ettikçe, aşkıımızın bir kanıtı gibi, bu ad da devam edecek. Kuşaklar boyunca bu adı sürdürmesini vasiyet edeceğim çocuğuma. Torunlarım, onların çocukları, büyük bir aşktan ürediklerini hep bilsinler diye." (Kulin, 2008, s. 300)

Bosna Savaşı belleğini konumlandırmak açısından Raziyanım'ın anlatısı da hanedeki varlığı ile Osmanlı çekilmesi ve İstanbul'a göçler, Tito'nun partizan mücadelesi, Çetnik ve Ustaşa gerilimleri gibi eski olaylara dair hikâyelerin sürekliliğini sağlar. Ayşe Kulin, tarihi enstantaneleri aile sohbetlerine, yemek muhabbetlerine ve kısa iç monologlara dikkatlice dokuyarak geçmişteki savaşların veya zorunlu göçlerin aktarıldığı her bir öykünün karakterlerin güncel durumdaki endişelerine nasıl ayna tuttuğunu gösterir. Sırp ve Hırvat milliyetçiliklerinin yeniden yükselişi hemen her sohbette Osmanlı'dan kalma bir "güvenmeme" refleksini diriltir.

Belleğin köprü kurma işlevi, romanın derinleştiği alanlardan biri olarak karakterler arası etkileşimlerde kendini gösterir. Burhan'ın oğlu Fiko ile kurduğu bağ ve geçmişin yükü üzerine yaptığı yorum, aile ve kuşaklar arasındaki bağlantıyı göstermektedir. Zira Burhan, oğluna Bosna'nın kanlı tarihinden ve savaşın miraslarından bahsederken geçmişle günümüz arasında bir köprü kurar. Bu köprü, Fiko "bir ambulanssta (...) hayatı pamuk ipliğine bağlı" (Kulin, 2008, s. 319) iken kurulur ve çocuk resmî tarihin anlattıklarından ziyade ülkesinin tarihi hakkında her şeyi öğrenmek ister. Çocuğun "dayanılması zor bekleyişi" (Kulin, 2008, s. 319) sırasında hayata tutunması bu bellek aktarımına bağlıdır. Bu anlatı, hem duygusal bir bağın hem de tarihsel bir bilincin aktarımını ifade eder. Yine başka bir yerde Burhan Fiko'ya Bosna Nehri'nin kültürel hafızada yer alan anlatısını öğretirken aktarımı gerçekleştirir: "Çok eski bir deyiştir bu, Kulin kadar eskidir. Sen duymadın, çünkü senin kuşağının vuruşmayacağını, savaşı tarihte bıraktığımızı sanıyorduk biz. Artık Boşnak kanı akmayacak sanıyorduk. Yanılmışız." (Kulin, 2008, s. 249). Benzer şekilde Bosna halkının kültüründe, alışkanlıklarında veya romanın başlığını da yansıtan "sevdalinka" şarkılarında vücut bulan sözlü kültür (iletişimsel bellek), sadece duygusal bir form olmaktan öte romanın karakterlerini yüzyıllardır süren bir kültürel sürekliliğe bağlayan yaşamsal bir hatırlama biçimidir.

## 2.2. Bedenleşmiş Bellek ve Ritüellerin Aktarımı

Paul Connerton (1989), toplumsal hafızanın yalnızca yazılı kayıtlarda veya sözlü anlatılarda korunmadığını, aynı zamanda alışkanlık haline gelmiş eylemlerde ve ritüellerde somutlaştığını vurgulamaktadır. Çoğu zaman bilinçsizce gerçekleştirilen bu uygulamalar, bir topluluğun ortak geçmişinin yaşayan bir arşivi olarak hizmet etmektedir. Connerton (1989), "birleştirici pratikler" (bedenleşmiş eylemler) ile "yazılı pratikler" (kaydedilmiş bilgi) arasında ayırım yapar. Tarihsel analizlerin çoğu yazılı kayıtlara odaklanırken Connerton (1989) birleştirici pratiklerin toplumsal hafızanın aktarılmasındaki önemini vurgular. *Sevdalinka*, bu beden odaklı bellek boyutunu satır aralarında sahneye koyar. Bedensel pratiklerin toplumsal hafıza deposu işlevi gördüğü fikri, özellikle Bogomil inancının anlatısında belirginleşir. Bu inancın geleneksel Hristiyanlıktan ayrıldığı noktalarda bedensel pratiklere rastlanır: "ayınlerde, şarap içilmez, ancak ekmeğin bölünerek herkese dağıldığı bir tören" (Kulin, 2008, s. 254) yapılır. Günah çıkartmaktansa nehirde temizlenilir: "Ruhunu da beden gibi, en iyi nehirde yıkarsın" (Kulin, 2008, s. 274). Bununla birlikte Connerton'un (1989) günlük yaşamda tekrarlanan davranışlar ve ritüeller ile geçmişin bedende ve toplumsal pratiklerde somutlaştığı öngörüsü, *Sevdalinka*'da net bir şekilde tezahür eder. Örneğin Raziyanım, Raif dağa çatışmaya gitmek için hazırlanırken onun çantasına kocasının çeyizindeki kırk yıllık çamaşırları koymuştur. Burada koyulan çamaşırların çok ve eski oluşu, Bosanlı kimliğine özgü bir bedensel hafızayı resmetmektedir. Zira bu topluluk için tarihsel süreklilik ifade eden zorunlu göç durumu, belli başlı ritüelleşmiş pratiklerin gelişmesini tetikler: "Hiçbir şeyi atmadan, sandıklarda saklamak Boşnaklar'ın vazgeçemedikleri alışkanlıklarından biriydi. Her an savaş yüzünden göçmeye, yerlerinden edilmeye alışmış bir kavmin alışkanlıkları... Bir gün lazım olur, bir gün muhtaç kalınır kaygısıyla tutumluluk, mal kıymeti bilmek!" (Kulin, 2008, s. 174).

Bedensel ve birleştirici pratikler roman içinde siyasi baskılara ve ayrışmalara karşı Bosna'nın özgür ve kozmopolit kimliği altında bir direniş biçimi olarak da zaman zaman ortaya çıkar. Romanda haksız tutuklamalar karşısında “dışarda inanılmaz bir bütünleşme var. Herkes (...) imza topluyor, yürüyüşler yapıyor” (Kulin, 2008, s. 46) gibi pasajların yanı sıra öğrencilerin birlikte kamp kurdukları ve bu birlikteliğin büyüdüğü “Yazarlar, profesörler, oyuncular, sanatçılar el ele tutuşarak barış şarkıları söylediler” (Kulin, 2008, s. 69) şeklinde kısımlar da yer alır. Bosna Savaşı hafızasında önem arz eden gerçek gösterileri andırırçasına, 1992 Nisan ayının başlarındaki Parlamento Binası önünde düzenlenen ve birçok etnisiteden grupların katıldığı barış yürüyüşü tasvir edilir: “Parlamento Binası'nın önünde toplanan coşkulu kalabalık, ‘Bosnayı Bölmeyin’ sloganları atarak, barış türküleri söyleyerek” (Kulin, 2008, s. 106) bir yürüyüş gerçekleştirir. Connerton'un (1989) birleştirici pratikler (incorporating practices) olarak tarif ettiği kavram, romanda olduğu şekilde tezahür eder. Kamuya açık toplanmalar, şarkılar ve bedensel varlık, birlik istemini topluca bedenlere kazır. Fakat roman, barış yürüyüşünün keskin nişancılarının saldırısına uğrayıp hızlıca dağıldığını da aktarır. Saraybosna'yı bekleyen yıkıcı kuşatmanın haberini verir. Bu şiddet, topluluğun ritüelini kesintiye uğratar. Korku egemen olurken potansiyel bellek taşıyıcıları da dağılır.

*Sevdalinka* savaş suçularının kolektif belleği yok etmek veya çarpıtmak için bedensel şiddeti nasıl kullandığını da ayrıntılarıyla gösterir. Roman, Sırp askerlerin oluşturduğu “genelev kampları” veya “tecavüz ederek öldürme kampları”nda “günde otuz-kırk erkeğin tecavüzüne uğrayan kızlar, kadınlar”ın (Kulin, 2008, s. 186) acı dolu hikayesini aktarır. Kadınlarla çocukların sistematik hedef alındığı sahneleri sunarak daha da sarsıcı boyutlara ulaşır. “Tecavüze uğramış dört yaşında bir kız çocuğu”na (Kulin, 2008, s. 211) uygulanan vahşetin aktarıldığı pasaj, çocuğun belleğinin zarar gördüğünün altını çarpıcı bir biçimde çizer: “Onca kişinin tecavüzünden sonra, vajinası yırtılmış, sidik torbası hasara uğramıştı, iç organları zaman içinde iyileşecekti, bu kesindi. Ruhu iyileşemeyebilirdi. Dört yaşındaydı çocuk. Başına gelenleri ömür boyu hatırlayabilecek yaştıydı, bu da kesindi” (Kulin, 2008, s. 214). Nimeta'nın bu çocuğun durumuna tanık olduktan sonra etkilenmesi, kendi kızını rüyasında o kız ile eşleştirmesi ve sonra Stefan'ın yanındayken ağlayarak hatırlaması travmatik hafızanın kolektifliğine ışık tutar.

Connerton'un (2011), belleğin bedensel uygulamalarla iç içe olduğu yönündeki görüşü göz önüne alındığında bedenlere sistematik biçimde uygulanan bu vahşet, toplumsal bellek arşivini imha etme ve kolektif şiddet uygulamaları üzerinden travmatik hafıza oluşturma girişimi şeklinde okunabilir (Kevers vd., 2016). Kadınların “öteki” etnik gruptan çocuk doğurmaya zorlanması ya da bir nesli travmatize edecek işkencelerin uygulanması, kimliğin silinmesi veya dönüştürülmesi çabasına hizmet eder. *Sevdalinka*, bu dehşete yer vererek okuyucuyu sarsarken Bosnalı bedenlerinin fiziksel boyutta maruz kaldığı tahakkümün aslında Müslüman Bosna halkının tarihsel varlığını hedef alan bir saldırıya tekabül ettiğini vurgular.



Roman, kadınlara ve çocuklara yönelen taşkınlıkların ötesinde daha geniş kitlelere etki eden şiddetin gündelik yaşam alanlarına, aile rutinlerine ve kültürel ritüelleri icra etme kabiliyetine nasıl nüfuz ettiğini ve yıkımın ortasında bellek taşıyıcısı bedensel ritüellerin nasıl dönüştürülerek devam ettirildiğini de gösterir. Toplumsal belleği şekillendiren ritüellerin gerçekleştirilemediği koşullarda bir tercih yapılması gerekir:

“Saraybosnalı Boşnaklar bir seçim yapmak zorunda kalmışlardı. Ya sonunu göremedikleri bir savaşa tamamen teslim olacak ve bir gün, savaş bittiğinde, sağ kalabilenler yaşama güçleriyle birlikte her şeylerini yitirmiş olarak yalnızca anılarına sığınacaklardı ya da savaşı mümkün olduğunca görmezlikten gelerek, gündelik hayatın gereklerini yerine getirmeyi sürdüreceklerdi. Eğer içlerinde küçücük bir ümit varsa geleceğe dair, çocuklarının eğitimini ve işlerini, her şeye rağmen devam ettireceklerdi.” (Kulin, 2008, s. 123-124)

Bu durumda Burhan ile Nimeta, hem çocukları hem de kendileri için kolektif belleğin devamlılığı doğrultusunda ümidi kaybetmeden hayatı normalleştirmeye çalışırlar. Bu yüzden yaşamları yer altında, kilerlerde devam eder. Okulların kapalı olması ve çocukların mermi hedefi olma durumuna karşın önlem olarak öğretmenler bazı evlerin kilerlerinde ders verirler. Bunun yanı sıra Hana'nın doğum günü partisinin kutlanması meselesi de buna bir örnek teşkil eder: “Savaşın içinde parti mi olurmuş?’ dedi Raziyanım.’ ‘Çocukların yaşamlarını normal şartlarda sürdürmeleri için, elimizden geleni yapmalıyız anne, hem fena mı sana yine bir şeyler pişirmen için fırsat doğar.” (Kulin, 2008, s. 168). Bosnalılar roman boyunca bedenini ihlali veya bedensel ritüellerin sınırlandırılması karşısında belleklerini terk etmektense ritüellerin dönüştürülerek devam etmesini sağladılar. Nitekim Sırpların ateş hattına aldığı mezarlıkları kullanamayan Bosnalı Müslümanlar, ritüellerini uygulamaktan vazgeçmezler: “Saraybosnalılar... ölülerini parklara, bahçelere, camilerin ve evlerin avlularına gömmeye başlamışlardı.”(Kulin, 2008, s. 222). Bu gibi örnekler, bedensel pratikler üzerinden toplumsal hafızanın ve kimliğin sürdürülmesine hizmet ederler.

Nimeta, Stefan ve Mirsada gibi karakterler gazetecilik yapmaya, tanıklıkları kaydetmeye yurtdışına bilgi aktarmaya çalışırlar. Bu eylemler de “yazılı pratikler” olarak okunabilirler. Roman kurgusunda bu pratikler korkunç gerçekleri gömme ya da çarpıtma girişimlerine inat olarak kolektif belleğin akışına aracılık ederler. Bu anlatı yaklaşımı, kişisel tanıklıkların kolektif deneyimleri ve anıları aktarmak için bir araç olarak hizmet ettiği bellek çalışmalarındaki tanıklık anlatısı kavramıyla uyumludur (Webb, 2019).

### 2.3. Kimlik, Travma ve Anlatı İnşası

Paul Ricoeur'ün (2004) bellek, kimlik ve anlatı arasındaki ilişkileri ele alışı, özellikle çatışma ortamlarında bireylerin deneyimlerini nasıl yorumladıklarını incelemekte etkili bir mercektir. Ricoeur'ün (1991) “anlatısal kimlik” (narrative identity) kavramı, kimliğin zaman içinde sabit ve değişken yanlarını bir araya getiren karmaşık bir bütün olduğunu vurgular. Bellek çalışmaları açısından bu yaklaşım hem bireysel hem de toplumsal anlatıların nasıl oluştuğunu anlamamızı sağlar. Özellikle savaş, göç ve travma gibi ekstrem durumlarda, bireylerin benlik algıları kolektif hafızalarla iç içe geçer ve yeniden şekillenir. Ricoeur'ün (2004) perspektifi, geçmişin anlatılar yoluyla hafızada sürekli yeniden işlenebileceğine,



bunun ise bir yandan koruyucu bir süreklilik sağlarken öte yandan kökten bir dönüşüme de kapı araladığına dikkat çeker. *Sevdalinka*'da Nimeta, Burhan, Stefan, Mirsada ve Raif gibi karakterlerin savaş sürecinde yaşadığı yoğun kimlik dönüşümleri, ekstrem toplumsal sarsıntıların anlatsal özü nasıl yeniden şekillendirdiğini gösterir.

Romanın başında Nimeta, öncelikle bir anne (Fiko ve Hana'nın annesi), bir eş (Burhan'ın karısı) ve Saraybosna'da çalışan bir medya profesyoneli kimliğiyle tanımlanır. Bunun yanı sıra Stefan'la üç yıldır gizli bir aşk yaşamaktadır. Bu ilişkisi yüzünden suçluluk çeker ve dağınık bir hayata sürüklenir. Savaşın yaklaştığı süreçte Nimeta'nın rolleri de sert bir çatışma içine girer. Gazetecilik yapmaya devam etmek, çocuklar için düzenli bir ev ortamı sağlamaya çalışmak ve ahlaki açmazıyla yüzleşmek giderek imkânsızlaşır. Ricoeur'ün (1986) hermenötiğinde krizlerin kimliğin anlatsal düzenini bozup yeniden yapılandığı vurgulanır. Bu olgu, metin ile öznenin karşılıklı bir değişim sürecine girdiğinin göstergesidir. Nimeta'nın iç monologları, “sorumlu eş” ve “gizli sevgili” kimlikleri arasındaki çatışmayı, bu anlatsal yeniden düzenleme çerçevesinde anlamlandırır. Burhan ise hikâyenin başında sorumluluk sahibi bir mühendis ve aile geçimini sağlayan bir baba olarak tanımlanır. Fakat Nimeta'nın onu aldattığını öğrenir. Bu süreçte Knin ve Zvornik gibi yerlerde çatışmalar da şiddetlenir. Burhan da Boşnak kimliğini savunmaya yönelen keskin bir dönüşüm yaşar:

“Ama, o anı yaşamasaydık, beni buraya getiren nedenler oluşmayacaktı ve ben ömrümü, taş binalar yaparak geçiren bir mühendis olarak sürdürmeye devam edecektim. Şimdi içimi doldurmakta olan duyguları, o korkunç hırsı, kini, nefreti, varolma tutkusunu, Boşnak olmak ve Boşnak kalmak olgusunu hiç bilemeyecektim.” (Kulin, 2008, s. 163)

Burhan, Nimeta'yla yüzleşme anı sayesinde yeni bir “anlatsal kimlik” oluşumuna girdiğini kabul eder. Eskiden sakın bir mühendis olarak dağ kasabalarında projeler yürütürken şimdi kuşatma altında Bosnalı varlığını koruma itkisiyle öfke dolu bir savaşçı figürüne dönüşmüştür. Raif de benzer biçimde travmanın kimlik yorumunu yeniden şekillendirdiği bir örnek sunar. Zvornik katliamında eşini ve bebeğini kaybettikten sonra neredeyse tamamen sessizliğe gömülür. Zamanla, intikamcı bir savaşçı olarak yeniden ortaya çıkar. Bu süreç, Ricoeur'ün (2004) unutmama ve hatırlama arasındaki gerilim hakkındaki vurgusuyla uyumludur. Zira burada travmatik olaylara tepki olarak hafızanın bastırılması ve hatırlanmasının doğurduğu karşılıklı etkileşim sayesinde hafıza yeniden oluşturulur. Raif'in tekrardan konuşmaya başlaması da ailesini katledenlere karşı öfkelerini göstermek istemesinden kaynaklanır. Yani yaşadığı korkunç deneyim, onun aile babası kimliğinden intikam arayan bir milise evrilmesinin zeminini oluşturur.

Romanda Nimeta'nın Stefan'la yaşadığı evlilik dışı ilişki, bireysel bellek ile toplumsal bellek arasındaki gerilimi örnekler. Nimeta, Stefan'a karşı gerçek bir sevgi duyar. Fakat bu ilişkinin Bosna toplumu tarafından inançlara ve aileye ihanet olarak görüleceğinin de bilincindedir: “Çocuklarına, ailesine, arkadaşlarına ihanetini nasıl anlatırdı?” (Kulin, 2008, s. 4). Başta bu suçluluk duygusu kişisel bir düzeydedir: “Onun bir hain olduğunu sadece Mirsada biliyor, bir de annesi sezinliyordu ama, o üzerine dikilen tüm bakışlarda bir suçlama görüyordu

sanki” (Kulin, 2008, s. 6). Fakat savaş yaklaştıkça olayın toplumsal boyutu kaçınılmaz hale gelir ve Nimeta “kendi cehennemini yaşarken, ülkesinin de bir cehenneme adım adım yaklaşmakta olduğu” (Kulin, 2008, s. 27) görülür. Milliyetçi cereyanların esmesiyle toplumda ben ile öteki, Müslüman ile gâvur arası sınırlar çizilmeye başlamıştır. Bu durumda Nimeta’nın arkadaşı Azra’nın uyarısı nettir: “Şunu hiç unutma, gâvur hain olur” (Kulin, 2008, s. 212). Azra’nın tavrı, Müslüman olmayan milislerin (çoğunlukla Sırpların) uyguladığı vahşet ile tetiklenmiş ve tarihsel felaketlerin belirliğiyle de beslenmiştir. Nimeta’nın bireysel belleğinde bir çok “yakın arkadaşı vardı Hırvat veya Sırp. Üstelik bir zamanlar deli gibi sevdiği adam da Hıristiyan”dır (Kulin, 2008, s. 212). Nimeta, bir zamanlar birlikte yaşadığı komşuların aniden ölümcül düşmanlara dönüştüğünü fark eder. Onu bu konuda uyarın Azra’nın da Ekmek kuyruğu katliamında öldürüldüğünü öğrendiğinde Müslüman ve gayrimüslim arasındaki ayrım onun için de keskinleşir. Kişisel bellek, savaş durumunda yeniden şekillenen toplumsal bellek ile sürekli bir çarpışma halindedir. Örneğin Burhan, Stefan’ı kendisinden eşini çaldığını düşündüğü için düşman profiline koymuştur. Fakat kendi çocuğu Fiko’yu kurtarabilmenin tek yolunun Stefan’dan geçtiğini anlaması, “ben” ile “öteki” arasındaki sınırları eritmeye yeterli olur: “Yüzyıllardır kâh sarmaş dolaş yaşadıkları, kâh birbirlerinin gözlerini oydukları komşu toprakların adamına baktı. Ne tuhaf, çocuğunu kurtarmaya karar verdiği anda, içini kavuran o kızgınlıktan, (...) eser kalmamış gibiydi yüreğinde. Karşısındaki adamı, çok uzun zamandır tanıyormuş gibi bir duyguya kapılmıştı” (Kulin, 2008, s. 332). *Sevdalinka*, farklı etnik grupların uzun yıllar bir arada yaşadığı şehirlerde kimliğe dayalı sınırların nasıl keskinleştiğini ve zaman zaman nasıl eridiğini göstererek Ricoeur’ün (1992) ben ve öteki arasındaki ilişkisinin anlatı boyunca dinamik bir şekilde dönüştüğünü gözler önüne sermiştir.

*Sevdalinka*’da Yugoslavya’nın dağılması ve etnik şiddetin tırmanmasıyla birlikte birçok karakterin gündelik yaşantısındaki süreklilik aniden kopmuştur. Belgrad’da yaşayan gazeteci Mirsada, Boşnak kimliğini gizlemeye çalışsa da Bosnalı olduğunu öğrenen Sırplar tarafından “Müslümansın yani” (Kulin, 2008, s. 225) denilerek ve tecavüz edilerek öldürülmüştür. Bu kimliğin topluluk belleğinde nasıl silaha dönüştürüldüğünü gösteren uç bir örnektir. Nimeta’nın kişisel bunalımı, arkadaşları Mirsada ve Azra’nın öldürülmesiyle artar. Fakat en vahim hale Tuzla’da Bosnalı çocuklara ve kadınlara uygulanan dehşeti gördükten sonra gelir, neredeyse ölümcül bir hastalığa yakalanır. Bir yandan anne, eş, gazeteci ve yasak aşkın öznesi rollerini sürdürmeye çalışmak, diğer yandan savaşın getirdiği apokaliptik koşullarda bunları uzlaştırmak imkânsız hâle gelir. Yine de roman kısmi bir toparlanmaya alan açar. Nimeta fiziksel olarak iyileşir. Stefan’la ilişkisinin sürdürülemez olduğunu kabullenir. Sonrasında tüm enerjisini yaralanan oğlu Fiko’yu kurtarmaya adar. Bu dönüşüm, kimliğin yeniden biçimlenebileceğine işaret eder. Son bölümlerde Fiko da hızla olgunlaşmak zorunda kalan bir figür hâline gelir. Ergenlik çağındaki genç, annesinin evindeki düzenin dağıldığına tanık olur ve babası Burhan’la birlikte dağlara katılmaya niyetlenir. Cephe, onu çocukluktan erken koparır ve kısa sürede bir “asker”e dönüştürür. Bu çatışmalarda yaralanan Fiko, ambulans sahnesinde Burhan ve Raif karakterlerinin Bosna tarihini anlatarak kendisini bilinçli tutmaya çalışmalarına tanık olur. Burada belleğin

toplumu yapılandırıcı işlevi apaçık ortaya çıkar. Gencin hayatta kalma iradesi, babası ve dayısının aktardığı asırlık öykülere dayanır. Stefan'ın karşı taraftan biri olarak yardımıyla sınırı geçme imkânı da savaş koşullarında kimlikler arası geçişkenlik ve yeni anlatıların doğabileceğine dair az da olsa bir umut sunar.

#### **2.4. Mekân ve Bellek İlişkisi: Saraybosna'nın Yıkımı ve Hafıza-Kırımı**

Mekan ile bellek arasındaki ilişki, Pierre Nora'nın (1989) hafıza mekânları (lieux de mémoire) ve hafıza ortamları (milieux de mémoire) kavramları üzerinden okunabilir. Hafıza ortamları bellek aktarımının canlı olarak gerçekleştiği ve kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal, kültürel dokuları içerirken hafıza mekânları bu dokuların zayıfladığı veya yok olduğu durumlarda hafızayı koruyan anıtsal, sembolik veya kurumsal mekânları ifade eder. Savaş öncesi Saraybosna'nın meydanları, köprüleri, kafeleri ve kütüphaneleri çok etnisiteli nüfusun ortak gündelik pratikleri sayesinde bir "milieu de mémoire" işlevi görür. Kulin, savaştan önceki Saraybosna'yı, farklı kökenlerden insanların bir arada yaşadığı canlı bir kültürel sahne olarak çizer. Ne var ki savaş başladığında bu mekânların çoğu bombardımana uğrar. "Bristol Oteli (...) Saraybosna'nın meşhur Unis'i, (...) Kentin değişik kökenlerinin bir sembolü olan ikiz binalardan" (Kulin, 2008, s. 198) Momo ile Üzeyir de yıkılmış ve yanmış haldedir. Bosna'nın İslamî kültürü ile Hristiyan geçmişi buluşturan Momo ile Üzeyir isimli ikiz gökdelenlerin bombalanması, milliyetçi anlayışın Bosna'da birlikte varoluşu simgeleyen çok katmanlılığın reddedilmesiyle alakalıdır. İletişimi, kültürü, eğitimi, sanatıyla parçalanmıştır Bosna: "O güzelim Postane binası, müzeler, Hukuk Fakültesi, Tiyatro binası (...)" (Kulin, 2008, s. 198). Bu yüzden ana karakterlerin bu durumlara tepkileri de etnik temizliğin diğer boyutlarına verilen tepkiler kadar fazladır: "Stefan boğazında bir yumru, hayalet gibi dolanıyordu enkazın içinde." (Kulin, 2008, s. 198), "işte bu, cehennem!" diyordu Nimeta içinden. 'Sonunda cehennemi gördük.'" (Kulin, 2008, s. 131). Bir zamanlar canlı bir hafıza ortamı olan şehir, yıkılmış anıtlar ve enkaz yığınlarına dönüşerek bir hafıza mekânı haline gelir. Roman, insanların katledilmesi kadar şehrin anıtsal belleğinin de yok edilmesinden duyulan acıyı güçlü biçimde aktarır. Savaş sadece sivilleri öldürmekle kalmaz aynı zamanda kentin "hafızayı tutan" sabit noktalarını da hedef alır.

Arşivlerin, kültürel hafızayı taşıyan binaların, belgelerin veya fotoğrafların yok edilmesi belirli halkların tarihsel ve kültürel varlığını silmeye yönelik geniş kapsamlı çabaları ifade eder. Halilovich'in (2016) de vurguladığı gibi, Bosna'daki şiddet, etnik temizlik ve soykırımın ötesinde bir "Hafıza-kırım" (Memoricide) (s. 83) meselesi olarak karşımıza çıkar. Kütüphaneleri, tiyatroları, müzeleri ateşe vermek veya cami, kilise gibi tarihî yapıları sistematik şekilde yıkmak, Bosnalı varlığının tarihsel kaydını ve belleğini silmek anlamına gelir. Doğrudan şehrin ve medeniyetin yıkımına, yerle bir edilmesine yönelik bu saldırılar Bosna Savaşı bağlamında "Kent-kırım" (urbicide) kavramıyla da literatüre geçmiştir (Fregonese, 2009, s. 310). Kulin (2008) romanın son sözünde Boşnak belleğinin nasıl hedef alındığına net bir şekilde değinir: "Boşnaklar'ın varlığını Balkanlar'dan, adını ansiklopedilerden silmek için dört yıl boyunca tüm dünyanın gözleri önünde bir soykırımı

yaşanmış, müzeler, kütüphaneler, arşivler bombalanmıştır” (s. 336). Sırpın kuşatma stratejisi roman satırlarına da yansır: “Sırpın, Hırvatistan’da savaşırken JNA birliklerine, kentleri ele geçirmeden önce, taş üstüne taş bırakmamacasına yerle bir ettirmiş, yağmalatmış ve yüzyılların tarihini harabe haline getirdikten sonra teslim almışlardı. Şimdi, uzmanlaştıkları bu yöntemi Saraybosna’da da uygulamaya başlamışlardı” (Kulin, 2008, s. 131). Bir zamanlar canlı bulunan hafıza ortamları yandıkça toplumun belleği de küller gibi savrulur: “Nimeta, taş kesilmiş, geçmişini seyrediyordu alazların ötesinde. Çocukluğu, gençliği, anıları, sevinçleri, kederleri inceliyor uzayarak, bükülerek alevlerin arasında göğe yükseliyor, Saraybosna külleriyle birlikte sağa sola savruluyordu.” (Kulin, 2008, s. 132). Bununla birlikte Kulin, yalnızca Bosna Savaşı’ndaki koşullara değil, Tito dönemindeki hafıza kırımına da dikkat çeker. Bu durum, sessizliğin pişmanlığı ve yıkımın üzüntüsü çerçevesinde Raziyanım’ın dayısı dönemine dönüşlerde vurgulanır:

“Müslüman mezarlarının ailelere haber bile verilmeden parklara, yüksek binaların inşa edileceği arsalarla dönüştürülmesini sessizce izlemişti. Tito’nun camileri müzeye, depoya, ahıra çevirmesine ya da yerle bir etmesine ne kadar içerlediğini kimseye söylememişti. Müslümanlar’ın derneklerini, okullarını, en çok da 1530’dan bu yana sürüp giden dört yüz yıllık Gazi Hüsrev Bey vakfını kapatmasını, yok etmesini içine hiç sindiremediğini de.” (Kulin, 2008, s. 25)

Bosna Savaşı’nın erken safhalarında, yani hafızayı taşıyan ortamların bombalanmasından da önce karakterlerin bazıları resmî tarih içinde Boşnak Müslümanlarının yapay bir grup olarak ya da sadece dinî azınlık sıfatıyla sunulup toprakla olan tarihsel bağlarının inkâr edileceğinden endişe duyarlar. Bu endişe farklı milliyetçilik söylemlerinin Boşnakların etnik varlığını silme politikalarına tepki olarak roman satırlarına yansır: “onların gözünde Boşnak diye bir kimlik yok. Sırpın’a sorarsan biz Osmanlı baskısı altında din değiştirmiş Sırpın’ız. Hırvatlar’a sorarsan, Katolik’ten dönme Hırvat’ız. Bu yalanı utanmadan içlerine sindirip sonra da topraklarımıza göz dikiyorlar” (Kulin, 2008, s. 111).

### 3. Bellek, Kimlik ve Nehir Motifi: Bosna’nın Tarihsel Sürekliliği

1999 yılında yazılan *Sevdalinka*; kurgusu, taşıdığı semboller, geçmişe dönük anlatılar ve çağrışımlar ile bir hedefe işaret etmektedir. Bu hedef, Bosnalıların kolektif belleklerinin bazı milliyetçi veya dini kalıpların dışında özgün bir geçmişe, yaşam biçimine, kimliğe ve özellikle de acıyla sürgün dolu bir hafızaya dayandığını göstermektedir. Zira soykırım sonrası Bosna’da bazı siyasi aktörler (çoğunlukla Sırp milliyetçileri) vahşet dolu geçmişi yok sayarak kendi çıkarları için bir takım hafıza mekanları oluşturmuş, “hafıza icat etme”ye (invention of memory) çalışmışlardır (Halilovich ve Adams, 2024). Bu “hafıza icadı” Bosna’ya özel olmamakla birlikte (Cardús i Ros, 2000), Ayşe Kulin gibi yazarların Boşnak belleğini ve kimliğini canlı tutma ve Boşnakça bir biçimde yeniden üretme çabalarının temellerinden birini oluşturur. Böylece doğan hatırlatma gereği, romanın anlatısının Bosna Savaşı’ndan sapıp 12. yüzyıldaki Bosna Kilisesi dönemine odaklanmasını sağlar. Bu dönüşüm yapılırken de zamanlar arası köprü olarak Bosnalıların belleğini temsilen Bosna Nehri kullanılır. Romanın bütün gidişatı, ambulansta yaralı bir şekilde bulunan Fiko’nun, babası Burhan’a Bosna Nehri’nin kollarından biri olan ve güneşin ilk ışıklarıyla kırmızı renge bürünen

Milaçka'yı göstermesiyle değişime uğrar. Çocuk bu nehri ilk defa böyle görmüştür ve nehrin neden kırmızı renge döndüğünü merak eder, o yüzden babası “Kulin kadar eski” (Kulin, 2008, s. 249) bir anlatının kapısını aralar: “Boşnaklar'ın asırlardır akıttıkları kanın hatırına, gün doğarken bu rengi alır Milaçka, oğlum” (Kulin, 2008, s. 249). Bu açıdan bakıldığında nehir, vahşet dolu geçmişi hatırlamanın dayanak noktasıdır. Geçmişe açılan anlatının kapısından ortaçağdaki bir kahraman olan çocuk haldeki Tvrtko girer, babası Ban Kulin ile bu sefer Bosna Nehri'nin diğer bir kolu olan Vrbas nehri üzerinden yine aynı şekilde bellek alışverişini gerçekleştirirler (Kulin, 2008, s. 250-251). Bosna Nehri, romanda yalnızca belleğin zamansal sürekliliğini sağlamakla kalmaz aynı zamanda orijinini de oluşturur. Zira Boşnak kavmi kimdir diye sorulduğunda verilen cevap şu şekildedir: “Boşnak (...) Bosna nehrinin adını taşıyan dağlık ve ormanlık bölgenin halkına verilen isimdi” (Kulin, 2008, s. 257). Fakat bir diğer sorulması gereken soru da bu topluluğu özgün yapan unsurun, yani etnik kimliğin, üzerine kurulacağı temel taşın ne olduğudur. Bu noktada Kulin, Ortadoks ve Katolik Hristiyanlığından ayrılan Bosna Kilisesinin öğretilerine yoğunlaşır

Roman kurgusunda Bosna Kilisesi, “Boşnaklar'ın; bölgede Sırbistan ve Hırvatistan Krallıklarından apayrı bir topluluk, ayrı bir 'devlet' olduklarının canlı simgesi”dir (Kulin, 2008, s. 255). Çünkü bu kilise “Boşnaklar'ın kendilerine özgü bir mezhepleri, din ve ahlak anlayışları” (Kulin, 2008, s. 253) olduğunun göstergesi olan Bogomilizm inancı kapsamındadır. Ortadoks Kilisesinin Hristiyanlığın özünden sapmasıyla “bir başkaldırı olarak başlayan” (Kulin, 2008, s. 254-255) Bogomilizm; iç disiplin, dürüstlük, sadelik, sözüne sadıklık, doğruluk gibi karmaşık olmayan ahlaki bir çerçeveye sahiptir. Bu inanış biçimi; dünyevilikten ve şekilcilikten uzak, manevi ve ruhani bir boyuta odaklanır. Hatta “Ortadoğu dinlerinden izler taşıyan, bazı pagan seremonileri ve değişik anlayışları olan bir” (Kulin, 2008, s. 254) itikattir. Ruhban sınıfından ziyade Dyed (dede) adını verdikleri ruhani yol gösterici konumunda bulunan rahiplere sahiptirler. Mesela “kutsal damın altında” (Kulin, 2008, s. 274) geleneksel Hristiyanlar gibi günahlarından arınmaktansa Dyed'in tavsiyesi, beden temizlendiği gibi ruhun da en iyi nehirde temizleneceğidir. Bu sayede “Vrbas'ın serin suyuna kendini bıraktığında, doğa ile bütünleştiğini (...) kendi varlığının da tabiatın bir parçası olduğunu anlarsın. Ruhunun kalıcı, beden gelip geçici olduğunun ayırımı varırsın.” (Kulin, 2008, s.274-275).

Bosna Nehri'nin Bogomilizm inancıyla kurduğu bağ, Ayşe Kulin'in romanda Bosnalı kimliğini ahlak temelli bir yapıda tasarladığını gösterir. Zira bu inancın öğretileri “Doğruluktan, iyilikten ve alçakgönüllülükten” (Kulin, 2008, s. 265) sapmamayı, dünyanın geçiciliğini unutmamayı ve dünya nimetlerine kanıp kibirlenmemeyi tembihler. İşte bu yüzden Dyed, Ban Kulin'in kral oluşuyla yanlış yola sapacağını düşünür ve kilisede gerçekleşecek ayine “inançlarıma ihanet edemem” (Kulin, 2008, s. 265) diyerek katılmaz. Küçük Stejo da annesinin onu korumak için haç çıkartmayı öğretme isteğine “Ben Bogomil'im (...) ne haç çıkartırım ne de yalan söylerim” (Kulin, 2008, s. 313) diyerek tepki gösterir. Bu iki örnekte de görüldüğü üzere Bogomil öğretisine sahip olmak hem bir iç (nefsi) hem de bir dış mücadeleye tekabül eder. Bu mücadele ölüm pahasına da olsa inanılan yoldan vazgeçmemeyi gerektirir: “Bosna sınırları içinde ister soylu, ister köylü, tek bir

Boşnak'ın dahi, bu davadan vazgeçmeye niyeti yoktu” (Kulin, 2008, s. 303). Fakat her direniş her zaman beklenildiği gibi olmaz. Mesela dünyada yüksek makam ve mevkiyi elde eden bir karakter, Raziyanım'ın dayısı Fikret'tir. Tito döneminde asker olan Fikret yıllarca yapılan ayrıştırma politikalarına veya eylemlere karşı hiçbir şekilde eleştiride bulunmamıştır. Aksine kardeşi Hikmet, Tito'yu eleştirmiş ve hatta “güneşin ilk ışıklarında” (Kulin, 2008, s. 24) akarsuya girmiştir. Fikret ise pişmanlığını şu şekilde dile getirir: “Ben bir şehrin akarsularına sabahın ilk ışıklarında kendimi hiç bırakmadım. Hükümete ağız dolusu hiç sövemedim, ne ayık ne de sarhoşken, Raziye. Hayatı kaçırmışım... kaçırmışım.” (Kulin, 2008, s. 25). Bakıldığında bu pişmanlığın sebebi inancın gereklerini yapmamak, yani doğrunun yanında durmamak ve mücadele etmemektir. Çünkü sabahın ilk ışıkları metaforu roman içinde bir mücadele anına işaret eder. Fiko savaştan yaralanmış, hayata tutunmaya çalışırken; Tvrtko ise inancından vazgeçmemek için mücadele ederken ait oldukları belleğe ve kimliğe sahip çıkarlar.

İç ve dış tehditlere karşı bu sürekli hayatta kalma mücadelesi ve öğretiler arası benzerlikler, Bogomil inancının Anadolu'nun İslamı algılayışıyla paralellikler yaratır: “Bu inançlarından vazgeçmedikleri için de, yıllar boyunca, Katolikler'den ve Ortodokslar'dan çekmedikleri kalmamıştı. Aynı tarihlerde, Anadolu'da yayılmakta olan hoşgörülü, sevecen, insancıl nitelikleriyle Arap İslamiyeti'nden ayrılan Anadolu Müslümanlarının tasavvuf felsefesini ve Aleviler'in Tanrı'ya yaklaşımını andıran bir din anlayışı idi bu.” (Kulin, 2008, s. 254). Bu benzerlik sebebiyle roman içinde Boşnakların Müslüman oluşu, tahakküm altında geçen bir süreç olarak değil, Anadolu tasavvuf anlayışına adapte olunan bir dönüşüm biçiminde sunulur: “Boşnaklar aslında pek de 'dönmüş' sayılmaz, (...) Bogomil inançlarına çok yakın bir dindi Müslümanlık. (...) Osmanlı imparatorluğu kurulmuştu, (...) Türkler akınlar düzenlerken, (...) önceden Anadolu dervişlerini gönderip, gönül kazanırlarmış.” (Kulin, 2008, s. 321), “Gerek köylüler olsun gerekse Boşnak Beyleri, o sırada Balkanlar'a yayılmakta olan Bektaşî dervişleri ile bir gönül bağı kurmaya başlamışlar, inançlarında benzerlikler de olduğu için.” (Kulin, 2008, s. 323). Roman, temelde Boşnak olmayı ne Müslüman ne de Hristiyan şemsiyesi altında gölgeler. Onun yerine Boşnakların “ulusal kimliklerinin, Bosna Kilisesi'nin onlara verdiği alt kimlikten güç aldığı” (Kulin, 2008, s. 255) savunur. Zira bu kilisenin öğretisi (Bogomoil tarikatı), dinleri değişse de Boşnakların “değişmeyen” alt kimliklerini yani tasavvufi-ahlakî yaşam biçimlerini yansıtır. Etnik kimliğin, günümüzde dahi tekke kültürü çerçevesinde devam eden bu tasavvufi yaşam biçimine bağlı olarak sunulması, Bosnalı kimliğinin süreklilik ve özgünlük iddiasına (ve bu iddianın yeniden inşasına) işaret eder. Bu yüzden etnik kimlik ile dini kimliğin bir olmadığı birçok yerde belirtilir. Bu durum, “Müslüman olmak başkadır, Boşnak olmak başka.” (Kulin, 2008: s.109) ve “Elbette Müslümanız (...) Ama biz, ayrıca Boşnak'ız yeğen.” (Kulin, 2008: s.110) gibi pasajlarda belirginleşir.

Kulin (2005) hem ortaçağ hem de güncel anlatı içinde nehir motifini kullanarak Boşnak olmanın gerçekliğini (bir bakıma kaderini) sunmaya çalışır. Kolektif belleğin içinde “artık Boşnak kanı akmayacak” (Kulin, 2008, s. 249) şeklinde barış ve huzurun umudu karşısında “bu topraklarda birilerinin gözü hep olacak” (Kulin, 2008, 251) düşüncesi varlığını



sürdürür. Fakat savaş ve insan kıyımı Bosnalıları bir şekilde bulur, zorunlu göç durumu yeniden ortaya çıkar. Hem Tvrtko hem de Fiko, yurtlarından ayrılırken yine bir umudun arkasına saklanarak “elveda benim güzel Bosnam” (Kulin, 2008, s. 317, 334) sözlerini söylerler. Roman da bu umudu yansıtarak sona erer: “Bosna, kahraman, cefakâr ve çileli Bosna, bir evladını daha bekliyordu şimdi, geri dönmesi için. Umutla.”(Kulin, 2008, s. 334). Sonuç olarak romanın sunmaya çalıştığı kolektif bellek; barışı ve huzuru korumaya dair sürekli bir umudu, eninde sonunda gelen yıkım ve soykırımı, yerinden edilmenin sonucu olarak zorunlu göçü ve her sıkıntıya rağmen ait olunan topraklara geri dönmenin umudunu taşımayı Bosnalı olmanın bir parçası olarak yansıtır.

## Sonuç

Bu makale, *Sevdalinka*'nın Bosna Savaşı sürecinde ve sonrasında ortaya çıkan hafıza ve kimlik inşa pratiklerini hem kuramsal hem de edebi bir çerçeveden inceleyerek, bellek çalışmalarının edebiyat alanına nasıl kapsamlı katkılar sunabileceğini göstermeye çalışmıştır. Özellikle Halbwachs, Assmann, Connerton, Ricoeur ve Nora gibi düşünürlerin belleğe dair geliştirdikleri kuramsal kavramlar, romanın çok katmanlı anlatısı içinde somut karşılıklar bularak edebiyatın hem bir bellek deposu hem de bellek inşacısı işlevini nasıl yerine getirebileceğini açıkça ortaya koymuştur. *Sevdalinka*'nın, Osmanlı mirasından Bogomil inancına uzanan tarihsel göndermeleri ve 90'ların şiddet sarmalına dair tanıklıkları bir araya getirmesi, metnin yalnızca bellek kuramlarını yansıtmakla kalmayıp onları dönüştüren bir sorgulama alanı sunduğunu göstermektedir. Böylece roman, travma, göç, soykırım ve kimlik parçalanması gibi konuları kültürel, kolektif ve iletişimsel bellek düzeyinde yeniden kurgularken, aynı zamanda bedenleşmiş ritüeller ve mekân boyutu aracılığıyla da bellek imhasına direnişin örneklerini sunar.

Edebiyatın bir bellek mekânı olarak işlevi, *Sevdalinka*'da özellikle tanıklık anlatısı üzerinden belirginleşir. Roman, savaşın doğrudan içinde yaşayan karakterlerin bireysel öykülerini, Bosna'nın çok katmanlı tarihsel belleğini yansıtan kolektif bir anlatıya dönüştürerek bir yandan günlük hayatın acil sorunlarını (elektrik, gıda, sağlık) aktarırken diğer yandan asırlardır süregelen kültürel mirasın nasıl tehdit altında olduğunu göstermektedir. Burada tanıklık edebiyatının özellikleri etkili bir biçimde ortaya çıkar. Karakterlerin kendi trajedileri, ülkenin etnik ve dini farklılıklar üzerinden yeniden inşa edilmeye çalışılan kimliğine dair güçlü bir belgeye dönüşür. Yani Ayşe Kulin, belgesel gerçeklik ve kurmaca arasında kurduğu köprüyle Bosna'daki kolektif hafızanın diri tutulması için edebiyatın üstlenebileceği kritik rolü gözler önüne sermiştir.

Makalenin ana bulguları, bellek kuramlarının roman içerisinde nasıl iç içe geçtiğini göstermesi bakımından önemlidir. Halbwachs'ın kolektif bellek nosyonu, *Sevdalinka*'da aile, kuşaklar arası anlatılar ve toplu ritüeller aracılığıyla kristalize olurken Assmann'ın kültürel ve iletişimsel bellek kavramları tarihî olayların, metinsel aktarımların ve toplumsal pratiklerin sürekliliğini vurgular. Connerton'un bedenleşmiş bellek ve ritüeller yaklaşımı, özellikle savaş sürecinde kesintiye uğrayan ama yeniden şekillendirilerek devam ettirilen



pratiklerin nasıl direniş biçimine dönüştüğünü açıklamaya katkı sunar. Ricoeur'ün anlatsal kimlik ve travma çerçevesi, hem bireysel hem de toplumsal özelliklerin savaş koşullarında yenilenmesi, dönüşmesi veya parçalanması sürecine ışık tutar. Nora'nın mekan-bellek ve Halilovich'in hafıza kırımı üzerine tartışmaları da, Saraybosna'daki kent dokusunun, kütüphanelerin ve kültürel hafıza mekânlarının sistemli yıkımının Bosnalı kimliğini yok etmeye yönelik girişimler olarak okunmasını sağlar. Roman, bu yıkımın ortasında dahi bellek ve kimliğin devamını mümkün kılan anlatıların, ritüellerin ve metinsel tanıklıkların varlığını gözler önüne serer.

*Sevdalinka*'nın Bosnalı kimliğinin inşasında üstlendiği rol, belleği zamansal bir süreklilik içinde kurgulayabilmesiyle yakından ilişkilidir. Romanın sıkça başvurduğu Bosna Nehri motifi, hem ortaçağ Bosna'sıyla 90'ların savaş atmosferi arasında bağ kuran bir sembol hem de Bosnalıların tarihsel bilincini canlı tutan bir öge olarak sunulur. Bogomilizm aracılığıyla vurgulanan etik ve inanç temeli, Bosnalı kimliğinin salt bir dinî çerçeveyi değil, aynı zamanda barış, onur ve direniş kavramlarını öne çıkaran insani bir boyutu barındırdığını gösterir. Bu yönüyle roman, kimliği dar bir etnik veya mezhepsel kalıba hapsetmeyip, geçmişle yüzleşen ve direniş odaklı bir gelecek tasavvuru barındıran bir anlatı sunar. Göç, soykırım ve kolektif travma temaları ise, romanın karakterleri aracılığıyla hem bireysel hem de toplu bellek katmanlarında yeniden işlenir. Gerek yurt içinde, gerekse yurtdışına sığınma yoluyla gerçekleşen göçlerin sonucunda, Bosnalı kimliği küresel bir bağlamda yeni biçimlere bürünür ve roman da bu dönüşümü, bir yandan kayıp duygusunu derinleştirerek bir yandan da evrensel bir dayanışma ihtiyacını vurgulayarak işler.

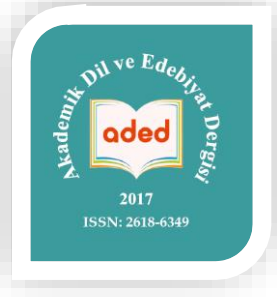
Tüm bu dinamikler, *Sevdalinka*'nın yalnızca geçmişin tanıklığını yapmakla kalmayıp, kolektif belleğin direnç ve umut ekseninde sürekli olarak yeniden kurulduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Roman, geride kalan kayıpların, acıların ve düşmanlıkların ağırlığına rağmen, geçmişin yeniden inşasına yönelik bir tahayyül alanı açar ve savaşın dönüştürdüğü kimliklerin, hala bir geleceğe tutunabileceklerini öne sürer. Edebiyat, bu bağlamda kolektif bellek kaydını tutan bir mecra olmasının ötesinde, acıların görünür kılındığı ve yeni kimlik anlatılarının filizlendiği bir direniş alanı olarak işlev görür. Bellek soykırımı girişimlerine karşı yıkılmış mekânların, aile bağlarının, dini ve kültürel törenlerin roman boyunca nasıl yeniden düzenlendiği, Bosna halkının varlığını korumak için edebiyatın ne kadar güçlü bir tanıklık sunabileceğini kanıtlar. Nihayetinde *Sevdalinka*'nın sunduğu hikâye, bellekle direniş arasında kurduğu köprüyle, geçmişin yükünü sırtlanırken aynı zamanda umudu diri tutmanın yolunu hatırlatır. Böylelikle edebiyat, tarihin tozlu sayfalarından silinmeye çalışılan bir toplumun öyküsünü hem kaydeden hem de yeni anlatılarla besleyen bir bellek mekânı olarak ön plana çıkar. Bu çerçevede makale, geçmişin travmalarına rağmen toplumsal belleğin korunması ve yeni kuşaklara aktarılmasının, geleceğe dair umut inşasında ne derece yaşamsal olduğunu bir kez daha vurgulamış olmaktadır.

## Kaynaklar | References

- Atçeriç-Todd, I. (2022). *Patarenes, Protestants and Islam in Bosnia: Deconstructing the Bogomil Theory. Islam and Christian-Muslim Relations*, 33(3), 213–234.  
<https://doi.org/10.1080/09596410.2022.2121494>
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. Ayrıntı Yayınları.
- Angelovska, M., & Cacanaska, R. (2016). *Historical and cultural implications of bogomilism. Occasional Papers on Religion in Eastern Europe*, 36(4), 37-52.  
<https://digitalcommons.georgefox.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1984&context=ree>
- Braudel, F., & Coll, A. (1987). *Histoire et sciences sociales: La longue durée. Réseaux*, 5(27), 7–37.
- Branco, M. C. M. M. (2009). *The Muslim National Question in Bosnia. An historical overview and an analytical reappraisal*, 2488, 567-627. *REVISTA MILITAR*.  
<https://www.revistamilitar.pt/artigo/475>
- Cardús i Ros, S. (2000). *Politics and the invention of memory: For a sociology of the transition to democracy in Spain*. In J. Labanyi (Ed.), *Disremembering the dictatorship: The politics of memory in the Spanish transition to democracy* (pp. 17–28). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004483224\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004483224_003)
- Çağ, G., & Çetin, A. (2011). *Bosna'nın Osmanlı idaresine geçişinde Bogomillğin etkisi. Tarih Okulu Dergisi*, 4(1), 19-35.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.
- Connerton, P. (2011). *The spirit of mourning: History, memory and the body*. Cambridge University Press.
- Dalar, M. (2008). *Dayton Barış Antlaşması ve Bosna-Hersek'in geleceği. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), 91-123.  
<https://doi.org/10.11616/AbantSbe.232>
- Dardagan, A. (2019). *Why Bosnian Church did not belong to Bogomilism? "Kr'stjani" (mystics) vs "Bogomili" (dualists)*. SocArXiv. <https://doi.org/10.31235/osf.io/3v26f>
- Donia, R. J. (2008). *The proximate colony: Bosnia-Herzegovina under Austro-Hungarian rule*. In C. Ruthner, D. R. Cordileone, U. Reber, & R. Detrez (Eds.), *Wechselwirkungen: Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans, 1878–1918* (pp. 67-82). Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-1-4539-0952-2/12>
- Fregonese, S. (2009). *The uricide of Beirut? Geopolitics and the built environment in the Lebanese civil war (1975–1976)*. *Political Geography*, 28(5), 309–318.  
<https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2009.07.005>

- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. University of Chicago Press.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın toplumsal çerçeveleri*. Heretik Yayınları.
- Halilovich, H. (2016). *Re-imagining and re-imagining the past after 'memoricide': Intimate archives as inscribed memories of the missing*. *Archival Science*, 16(1), 77–92. <https://doi.org/10.1007/s10502-015-9258-0>
- Halilovich, H., & Adams, R. (2024). *Local commemorations, false heroes, and hijacked memories: Post-genocide and ethnic cleansing politics of memory in Bosnia-Herzegovina's Republika Srpska (RS)*. *Southeast European and Black Sea Studies*, 1(1), 1–20. <https://doi.org/10.1080/14683857.2024.2429858>
- İmamoviç, E. (2017). *Bosna Hersek'te Hıristiyanlık ve günümüzdeki durumu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Uludağ Üniversitesi.
- Işık, H. (2017). *Hıristiyan düalist-ghostik bir tarikat olarak Bogomilizm ve Avrupa heretik toplumlarına etkileri*. *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 6(1), 109-187.
- Kevers, R., Rober, P., Derluyn, I., & De Haene, L. (2016). *Remembering collective violence: Broadening the notion of traumatic memory in post-conflict rehabilitation*. *Culture, Medicine, and Psychiatry*, 40(4), 620–640. <https://doi.org/10.1007/s11013-016-9490-y>
- Kulin, A. (2008). *Sevdalinka*. Everest Yayınları.
- Liu, S. (2022). *Walter Benjamin's concept of experience and his literary practice* [Yüksek lisans tezi]. *University of California*. <https://escholarship.org/uc/item/6m5322tj>
- Mat Enh, A., Mansor, S., & Abd. Razak, M. R. (2022). *The Treaty of Berlin 1878: implications for Muslims migration in Bosnia-Herzegovina before World War 1*. *Journal of Al-Tamaddun*, 17(1), 1–14. <https://doi.org/10.22452/JAT.vol17no1.1>
- Minczew, G. (2020). *John the Water-Bearer (Иванъ Водоносъицъ). Once again on dualism in the Bosnian Church*. *Studia Ceranea Journal of the Waldemar Ceran Research Centre for the History and Culture of the Mediterranean Area and South-East Europe*, 10, 415–424. <https://doi.org/10.18778/2084-140x.10.20>
- Nora, P. (1989). *Between memory and history: Les lieux de mémoire*. *Representations*, (26), 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*. Seuil.
- Ricoeur, P. (1991). *Narrative identity*. *Philosophy Today*, 35(1), 73–81. <https://doi.org/10.5840/philtoday199135136>
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another* (K. Blamey, Trans.). University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting* (K. Blamey & D. Pellauer, Trans.). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226713465.001.0001>

- Tanovic, M. L., Pasalic, S., & Golijanin, J. (2014). *Demographic development of Bosnia and Herzegovina from the Ottoman period till 1991 and the modern demographic problems*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 120, 238–247. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.02.101>
- Webb, L. (2019). *Testimonio, the assumption of hybridity and the issue of genre*. *Studies in Testimony*, 2(1), 3–23. <https://studiesintestimony.co.uk/issues/volume-two-issue-one-2019/testimonio-the-assumption-of-hybridity-and-the-issue-of-genre/>
- Webster, S. (2024). *Revisiting memoricide: The everyday killing of memory*. *Memory Studies*, 17(6), 1408–1428. <https://doi.org/10.1177/17506980231184564>



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Fatih TIĞLI

<https://orcid.org/0000-0002-6763-1582>

Doktor Öğretim Üyesi

[ftigli@istanbul.edu.tr](mailto:ftigli@istanbul.edu.tr)

İstanbul Üniversitesi

<https://ror.org/03a5qrr21>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Ceride-i Sûfiyye Mecmuasındaki Külâh-ı Mevlevî Redifli Şiirler

*Poems with the redif of Mawlawî Hat in the Jeride-i  
Sûfiyya Journal*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 30.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 14.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | *Citation*

Tıgılı, F. (2025). Ceride-i Sûfiyye Mecmuasındaki Külâh-ı Mevlevî Redifli Şiirler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 202-231. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630188>

Tıgılı, F. (2025). Poems with the redif of Mawlawî Hat in the Jeride-i Sûfiyya Journal. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 202-231. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630188>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a></i>

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



## Öz

İzmir Mevlevîhanesi şeyhi Nureddin Dede (v.1920), aynı şehirde yayımlanan *Âhenk* gazetesinin 07 Rebiülâhîr 1332/20 Şubat 1329/05 Mart 1914 tarihli 5366 sayılı nüshasında “tâ” revî harfiyle ve “Külâh-ı Mevlevî” redifiyle yazılacak şiirlerin toplanıp bastırılacağını ilan eder. Yine bu çağrısında değişik kişiler tarafından bu revî ve redifle yazılan şiirlerden beyitleri örnek verir. Bu çağrı üzerine gönderilen şiirler gazetenin ilerleyen sayılarında yayımlanır. Şiirlerin kendisi tarafından kitap hâlinde yayımlanacağını belirten Nureddin Dede’nin bu isteği maalesef çeşitli sebeplerden dolayı gerçekleşmemiştir. Uzun yıllar *Âhenk* gazetesinin sayfaları arasında kalan bu şiirler daha sonra Necdet Okumuş tarafından *Külâh-ı Mevlevî* başlığı altında kitap olarak yayımlanmıştır (2013).

*Âhenk* gazetesinde bu şiirler yayımlanmaya başladığı sırada İstanbul’daki *Ceride-i Sûfiyye* mecmuasının da bu şiirleri iktibas etmeye başladığını görüyoruz. Mecmuanın 89-96. sayıları arasında “Âhenk’ten”, “Âhenk refikimizden” açıklamaları ile iktibas edilen bu “Külâh-ı Mevlevî” şiirlerinin yanı sıra yeni yazılmış, ilk defa *Ceride-i Sûfiyye* mecmuasında yer alan şiirler olduğu da tespit edilmiştir.

Bu makalede, tespit edilen bu yeni şiirler ele alınmıştır. Bu yeni şiirler arasında çağrışı yapan ve bu şiirlerin yazılmasına vesile olan Nureddin Dede’nin de şiiri bulunmaktadır. Makalemizde şiirlerin şairleri hakkında bilgiler verilmiş ve manzumeler çeşitli yönleriyle incelenmiştir. Bu inceleme esnasında tasavvuf araştırmalarında önemli bir yeri olan tâc/tâcnâme kavramları esas alınarak bu şiirlerin bir nevi manzum tâcnâmeler olarak değerlendirilebileceği üzerinde durulmuştur.

Nureddin Dede’nin çağrışı üzerine yazılan şiirlerle aynı zamanda kaleme alınan bu yeni metinlerin, Mevlevî şairler veya Mevlevîliğe muhabbeti olan şairlerin bir gelenek hâlinde yazdıkları “Külâh-ı Mevlevî” şiirleriyle oluşan literatürü zenginleştireceğini düşünüyoruz.

**Anahtar kelimeler:** Klasik Türk Edebiyatı, Külâh-ı Mevlevî, İzmir Mevlevîhanesi, Nureddin Dede, *Âhenk* gazetesi, *Ceride-i Sûfiyye* mecmuası.

## Abstract

*The shaykh of the Izmir (Smyrna) Mawlawî Lodge, Nûr al-Dîn Dede (d. 1920), announced in the issue no. 5366 dated 07 Rebiülâhîr 1332/20 February 1329/05 March 1914 of the Âhenk newspaper published in the same city that poems featuring the rhyme letter “tâ” and the redîf (a word or phrase that is repeated exactly after every rhyme in a poem) “Külâh-ı Mawlawî” would be accepted to publish. In his call, he gave examples of couplets from poems written with this rhyme by various people. The poems that were sent in response to this call were published in the following newspaper issues. Unfortunately, Nûr al-Dîn Dede’s wish to publish them in a book by himself could not happen due to various reasons. These poems, which remained in the pages of the Âhenk newspaper for many years, were later compiled and published as a book by Necdet Okumuş under the title Külâh-ı Mevlevî (2013).*

*While these poems were being published in the Âhenk, Jeride-i Sûfiyya journal in Istanbul also began to quote them. In addition to these “Külâh-ı Mawlawî” poems quoted with the reference “From Âhenk” and “From our companion Âhenk” in the 89-96th issues of the journal, newly composed poems were also first published in Jeride-i Sûfiyya journal.*

*This article has examined these new poems. Among these new poems, there is also a text by Nūr al-Dīn Dede, who made the first call. In our article, some information about the poets of these poems is given and these texts are examined from various aspects. During this examination, it is emphasized that these poems can be evaluated as a kind of poetic genre of tāj-nāmas, based on the concepts of tāj and tāj-nāma, which have a significant place in Sufism studies.*

*We believe that these newly discovered texts, written at the same time as the poems written upon Nūr al-Dīn Dede's call, will enrich the literature consisting of "Kulāh-ı Mawlawī" poems written as a tradition by Mawlawī poets or poets who were fond of Mawlawiyya.*

**Keywords:** *Classical Turkish Literature, Kulāh-ı Mawlawī (Mawlawī Hat), Mawlawihāne of İzmir (Smyrna), Nūr al-Dīn Dede, Âhenk newspaper, Jeride-i Süfiyya journal.*

## Giriş

İzmir'de 21 Şubat 1895-02 Ocak 1930 tarihleri arasında yayımlanan Âhenk gazetesi (hakkında detaylı bilgi için bak. Huyugüzel, 2011) İzmir ve çevresindeki edebi hayatı göstermesi bakımından edebiyat tarihimiz için önemli bir kaynaktır. Bu gazetede yayınlanan külâh-ı Mevlevî redifli şiirler Manisa şehri ile ilgili çalışmalarıyla tanıdığımız Necdet Okumuş Beyefendi tarafından *Külâh-ı Mevlevî* ismi altında bir araya getirilip yayınlanmıştır: Okumuş, N. (2013). *Külâh-ı Mevlevî*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, 151 s.

Önsöz kısmında belirtildiğine göre bu şiirlerin yayımlanması İzmir Mevlevihânesi şeyhi Mehmed Nureddin Dede'nin teşvikiyle gerçekleşmiştir. Âhenk Gazetesi'nin 5366 sayılı nüshasında *Külâh-ı Mevlevî* başlığı altında yer alan yazıda şöyle denilmektedir:

"Bazı üdebâ ve muhibbân-ı tarikat taraflarından "tâ" harf-i revîsi ve "külâh-ı Mevlevî" redifî ile nazm edilen eş'âr "Külâh-ı Mevlevî" ser-levhası altında taraf-ı dâiyânemden tab' ü neşr ettirilecektir.

Bazı zevât-ı muhteremenin bu tarzda söyledikleri şiirlerden birer beytini takdîm ediyorum. Bunlar beş beyitten on sekiz beyte kadardır.

Bu revî ve redif üzere ihdâ buyuracak zevât-ı kirâmın doğruca nâm-ı dervîşâneme göndermeleri rica olunur.

İzmir Mevlevihânesi: Nüreddin el-Mevlevî

Tokâdizâde Şekib

Dîde-i Hak-bîne elbet rûşenâ-yı bahş olur

Zirve-i Tûr-ı hakikatdir külâh-ı Mevlevî

Ermenekli Hasan Rüşdi Efendi

Sâlik-i tennûre-pûşun rifâtin iş'âr eder

Necm-i gîsû-dâr-ı devletdir külâh-ı Mevlevî

Mevlevî Şeyhi Nüreddin



Nağme-i ma'nâyı bast eyler dehân-ı nâydan  
Nâşir-i sît-ı hakikatdir külâh-ı Mevlevî<sup>1</sup>

Doktor Şükrü Bey  
Nûr-ı sevdâ gizlenir baş üzre cevî-i pâkine  
Özge beytullah-ı hikmetdir külâh-ı Mevlevî

Doktor Edhem Bey<sup>2</sup>  
Sırr-ı Kur'an vahy-i Cibrîldir tecessüm eyleyen  
Başda bir nûr-ı hidâyetdir külâh-ı Mevlevî

Mektûbî-i Vilâyet Kâmil Bey  
Kisve-i irfân ise tennûre-i ehl-i tarîk  
Başda bürhân-ı zerâfetdir külâh-ı Mevlevî

Doktor Fahrî Paşa  
Mâsivâdan döndürüp yüz dâhil-i devrân olan  
Ehl-i Hakk'a bir işâretdir külâh-ı Mevlevî

Müderresînden Zekâî Efendi  
Âlem-i lâhute uçmak isteyip açmış cenâh  
Tâ'ir-i Tûbâ-yı cennetdir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Doktor Fâik Paşa  
Râhat-ı vicdân gınâ-yı kalb onun altındadır  
Kubbe-i kasr-ı sa'âdetdir külâh-ı Mevlevî

Mansûrizâde Sa'îd Bey  
Öyle her ferd-i dalâlet-pîşeye olmaz nasîb  
Tuhfe-i ehl-i velâyetdir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Celâl Paşa  
Nûr-ı Mevlânâ olur her gûşesinden lem'a-pâş  
Özge fânûs-ı kerâmetdir külâh-ı Mevlevî

Şâir Eşref merhûm  
İstemem Allah bilir ben başka zîb ü saltanat  
En mukaddes tâc-ı devletdir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Abdülhalîm Memdûh Bey  
Dest-gâh-ı san'at-ı Hakda sürûşân nesc eder  
Kâle-i zer-târ-ı kudretdir külâh-ı Mevlevî

<sup>1</sup> Bu beytin yer aldığı şiir kitapta yer almamaktadır.

<sup>2</sup> Bu beytin yer aldığı şiir kitapta yer almamaktadır.

Zeytûnzâde Remzî Bey

Baş kesenler bâb-ı Mevlânâ'ya vuslat-yâb olur

Reh-nümâ-yı kurb-i hazretidir külâh-ı Mevlevî” (Külâh-ı Mevlevî, *Âhenk*, 5366, 20 Şubat 1329 [05 Mart 1914], s.2)

Bu duyurudan sonra 05 Mart 1914-20 Nisan 1914 tarihleri arasında gelen şiirler *Âhenk* gazetesinde yayımlanır. Toplumun hemen hemen her tabakasına mensup kişiler Nûreddîn Dede'nin bu çağrısına uyarak yazdıkları şiirleri göndermişlerdir.

Ayrıca bu duyuru İstanbul'da gazeteci, yazar ve siyaset adamı Ali Kemal (ö. 1922) tarafından çıkarılan *Peyâm* gazetesinin edebî ilavesinde de bazı küçük değişikliklerle yayımlanmıştır:

Muhâbere ve Muhâvere

“Tâ” harf-i revîsi ve “Külâh-ı Mevlevî” redifiyle bazı üdebâ-yı tarikat dîvânlarıyla Fatîn Efendi Tezkîre'sinde mukayyed neşîdeleri<sup>3</sup> takiben edebiyat-ı sûfiyye muhiblerinin Aydın vilâyetinde<sup>4</sup> vücûda getirdikleri eserlerden mübeccel gazetenizin sevimli edebiyat kısmına kabul buyrulmak üzere bir beyit takdîm ediyorum.

O redif ve revî üzere burada yazılan ve bundan sonra her taraftan yazılıp gönderilecek olan eserlerin “Külâh-ı Mevlevî” nâmıyla kitap şeklinde neşri tasavvurunda bulunmaktayım. Bu yolda neşîde ihdâ buyuracak zevâtın İzmirde nâm-ı dervîşâneme olarak göndermelerini niyâz eylerim efendim.

İzmir Mevlevî Şeyhi

Nureddîn el-Mevlevî

Tokâdîzâde Şekîb

Dîde-i Hak-bîne elbet rûşenâ-yı bahş olur

Zirve-i Tûr-ı hakîkattir külâh-ı Mevlevî

Ermenekli Rüşdi Efendi

Sâlik-i tennûre-pûşun rif'atın iş'âr eder

Necm-i gisû-dâr-ı devlettir külâh-ı Mevlevî

Mevlevî Şeyhi Nûreddîn

Nağme-i ma'nâyı bast eyler dehân-ı nâydan

Nâşir-i sît-ı hakîkattir külâh-ı Mevlevî

Doktor Şükrü Bey

<sup>3</sup> Fatîn Tezkiresi (Hâtîmetül-ı eş'âr)'nde iki adet “külâh-ı Mevlevî” redifli şiir bulunmaktadır: İlki Ali Rıza Efendi tarafından (Fatîn Dâvûd, 2017, s.190-191), ikincisi de Kethüdazâde Mehmed Ârif Efendi tarafından (Fatîn Dâvûd, 2017, s.322) kaleme alınmıştır.

<sup>4</sup> 1914 yılındaki Aydın Vilâyeti bugünkü Aydın, İzmir, Manisa ve Denizli illerinden meydana gelen bir idarî yapıydı.

Nûr-i sevdâ gizlenir baş üzre cevî-i pâkine  
Özge beytullah-ı hikmettir külâh-ı Mevlevî

Doktor Edhem Bey  
Sırr-ı Kur'an, vahy-i Cibrîldir teccüm eyleyen  
Başda bir nûr-ı hidâyettir külâh-ı Mevlevî

Doktor Fahrî Paşa  
Mâsivâdan döndürüp yüz dâhil-i devrân olan  
Ehl-i hakka bir işârettir külâh-ı Mevlevî

Mektûbî-i Vilâyet Kâmil Bey  
Kisve-i irfân ise tennûre-i ehl-i tarîk  
Başda bürhân-ı zerâfetdir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Doktor Fâik Paşa  
Râhat-ı vicdân gınâ-yı kalb onun altındadır  
Kubbe-i kasr-ı sa'âdetdir külâh-ı Mevlevî

Müderriş Zekâî Efendi  
Âlem-i lâhute uçmak isteyip açmış cenâh  
Tâ'ir-i Tûbâ-yı cennettir külâh-ı Mevlevî

Mansûrîzâde Sa'îd Bey  
Öyle her ferd-i dalâlet-pîşeye olmaz nasîb  
Tuhfe-i ehl-i velâyetdir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Celâl Paşa  
Nûr-ı Mevlânâ olur her gûşesinden lem'a-pâş  
Özge fânûs-ı kerâmetdir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Eşref  
İstemem Allah bilir ben başka zîb ü saltanat  
En mukaddes tâc-ı devletdir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Abdülhalîm Memdûh Bey  
Dest-gâh-ı san'at-ı Hakda sürûşân nesc eder  
Kâle-i zer-târ-ı kudretdir külâh-ı Mevlevî

Remzî Bey  
Baş kesenler bâb-ı Mevlânâya vuslat-yâb olur  
Reh-nümâ-yı kurb-i hazrettdir külâh-ı Mevlevî (Muhâbere ve Muhâvere, *Peyâm (Edebî İlâve)*, 20 Şubat 1329 [05 Mart 1914], s.6)

Yaklaşık bir asra yakın gazete sayfalarında okuyucularına kavuşmayı bekleyen bu şiirler günümüz okuyucusu için hazırlanarak yayımlanmıştır (Okumuş, 2013). Böylelikle Nûreddîn Dede'nin bu hayali, arzusu gerçekleşmiş oldu. Giriş kısmında Mevlevî giyim-kuşamı hakkında bilgi de verilen kitapta şiirler tarih sırasına göre sıralanmıştır. Hayatı hakkında bilgiye ulaşılabilen şairler hakkında İbnülemin Mahmut Kemâl'in *Son Asır Türk Şairleri* ve İzmir kültür hayatını aydınlatan Ömer Faruk Huyugüzel'in *İzmir Fikir ve Sanat Adamları (1850-1950)* başta olmak üzere değişik eserler kaynak gösterilmiştir. Bu kitaptan önce sadece Manisa ve civarından gönderilen şiirler bir sempozyum bildirisini konusu olmuştur (Şenel, 2006).

### 1. Cerîde-i Sûfiyye Mecmuası ve İktibas Edilen Şiirler

Âhenk gazetesinde yayımlanan külâh-ı Mevlevî redifli şiirler İstanbul'daki Cerîde-i Sûfiyye mecmuasında aynı zamanda iktibas edilmekteydi. II. Meşrutiyet'in ilanından sonra basın-yayın hayatında görülen zenginliğin ve artışın örneklerinden biri de tasavvufî konuların ele alındığı Cerîde-i Sûfiyye mecmuasıdır. 1909-1919 yılları arasında 161 sayı yayımlanan Cerîde-i Sûfiyye döneminde neşredilen tasavvuf dergileri arasında önemli bir yere sahiptir (Ayrıntılı bilgi için bak. Kara, 1993 ve Kaşıkçı, 1994). Edebiyatımız ve tasavvuf araştırmaları konusunda önemli bir kaynak olan Cerîde-i Sûfiyye mecmuasının 89-96. sayıları arasında da *Âhenk* ve *Âhenk refikimizden* başlığıyla bu şiirlerin bir kısmı iktibas edilmiştir. İktibas edilen bu şiirlerin yanı sıra yazmızın da konusu oluşturan çeşitli kişiler tarafından gönderilmiş aynı redifli şiirler de yayınlanmıştır. Böylelikle külâh-ı Mevlevî şiirlerine yeniler ekleniyordu. Cerîde-i Sûfiyye'de yer alan şiirlerin listesi şu şekildedir:

1. Mehmed Hilmî Dede. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 89, 426. (Âhenk'ten)
2. Süleymân Vâsî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 89, 426. (Âhenk'ten)
3. Ziyâeddîn. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 89, 426. (Âhenk'ten)
4. Kâmil. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 90, 434-435. (Âhenk'ten)
5. Bekir Sâmî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 90, 435. (Âhenk'ten)
6. Hüseyin Avnî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 90, 435. (Âhenk'ten)
7. Hâşim. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 90, 435. (Âhenk'ten)
8. **Nûreddîn. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 90, 435-436.**
9. **Reşid Mümtâz. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 90, 436.**
10. **İbrâhim Zuhûrî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 91, 446.**
11. Zekâî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 91, 446. (Âhenk'ten)
12. Subhî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Cerîde-i Sûfiyye*, 91, 446. (Âhenk'ten)

13. Hıfzî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 91, 446. (Âhenk'ten).
14. Muallim Sa'dî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 92, 453-454. (Âhenk'ten)
15. **Şeyh Sa'deddîn Sırrî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 93, 464-465.**
16. Hasan Rüşdî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 93, 465. (Âhenk'ten)
17. **Vehbî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 93, 465.**
18. Reşid. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 93, 465-466. (Âhenk'ten)
19. Hüseyin Avnî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 93, 466. (Âhenk'ten)
20. Vâcid Nazmî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 93, 466. (Âhenk'ten)
21. Mehmed Nûreddîn. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 93, 466. (Âhenk'ten)
22. **Mehmed Vefâ. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 475.**
23. Fâik Âlî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 475. (Âhenk'ten)
24. A. Sâmî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 475-476. (Âhenk'ten)
25. **İsmâil Butûnî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 476.**
26. Ahmed Âsım. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 476. (Ahenk'ten)
27. Mustafa Hayrî. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 476. (Âhenk'ten)
28. Mehmed Ali. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 476. (Âhenk'ten)
29. Ebu'l-fikrî Rızâ. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 94, 476. (Âhenk'ten)
30. Ahmed Ziyâ. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 95, 486. (Âhenk'ten)
31. **Ahmed Ferîd. (1332/1330). Külâh-ı Mevlevî. *Ceride-i Sûfiyye*, 96, 496.**

### 1.1 Yalnızca Ceride-i Sûfiyye Mecmuasında Yer Alan Şiirler

Yukarıda liste hâlinde verilen bu şiirlerden bold/kalın harflerle yazılanlar sadece Ceride-i Sûfiyye mecmuasında yayınlanmıştır. Bu metinlerden *Âhenk* gazetesinde yer almayıp Ceride-i Sûfiyye'de yeni yayımlanan yeni şiirler şunlardır: İzmir Mevlevîhanesi Şeyhi Nureddin Dede'nin, İstanbul şehreminlerinden Reşid Mümtâz'ın, Bahâriye Mevlevîhanesi'nden Manisalı İbrahim Zuhûrî'nin, Üsküp Rifâi Tekkesi şeyhi Sadeddîn Sırrî Efendi'nin, Kütahya Mevlevîhanesi'nden Çizmecizâde Vehbî'nin, Medresetü'l-vâ'izin talebelerinden Mehmed Vefâ'nın, İzmir Mevlevîhanesi'nden derviş İsmâil Butûnî'nin ve Dersim Sancağı Müdde-i Umûmîsi Ahmed Ferîd'in kalem aldığı şiirler. Manisa-Kasaba [Turgutlu]'dan Ebu'l-fikrî Rızâ'nın şiiri (Şenel, 2006, s. 438) *Âhenk* gazetesinde

yayımlanmasına rağmen *Külâh-ı Mevlevî* adlı çalışmaya alınmamıştır (Okumuş, 2013). Bu sebeple bu şiir de makalemize dâhil edilmiştir.

Aynı mecmuada, külâh-ı Mevlevî redifiyle yayımlanan şiirlere ilave olarak Dersim Sancağı Müdde-i Umûmîsi Ahmed Ferîd'in şiirinden sonra Ahmed Ferîd (muhtemelen bir önceki şiirin şairi olan aynı kişi) isimli bir kişi tarafından cevabı "külâh" olan manzum bilmece tarzında söylenmiş bir şiir ve daha sonraki sayılarda bu bilmecenin çözümü olan iki şiir daha yer almaktadır. Konu ile ilgisi sebebiyle bu şiirler de çalışmamıza dâhil edilmiştir. Böylelikle dokuzu "külâh-ı Mevlevî" redifli şiir ve çözümü "külâh" olan bir manzum bilmece ve iki çözümü ile birlikte Cerîde-i Sûfiyye'den on iki şiir incelememize konu olmuştur.

## 2. Şiirlerin İncelemesi

### 2.1. Şekil İncelemesi

Âhenk gazetesindeki çağrısıyla "külâh-ı Mevlevî" redifli manzumelerin yazılmasına vesile olan İzmir Mevlevîhanesi Şeyhi Nûreddîn Dede'nin şiirinin de yer aldığı bu yeni şiirler aruzun remel bahrinde *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla yazılmıştır. "Külâh" cevaplı bilmece ve bu bilmecenin Mustafa Fevzî tarafından yapılan çözümü ise yine aruzun remel bahrinde *feilâtün (fâilâtün) feilâtün feilün (fa'lün)* kalıbıyla yazılmıştır. Yahya Necâtî tarafından yazılan tek bir beyitlik çözüm ise *fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla yazılmıştır.

Makalemize konu olan Cerîde-i Sûfiyye'deki bu yeni şiirlerin beyit sayıları farklılık göstermektedir. Reşîd Mümtâz'ın tek beyitten oluşan şiiri (müfred) dışında diğer metinler beyit sayıları farklılık gösteren gazeldir. Nûreddîn Dede 18 beyit, İbrahim Zuhûrî 7 beyit, Sadeddîn Sırrî 16 beyit, Çizmecizâde Vehbî 9 beyit, Mehmed Vefâ 7 beyit, İsmail Butûnî 5 beyit, Ebu'l-fikrî Rıza 7 beyit, Ahmed Ferîd ise 11 beyit olarak şiirlerini yazmıştır. Bilmece ise 7 beyit ve her beyit kendi içinde kafiyeli mesnevi nazım şeklinde yazılmıştır. Bilmecenin ilk çözümü 5 beyitlik mesnevi, ikinci çözümü ise kafiyeli bir müfred şeklinde kaleme alınmıştır.

Külâh-ı Mevlevî redifli şiirler âhenk gazetesinde yayımlanan örnekler gibi aynı revî [tâ (ت) revî harfi] ve redifte [-dır külâh-ı Mevlevî(در کلاه مولوی)] ile yazılmıştır. Bunun bir istisnası Sadeddîn Sırrî'nin şiiridir. Sırrî'nin şiiri, diğer şiirlerden farklı olarak he (ه) revî harfi ile yazılmıştır.

### 2.2. Muhteva İncelemesi

Tasavvuf yolunda dervişlerin bir takım özel kıyafetlere ve cihazlara sahip olduğu bilinmektedir. Derviş çeyizi diye tabir edilen bu giyim-kuşam eşyalarından biri de her tarikatın kendisine mahsus şekil, desen ve renklerde olan taçlardır. Taç tasavvufun kurumsallaşmış yapısı olan tarikatlarda dervişlerin kullandıkları çeşitli şekillerde ve renklerdeki bir başlık olmakla birlikte gerek zahiri gerekse batini manası itibarıyla bir giyecekten fazla olan bir unsurdur. Hırka ile birlikte dervişliğin, tasavvufun önemli bir simgesi olmuştur (Bu öneme dair bak. Ceyhan, 2010). Bu sebeple tasavvufî hayatta ve bu hayata dair kaleme alınan eserlerde özel olarak kendisine yer bulmuştur. Kullanılan bu

taçlar tarikatlarda değişik isimlerle anılmıştır. Mevlevîlikte ise kullanılan bu taçlara sikke veya külâh adı verilmiştir (Bozkurt, 2009).

Çalışmamıza konu olan şiirler Mevlevîlik tarikatının önemli simgelerinden biri olan sikke yani Mevlevî külâhı ile ilgili olduğu için bu şiirler tasavvuf literatüründe önemli bir yere sahip tâcnâmeleri hatırlatmaktadır. Tâcnâmeler hakkında yapılan bir çalışmada türün genel özellikleri şu şekilde belirtilmiştir:

Tâcnâmelerde sadece derviş tacı ve kısımları değil, hırka, haydarî, destegül, tennûre, kemer, ridâ, mengüş, tığbende, nefir (sûr), keşkül, cilbend, sofrâ, teslim taşı, habbe, palheng, taşlı toka, kanberriyye, asâ, teber, nize, kamarçin, pabuç, seccade, post gibi derviş çeyizini oluşturan bütün giysi ve aletlerle ilgili unsurlara yer verilir. Bu unsurlar şer'î dayanakları, kullanım alanları, tarihsel kökenleri, zâhirî özellikleri ve tarikat âdâbındaki yeri açısından izah edildiği gibi, daha çok işaret ettikleri tasavvufî remiz ve ilâhî delâletleri açısından, diğer bir ifadeyle mârifet ve hakikat ilminde içerdikleri mânâlar, sırlar ve mertebeler çerçevesinde tevil edilmiştir (Ceyhan, 2011, s. 115).

Yukarıdaki bilgilere göre, ele aldığımız şiirler sahip oldukları muhtevalar göz önüne alındığında birer edebî tâcnâme olarak değerlendirilebilir. Metinlerde Mevlevî külâhı çeşitli yönleriyle zahiri ve batini olarak benzetmelere konu olmuştur. Şiirlerde kullanılan *-dir külâh-ı Mevlevî* redifi de bu benzetmeleri başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. Bu benzetmelerden bazılarını şu şekilde sıralayabiliriz:

Aşağıdaki beyitte hırka ve destarlı sikke giyen bir Mevlevî'nin kollarını açarak sema yapması esnasındaki manzarada Mevlevî külâhı kanatlarının rengi ve desenlerinin ihtişamı sebebiyle bir tavus kuşuna benzetilmektedir:

Kolların açsın da 'ârif hırka ü destâr ile

Gör ne tâvûs-ı kerâmetdir külâh-ı Mevlevî (İsmail Butûnî)

Aşağıdaki şu beyitte ise külâh-ı Mevlevî yücelik semasını seyreden hikmet ve aşk dürbününe benzetilmiştir:

Seyr eder zîr-i külâhından semâ-yı izzeti

Dûr-bîn-i aşk u hikmetdir külâh-ı Mevlevî (Ahmed Ferîd)

Beyitte yer alan dürbün benzetmesi yine Şeyh Gâlib'in aşağıdaki beytini hatırlatmaktadır:

Kûşe-gîr-i hücre-i seyrân olan âriflere

Dûrbîn-i çeşm-i ibretdir külâh-ı Mevlevî (Okcu, 2011, s. 570)

Abdülbaki Gölpınarlı'nın bu beytinde ise yeşil destarlı Mevlevî külâhı cennetin taze bir gülüne benzetilmiştir:

Zann eder dil sebzi-i destâr-ı Mevlânâ ile

Bir gül-i nev-hîz-i cennetdir külâh-ı Mevlevî (Mustafa İzzet Bâkî)

Bu beyitte ise külâh-ı Mevlevî münkirlere korku veren, heybetin bizzat kendisi olmuştur:



Yek-nazarda dehşetinden havf verse çok mudur

Münkirâna mahz-ı heybetdir külâh-ı Mevlevî (İbrahim Zuhûrî)

Nûreddin Dede'nin aşağıdaki beytinde Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'in Mevlânâ'dan sikke giyme yüceliğine ve mutluluğuna eriştiği ifade ediliyor:

Hazret-i Osmân-ı evvel sikke geymiş Pîrden

Gör ne devlettir ne haşmetdir külâh-ı Mevlevî (Nûreddîn Dede)

Mevlevîlik ile ilgili kaynaklara bakıldığında Osman Bey'in Bahaeddin Veled, Mevlana ve oğlu Sultan Veled ile görüştüğü rivayet edilmektedir (Sahih Ahmed Dede, 2003, s.185-186, 208; Saylan, 2018, s.157; Odunkıran, 2020, s.774).

Külâh-ı Mevlevî redifli şiirlerden farklı olarak çalışmamızda *külâh* cevabı sebebiyle bir bilmece ve onun çözümleri üzerinde de durmak istiyoruz. Cerîde-i Sûfiyye mecmuasında farklı kişiler tarafından kaleme alınan ve yayımlandıktan sonraki sayılarda okuyucular tarafından çözümü yapılan tasavvufi bilmeceler de yer almaktadır (Bu tasavvufi bilmecelerin değerlendirilmesi için bak. Altumeral, 2019). Bunlardan biri de Ahmed Ferîd imzalı “külâh” cevabını taşıyan örnektir. 7 beyitlik bu şiirin ilk mısraında şair bir bilmece soracağını açıkça söyler ve okuyucundan onu çözmesini, halletmesini ister:

Sana bir bilmece yazdım a güzel

Yek nazarda kılasın şevk ile hal

İkinci beyitte ise okuyucuya çözüm için ipuçları vermektedir:

Güli almış başına âh iderek

‘Adedin de şeş ü pencâh iderek

Buna göre sorulan nesne *gülü* (گل) *âh* (آه) ederek başına alır ve sayısını da şeş (6) ve pencâh (50) yani 56 eder. Bu rakamla sorulan nesnenin ebced hesabı ile karşılığını da okuyucuya verir. İki kelimenin birleşmesinden külâh (كلاه) kelimesi meydana gelmektedir. Külâh kelimesini oluşturan harflerin ebced hesabıyla değerlerinin toplamı da (5: 5, 1: 1, 30: 3, 20: 2) 56 etmektedir.

Bu iki kelimenin birleşeceğini ve meydana gelen yeni kelimenin tasavvufi bir nesne olduğuna ise devamındaki bu beyitte işaret ediyor:

Birleşip ikisi bâ-sırr-ı İlâh

Eyliyorlar ne güzel zikrullâh

*Birleşip* ibaresi gül (گل) ve âh (آه) kelimelerinin İlâhî sırlar ile birleşeceğine işaret ediyor. Yine ikinci mısra da yer alan *zikrullah eylemek* filinden de bu nesnenin tasavvufi bir nesne olabileceğini hatırlatıyor.

Bu nesnenin adına helâkın mağlubu yani ölüme yenilmiş, ölüme karşı gelememek demişlerdir. Mağlub ifadesinden helâk (هلاک) kelimesinin tersten okunmasına (كلاه) işaret

etmektedir. Buradaki *mağlûb* ibaresi muamma çözümlerinde kullanılan işlemlerden biri olan *maklûbu* hatırlatmaktadır (Arslan, 2019; Arslan 2021). Yine bu nesnenin temiz, saf başın süsü olduğu söylenerek muhatapta başa takılan bir nesneyi düşünmesi hedeflenmiştir:

Didiler nâmına mağlûb-ı helâk

Kıl anı sen dahi zîb-i ser-i pâk

Bir önceki beyitte geçen ser (baş) sonraki beyitte de devam eder. Sorulan bu nesnenin zarifler tarafından başlarına takıldığını ve böylelikle mensup oldukları tarikatın pîrinin dostu olacakları ifade edilmiştir. Tarikat kelimesi ile tasavvufi bir nesne olabileceği tekrar hatırlatılmıştır:

Zurefâ başına zînet olmuş

Hem-dem-i pîr-i tarikat olmuş

Daha sonra gelen beytin kafiyesini oluşturan kelimeler *ney* ile tasavvufî bir nesne olacağı ve *gey-* fiili ile de bir giyecek ipuçları ile artık okuyucuda cevabın tahminin, bilmecenin hallinin sonuna gelindiği hissediliyor:

İşidince kulağın nağme-i ney

‘Ârif isen anı al sen dahi gey

Son beyitte ise artık bu bilmeyi çözen kişiye *başına giydirilecek hulle-i tâc* (tacın cennet elbisesini) mükâfat olarak verileceği söylenilmektedir:

Bilmecem eyler isen istihrac

Başına giydiririm hulle-i tâc

Bu beyitte de geçen *baş giydir-* fiili ve *tâc* ile külâh tahminini iyice kendisini hissettirir.

Ceride-i Sûfiyye'nin 96. sayısında yayımlanan bu bilmecenin bir sonraki sayıda (97) iki çözümü yer almaktadır. Bunlardan birincisi mecmuanın yazarlarından olan Mustafa Fevzî (hayatı hakkında bak. Mustafa Fevzî Efendi, 2024) tarafından yazılan 5 beyitlik ve Yahya Necâtî isimli bir çocuğun 1 beyitlik manzumeleridir.

Öncelikle ilk cevabı ele alırsak Mustafa Fevzî Efendi, bilmecenin çok açık, anlaşılır bir şekilde yazıldığını söyleyerek cevabına başlar:

Pek açık bilmece yazdın güzelim

Şöylece bilmeceni hall idelim

Daha sonra gül (گل) kelimesini âh (آه) kelimesinin yanına getirildiğinde meydana gelen kelimenin külâh (كلاه) olduğu söyler. Böylelikle ikinci beyitte cevabı söyler. Bu külâhi giyenler ise Allah'ı zikrederler:

Güli çek âha getir: oldı külâh

Anı hâmiller ider zikrullâh

Sonraki beyitte ise bilmecede verilen 56 rakamının külâh kelimesini meydana getiren harflerin ebced hesabıyla (5: ٥, 1: ١, 30: ٣٠, 20: ٢٠) olan sayısal değerlerini söyler:

Elli altı adedi ebcedle

Bir külâh nakş ediyor levh-i dile

Aşağıdaki ilk mısradaki geçen hâlik (هالك): helak olan, ölümlü kelimesi de insanın bir gün yok olacağına, fani olduğunu işaret etmektedir. Mağlûb ile hâlik (هالك) kelimesinin tersten okunacağını (كلاه) da akla getirmektedir. Sorulan bu nesneyi taşıyanlar elbette bir gün eriyip solacaklar yani yok olacaklardır:

Hem anın mağlûbu hâlik olacak

Çünkü hâmilleri eriyip solacak

Son beyitte ise bilmecenin şairine seslenerek bilmecenin hallinde muhatabına vadettiği *hulle-i tâc* giydirmesini söyleyerek çözümünü bitirir:

Eyledim bilmeceni istihrâc

Haydi geydir başıma hulle-i tâc

İkinci çözüm ise küçük yaşlarda olduğunu ifade eden Yahya Necâtî isimli bir çocuk tarafından yapılmış ve bir beyitte ifade edilmiştir:

Tıfl iken ben bilmecen mevsûfuna oldum mürid

Halli zannım pîrimin ser-tâcıdır şeyhim Ferîd

“Külâh”

Ahmed Ferîd’in bu bilmecesi tür olarak hem lügaz hem de muamma ile benzerlik göstermektedir. Bu bilmecede nesne sorulması, soru olduğunu bildiren bir ifade (bilmece) ile başlanması ve beyitlerden oluşan nazım şekliyle yazılması gibi sebeplerden dolayı lügaz diyebiliriz. Bunun yanı sıra birden fazla kelimenin birleştirilmesi [gül (كل) ve âh (آه)], verilen kelimelerin [helâk (هالك) ve hâlik (هالك)] ters çevrilmesi ve ebced hesabı ile ilgili işlemler sebebiyle muamma özelliği de göstermektedir (Lügaz ve muammanın benzerlikleri ve farkları için bak. Saraç, 2019, s.299-304).

### 3. Külâh-ı Mevlevî Kitabı Hakkında Notlar

Yazımız salt bir kitap değerlendirme yazısı olmadığı için sadece *Külâh-ı Mevlevî* kitabında (Okumuş, 2013) gözden kaçtığını düşündüğümüz bir takım noktalara Necdet Okumuş Beyefendi’nin hoşgörüsüne sığınarak ve bundan sonraki baskılarda düzeltileceğini umarak dikkat çekmek istiyoruz. Bu noktaların yanı sıra kitapta yer alan bazı şairlerin kimliğine dair açıklamalar yapacağız.

Ermenekli Hasan Rüşdi Efendi

Sâlik<sup>5</sup>-i tennûre-pûşun rif’atin iş’âr eder

<sup>5</sup> Kitapta *mâlik* yazılmıştır (Okumuş, 2013, s. 22).

Necm-i gîsû-dâr-ı devlettir külâh-ı Mevlevî

Doktor Fahrî Paşa  
Mâsivâdan döndürüp yüz dâhil-i devrân olan<sup>6</sup>  
Ehl-i Hakka bir işâretidir külâh-ı Mevlevî

Müderrişinden Zekâî Efemdi  
Âlem-i lâhute uçmak isteyip açmış cenâh  
Tâ'ir-i Tûbâ-yı<sup>7</sup> cennettir külâh-ı Mevlevî

Merhûm Abdülhalîm Memdûh Bey  
Dest-gâh-ı san'at-ı Hakda sürûşân nesc<sup>8</sup> eder  
Kâle-i zer-târ-ı kudretidir külâh-ı Mevlevî

Doktor Edhem Bey<sup>9</sup>  
Sırr-ı Kur'an vahy-i Cibrîldir tecessüm eyleyen  
Başda bir nûr-ı hidâyettir külâh-ı Mevlevî

Sayfa 7'de yer alan “nâ” harf-i revîsi: “tâ” harf-i revîsi olmalıdır. Bilindiği gibi revî harfi şiirde kafiye nin gerçekleştiği harftir. Şiirlere baktığımız zaman revî harfinin tâ ت, redifin de -dir külâh-ı Mevlevî در کلاة مولوی olduğunu görüyoruz.

Şiirlerin nazım şekli için sayfa 9'da *mesnevî* denmiştir. Oysa şiirlerin kafiyelerine, beyit sayılarına ve mahlas kullanılıp kullanılmadığına bakarsak *gazel*, *kıt'a*, *nazım* veya *müfred* olduğunu görürüz (Nazım şekilleri ile ilgili olarak bak. Saraç, 2019).

Şiirlerin vezninin söylendiği sayfa 21'de son cüz *Feilün* yerine *Fâilün* olmalıdır.

Sayfa 30'da *Vergibaşı Kâtibi*: Vergi Başkâtibi olmalıdır.

Sayfa 62'de Mehmed Hilmi Dede için verilen dipnotta *Mevlevîhan* yazılmıştır doğrusu *Mesnevîhân* olacaktır.

Şiir gönderen kişiler arasında sayfa 81'de yer alan Çengelköy'den Afgânî Şeyhzâde'si Mehmed Nûreddîn'in şair, yazar ve gazeteci M. Nurettin Artam olduğunu belirtelim (Hayatı hakkında bak. Levend, 1958; T. D. K., 1958). Bu şiir hakkında vefatından sonra Türk Dili Dergisinde T. D. K. imzasıyla “Artam'ın Hal Tercümesi” başlığıyla verilen yazıda “İlk feyzi babasından alan Mehmet Nurettin, 1910 yılında Rüştîyenin ilk sınıfında iken, İzmir'de çıkan *Ahenk* gazetesinin açmış olduğu şiir yarışmasına katılarak “Külâh-ı mevlevî” şiiriyle birinciliği kazanmıştı.” şeklinde bir bilgi vardır (T. D. K.:1958, 155). Böyle bir şiir yarışmasının olmadığını sadece bu konudaki şiirlerin gönderilmesi yönünde bir çağrının

<sup>6</sup> Kitapta *olur* yazılmıştır (Okumuş, 2013, s. 46).

<sup>7</sup> Kitapta *eşcâr-ı* yazılmıştır (Okumuş, 2013, s. 86).

<sup>8</sup> Kitapta *tesbîh* yazılmıştır (Okumuş, 2013, s. 50).

<sup>9</sup> Bu kişinin Nûreddîn Dede ile birlikte sürgüne gönderilen Taşlızâde İbrahim Edhem Bey olması muhtemeldir (Hayatı hakkında ayrıntılı bilgi için bak. Huyugüzel, 2000, s.251-254).

olduğunu söyleyebiliriz. Şiirinin yayınlanmasından sonra gazete yönetiminin veya Şeyh Nûreddin Dede'nin M. Nurettin'e yaşınının küçüklüğünden dolayı teşvik babında bir iltifatı olmuş mudur, bilemiyoruz.

Kitapta yer alan şiirlerden biri de (sayfa 83) Hûriye İsmail adına yayınlanmıştır. Bu şiirin şairi *Hûriye İsmail* yerine Âhenk gazetesinin sahibi Ali Nazmî Bey'in kız kardeşi olan *Cevriye İsmail* [Uyum] olacaktır (Hayatı ve eserleri hakkında bak. Huyugüzel, 2000, s.120-121; Yardım, 2021, s.95-129).

Gazetenin 10 Nisan sayısında tashîh başlığı altında aşağıdaki açıklama yayınlanmıştır:

“Gazetemizin 7 Nisan nüshasında edîb-i muhterem Faik Âli Beyefendinin “külâh-ı Mevlevî” redifli neşidesinin ikinci beytinde “cevvinde” yazılacak iken sehven “cûyunda” diye tertip olunduğunda tashih olunur.” (Tashîh, *Âhenk*, 5407, 10 Nisan 1330 [23 Nisan 1914], s.2)

Bu habere göre sayfa 108'de yer alan şiirin ikinci beytinde bulunan *cûyunda* kelimesi *cevvinde* şeklinde düzeltilmelidir.

Yine tashih açıklamasının devamında şu şekilde bir bilgi verilmiştir:

“Külâh-ı Mevlevî” redifindeki nazımlar yakında kitap şeklinde neşredileceğinden bundan sonra bu yolda eser ihdâ buyuracak zevatın doğrudan doğruya şehrimiz Mevlevihanesi post-nişini Reşâdetlü Nûreddin Efendi hazretleri namına göndermeleri müşârinileyhin tensibi üzerine beyan olunur.” (Tashîh, *Âhenk*, 5407, 10 Nisan 1330 [23 Nisan 1914], s.2)<sup>10</sup>

#### 4. Metinler

I\*

Nokta-i devr-i bidâyetdir külâh-ı Mevlevî  
Matla‘-i nûr-ı hidâyetdir külâh-ı Mevlevî

Eyliyor imlâ hurûf-ı âliyâtın re’sini  
Hâme-i bâlâ-yı kudretdir külâh-ı Mevlevî

Vâcibül-ta‘zîmdir zîrâ kıbâbullâhtır  
Fahr-i ashâb-ı velâyetdir külâh-ı Mevlevî

*Festekim*<sup>11</sup> emrin tutan sâlikleri iş‘âr için  
Bir güvâh-ı istikâmetdir külâh-ı Mevlevî

<sup>10</sup> Millî Kütüphane *Eski Harfli Basma Türkçe Eserler Bibliyografyası* ve Seyfettin Özege'nin hazırladığı *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*'nda yaptığımız taramalarda böyle bir kitabın yayınlandığını görmedik, muhtemelen yayınlanmamıştır.

\* Ceride-i Sûfiyye, 90, 06 Cemâzi'el-evvel 1332-20 Mart 1330, 435-436.

<sup>11</sup> فَاسْتَقِيمْ كَمَا أَمَرْتُ وَمَنْ تَابَ مَعَكَ وَلَا تَطْفُوا إِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ : “Dosdoğru hareket et”, Hûd sûresi/112. ayet (Çantay, 1997: s.234).

Kendini mir'ât-ı Mevlânâda görmek isteyen  
Sâlike ra'nâ alâmetdir külâh-ı Mevlevî

Men arefden<sup>12</sup> ders alan ârifleri i'lâm eder  
Özge bir tâc-ı arâfetdir külâh-ı Mevlevî

Râh-ı Hakkda ölmeden evvel ölen<sup>13</sup> dervîşleri  
Fark ve temyîze işâretdir külâh-ı Mevlevî

Havl-i arş<sup>14</sup> içre melâik dâima eyler semâ'  
Sırr-ı Kur'âna işâretdir külâh-ı Mevlevî

Haşmet ü dârât-ı dünyâya tenezzül eylemez  
Edhemî bir tâc-ı şevketdir külâh-ı Mevlevî

Her giyen uçmazsa da dâm-ı sivâdan kurtulur  
Bülbül-i gülzâr-ı hazretedir külâh-ı Mevlevî

Enfûs ü âfâk-ı aşkın bir ulu seyyâresi  
Evc-i dilde mâh-ı tal'atdır külâh-ı Mevlevî

Hep sürerler âlemin ârifleri, şâirleri  
Şâhid-i fazl ü nebâhatdır külâh-ı Mevlevî

Âşık-ı sâdık başında bir mücessem nûrdur  
Şu'le-i şem'-i muhabbetdir külâh-ı Mevlevî

Hazret-i Osmân-ı evvel sikke geymiş Pirden  
Gör ne devletdir ne haşmetdir külâh-ı Mevlevî

Ehl-i hâlin hâlini inkâr eden münkirlere  
Seyf-i meslûl-i tarikatdır külâh-ı Mevlevî

Nağme-i ma'nâyı bast eyler dehân-ı nâydan  
Nâşir-i sît-ı hakikatdır külâh-ı Mevlevî<sup>15</sup>

<sup>12</sup> مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ “Men ‘arefe Rabbehu fekad ‘arefe nefsehu: Nefsini bilen Rabbini bilir.” (Hadisin geçtiği kaynaklar hakkında bak. Uysal, 2022: s.432-442).

<sup>13</sup> مَوْتُوا قَبْلَ أَنْ تَمُوتُوا “Mûtû kable en temûtû: Ölmeden önce ölünüz.” (Hadisin geçtiği kaynaklar hakkında bak. Uysal, 2022: s.455-459).

<sup>14</sup> وَتَرَى الْمَلَائِكَةَ حَافِينَ مِنْ حَوْلِ الْعَرْشِ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَقِيلَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ “Arşın etrafını”, Zümer sûresi/75. ayet (Çantay, 1997: s.467).

<sup>15</sup> Bu beyit *Âhenk ve Peyâm (Edebi İllâve)* gazetelerindeki örnek beyitler arasında yer almaktadır.

Bâde-i bezm-i elesti şevk ile nûş eyleyen  
Âşika câm-ı sa'âdetdir külâh-ı Mevlevî

Dikkat et Nûrî; bütün erbâb-ı dil meclûbidir  
Nûr-ı çeşm-i ehl-i rü'yetdir külâh-ı Mevlevî

İzmir Mevlevî Şeyhi: Nûreddîn<sup>16</sup>

II\*

Tâlib-i ezvâk-ı vecd ü aşk olan cânlar için  
Masdar-ı feyz-i hakikatdir külâh-ı Mevlevî

Esbak Şehr-emîni: Reşîd Mümtâz<sup>17</sup>

III\*\*

Feyz-i envâr-ı hidâyetdir külâh-ı Mevlevî  
Sâlike mihr-i sa'âdetdir külâh-ı Mevlevî

Sanmayın serpûş-ı Mevlânâ zerâfet-pîşedir  
Yâdigâr-ı Pîr-i şefkatdir külâh-ı Mevlevî

Fırka-i ehl-i dalâl v'allahi bilmez n'olduğun  
Tuhfe-i şâh-ı velâyetdir külâh-ı Mevlevî

Yek-nazarda dehşetinden havf verse çok mudur  
Münkîrâna mahz-ı heybetdir külâh-ı Mevlevî

Kıymetin takdîr eder erbâb-ı irfân rûz u şeb  
Mazhar-ı sırr-ı hakikatdir külâh-ı Mevlevî

Nefh-i nâyı gûş eden hayrân ü ser-gerdân olur  
Kurb-ı Hakk'a râh-ı vuslatdır külâh-ı Mevlevî

Ey Zuhûrî aşkla me'lûf olan iksâ eder  
Ayn-ı ser-tâc-ı nübüvvedir külâh-ı Mevlevî

Bahâriye Mevlevîhânesinde Manisalı İbrâhim Zuhûrî<sup>18</sup>

<sup>16</sup> İzmir Mevlevîhânesi Şeyhi Mehmed Nûreddîn Dede. (Hayatı hakkında bak. Erdoğan, 2009, s.175-188; Üzel, 2022).

\* Ceride-i Sûfiyye, 90, 06 Cemâzi'el-evvel 1332-20 Mart 1330, 436.

<sup>17</sup> İstanbul Şehremini Reşîd Mümtâz Paşa. (Hayatı hakkında bak. Ergin, 1996, s.182-191).

\*\* Ceride-i Sûfiyye, 91, 13 Cemâzi'el-evvel 1332-27 Mart 1330, 446.

<sup>18</sup> İbrahim Zuhûrî Dede, Eyüp-Bahariye Mevlevîhânesinin müntesiplerinden, meydançı dedesi. Sefîne-i Evliyâ müellifi Hüseyin Vassâf Efendi Bahariye Mevlevîhânesi şeyhi Hüseyin Fahreddîn Dede'nin vefatından



## IV\*

Âşka fazl-ı ilâhîdir külâh-ı Mevlevî  
Silk-i aşkın şem‘-i râhıdır külâh-ı Mevlevî

Hîn-i nefha, neyzene bir başka vaz‘iyyet verir  
Sırr-ı nâyın cilve-gâhıdır külâh-ı Mevlevî

Sâlikin zevk-i semâ‘ından semâya yükselir  
Seyr-i mi‘râcın güvâhıdır külâh-ı Mevlevî

Habl-i memdûd-i muhabbettir, velâ erbâbının  
Arşa çıkmış dût-ı âhıdır külâh-ı Mevlevî

Sûretâ *el-fakru fahrî*den<sup>19</sup> nişân olmuş, fakat  
Ma’nide ser-tâc-ı şâhîdir külâh-ı Mevlevî

bahsederken: “Merhûm-ı mûmâileyh (kuddise sırruhû) hazretlerinin dervişânından ve dergâh-ı mezkûr hücre-nişânından **Manisalı İbrahim Zuhûri Dede Efendi** hazretlerinin söyledikleri târih:

Zuhûri Dede’nin:

Ser-be-kef geldi Zuhûri söyledi târihini

Dâr-ı cennetde Hüseyin olsun Alî’nin hem-demi

târihleri mazbûttur.” şeklinde İbrahim Zuhûri Dede’den bahseder. (Osmânzâde Hüseyin Vassâf, 2006, s.195-196).

Abdûlbaki Gölpınarlı da Mevlevîlik ile Bektâşîlik arasındaki münasebeti anlatırken “Yine Bahariye hücre-nişinlerden dedem(mürebbi) rahmetli *İbrahim Zuhûri Dede*’nin (ölm. 1935), bir aralık Karyağdı dergâhında şeyhlik eden Yaşar Baba’dan (ölm. 1936) nasib aldığımı biliyorum.” demektedir (Gölpınarlı, 1953, s.303-304).

Ali Alparslan, Gölpınarlı hakkındaki eserinde “Abdûlbâki Gölpınarlı, dedesi ve babası gibi okuyup yazmaya meraklı bir kimse olarak yetişti. Daha küçükken Mevlevî muhibbi olan babasıyla Kulekapısı ile Eyüp’te Bahariye Mevevîhaneleri’nin âyin günlerine katılmak suretiyle tasavvuf bilgisinin maddî ve manevî havasıyla yetişmeye başladı. Bir gün henüz 7 yaşındayken Veled Çelebi (İzbudak), başına Mevlevî sikkesi giydirdi ve böylece küçük Abdûlbâki resmen Mevlevîliğe kabul edilmiş oldu. Bu tarikatın âdetine göre bu basit törenden sonra şeyh, Nev-niyâz da denen muhibbi yani tarikate intisab etmiş olan kişiyi dergâhtaki dedelerden birine teslim ederdi. Dede, muhibbe tarikat âdâbını ve semâi öğretirdi. Abdûlbâki de kendine tayin edilen *İbrahim Zuhûri Dede*’den (ö. 1935) Mevlevî tarikatının âdâbını öğrendi.” demektedir (Alparslan, 1996, s.8).

Avni Aktuç, büyükbabası Yenişehirli Avni Bey’i anlattığı şu satırlarda ismi geçen İbrahim Dede’nin aynı şahıs olması muhtemeldir: “Avni Bey Bahariye dergâhından adliyedeki vazifesine yaz günlerinde ekseriya kayıkla giderdi, *kayıkçı İbrahim Ağa* şairin vefatından sonra dergâhta *bin bir gün hizmet edip (çile çıkarıp) dede olmuştur*. İbrahim Ağa, bu satırların muharririne, dedesinin hâtıralarından söz açardı; ne kadar yazıktır ki çocukluk aklı ile hepsi zaptedilememiştir. *İbrahim Dede*, orta boylu kara sakallı, kara gözlü, oldukça sert bir zat idi. Son zamanlarda dergâha türbedar oldu; Avni Beyin de içinde bulunduğu türbede kandilleri o yakardı.” (Aktuç, 1960, s.1353). [İtalik şeklindeki vurgular makale yazarına aittir.]

\* Ceride-i Süfiyye, 93, 27 Cemâzi’el-evvel 1332-10 Nisan 1330, 464-465. Bu Sadeddin Sırrı hakkında yapılmış çalışmada da yayımlanmıştır (Ceyhan, 2018, s.197-198).

<sup>19</sup> **الفقر فخرى وبه افتخر** “*el-Fakru fahrî ve bihi eftehiru*: Fakirlik iftiharımıdır ve ben onunla öğünürüm.” (Hadisin geçtiği kaynaklar hakkında bak. Uysal, 2022, s.477-479).

Hazret-i Monlâ-yı Rûm'un bergüzârıdır bize  
Mevlevîler kiblegâhıdır külâh-ı Mevlevî

Nûr alır kudsiyyetinden 'âlem-i ins-i ezel  
Ârifin nûr-i nigâhıdır külâh-ı Mevlevî

Bir 'abâdır kim ana dîbâ-yı zîbâ olmaz eş<sup>20</sup>  
Hak-perestin intibâhıdır külâh-ı Mevlevî

Rif'atiyle gösterir hilkatdeki 'ulviyyeti  
Çünkü dîhîm-i devâhîdir külâh-ı Mevlevî

Menzil-i zenbûra benzer, şekline baksan anın  
Beyt-i pür-şehd-i revâhidir külâh-ı Mevlevî

Bir hümâdır, konduğu ser-i şûrini eyler şu'ûr  
Şi'r ile her dem mübâhîdir külâh-ı Mevlevî

Döndürür merdân-ı Hakk'ı neşve-i tevhîd ile  
Sanmayın jâj-ı melâhîdir külâh-ı Mevlevî

Boş değil, mîzâb-ı feyz-â-feyz-i Rahmân'dır içi  
Kulzûm-i rahmetde mâhîdir külâh-ı Mevlevî

Zî-şerîfdir öyle bir baş kim anın altındadır  
Kubbetü'l-irşâd, mâhîdir külâh-ı Mevlevî

Hikmet-i icâdını bilmez de münkîr zanneder  
Fazla bir serpûş-i vâhîdir külâh-ı Mevlevî

Bakma câhiller ana dermiş hamâkat kisvesi....  
Ehl-i irfânın külâhıdır külâh-ı Mevlevî

Şeyh Sa'eddedîn Sırrî<sup>21</sup>

V\*

Menba'-ı feyz-i belâgatdir külâh-ı Mevlevî  
Kisve-i erbâb-ı gayretidir külâh-ı Mevlevî

<sup>20</sup> Ceride-i Sûfiyye'de âteş (اتش) yazılan kelime mana ve vezin gereği eş (اش) olmalıdır.

<sup>21</sup> Üsküp Rifâ'î Tekkesi Şeyhi. (Hayatı hakkında bak. Ceyhan, 2018).

\* Ceride-i Sûfiyye, 93, 27 Cemâzi'el-evvel 1332-10 Nisan 1330, 465.

Heybetinden münkirâna bir giyilmez tâc iken  
Ma'rifet-mendâna zînetdir külâh-ı Mevlevî

Hazret-i Monlâ-yı Rûm isterse cezb eyler seni  
Giydirir ol tâc-ı izzetdir külâh-ı Mevlevî

Gey de gör bu 'âlemin nâsûtunu lâhûtunu  
Bâ'is-i keşf-i hakîkatdir külâh-ı Mevlevî

Öyle her bir başa konmaz ol hümâ-yı muhteşem  
Pâye-i nûr-ı necâbetdir külâh-ı Mevlevî

Hâmili etmez anın kâlâ-yı asra ser-fürû  
Lü'lü'-yi lâlâ-yı kudretdir külâh-ı Mevlevî

İşte Mevlânâ eger enmûzec istersen ana  
Câ-be-câ dünyâya hayretdir külâh-ı Mevlevî

Fark eder bu sırrı erbâb-ı hıred Gâlib\* gibi  
Hırka-pûşâna sa'adetdir külâh-ı Mevlevî

Gerçi Vehbî her tarîkat tâcı eşrefdir fakat  
Sâ'ik-i sevk-i selâmetdir külâh-ı Mevlevî

Kütâhiyye Mevlevîhânesinde Çizmecî-zâde Vehbî<sup>22</sup>

VI\*

Mültecâ-yı ehl-i aşkdır külâh-ı Mevlevî  
Genc-i hikmet, kenz-i ahlâkdır külâh-ı Mevlevî

Anda Mevlânâ'ya Mevlâ keşf-i esrâr eylemiş  
Nûr-ı aşka ufk-ı işrâkdir külâh-ı Mevlevî

Ol medâr-ı Mesnevî'de devr eyler encüm gibi  
Ma'nevî bir peyk-i mîsâkdir külâh-ı Mevlevî

İ'tilâ eyler semâya terk-i nâsût eyleyip  
Âlem-i lâhûta müştâkdir külâh-ı Mevlevî

\* Hazret-i Şeyh Gâlib Kuddise Sırruhu (Ceride-i Sûfiyye'nin dipnotu).

<sup>22</sup> Hayatı hakkında bak. (Nasrattunoğlu, 1981).

\* Ceride-i Sûfiyye, 94, 04 Cemâzi'el-âhîr 1332-17 Nisan 1330, s. 475.

Tâc-ı aktâb dense şâyân sikke-i zer-tâbına  
Re's-i ehl-i dilde bir tâkdr külâh-ı Mevlevî

Yâdigâridir (Celâleddîn Rûmî'nin) veyâ  
Mevlevîye lutf-ı Hallâk'dır külâh-ı Mevlevî

Binde bir vasfın aceb mümkün mü ta'dâd hiç "Vefâ"  
Çünkü bî-had sırr-ı intâkdr külâh-ı Mevlevî

Medresetü'l-vâ'izîn talebelerinden Mehmed Vefâ

VII\*

Serde ifrâra 'alâmetdir külâh-ı Mevlevî  
Âşıkâ özge emânetdir külâh-ı Mevlevî

Konmadı bir başa, mülk-i aşka sultân olmadan  
Zâhidâ bir murg-ı devlettdir külâh-ı Mevlevî

Âsumân-ı kudse pervâz etmek ister, tâ ezel  
Şemsle hem-bezm-i vahdetdir külâh-ı Mevlevî

Kolların açsın da 'ârif hırka ü destâr ile  
Gör ne tâvûs-ı kerâmetdir külâh-ı Mevlevî

Deste-gül, tennûre, hırka, gerçi a'lâdır; fakat  
Ehl-i zikre başka zînetdir külâh-ı Mevlevî

İzmir Mevlevî-hânesinden Dervîş İsmâil Butûnî

VIII\*

Bir yed-i gufrân ü rahmetdir külâh-ı Mevlevî  
Kabza-i şer' ü tarîkatdir külâh-ı Mevlevî

Encüm-âsâ 'âlem-i 'irfân ü feyze fer verir  
Nûr-bahş-ı bezm-i hikmetdir külâh-ı Mevlevî

Nâle-i vâ-hasretâdan âşıkâ âzâd eder  
Ehl-i zevke ayn-ı vuslatdır külâh-ı Mevlevî

\* Ceride-i Sûfiyye, no. 94, 04 Cemâzi'el-âhir 1332-17 Nisan 1330, s. 476.

\* Ceride-i Sûfiyye, 94, 04 Cemâzi'el-âhir 1332-17 Nisan 1330, 476. Bu şiir de Âhenk gazetesinin 5400 sayılı ve 01 Nisan 1330 [14 Nisan 1914] tarihli nüshasında yayımlanmıştır. Fakat *Külâh-ı Mevlevî* isimli esere (Okumuş, 2013) alınmadığı için yazımıza dâhil edilmiştir.

Fark-ı uşşâka reşâdet pertevi neşr eyliyor  
Şems-i tâbân-ı hakikatdir külâh-ı Mevlevî

Kurtarır gümgeştegân-ı râhı dest-i avn ile  
Meş'al-i nûr-ı hidâyetdir külâh-ı Mevlevî

İ'tilâ etmekse maksad nezd-i Bârî'de eger  
Mûceb-i feyz ü kerâmetdir külâh-ı Mevlevî

Eyle takbîl ey Rızâ dâ'im anı tekrîm ile  
Bûse-gâh-ı ehl-i hizmetdir külâh-ı Mevlevî

Kasaba[Manisa-Turgutlu]:Ebu'l-fikrî Rızâ

IX\*

Hâzin-ı envâr-ı rahmetdir külâh-ı Mevlevî  
Şâhid-i ebrâr-ı ümmetdir külâh-ı Mevlevî

Kâr-gâh-ı kudretin mensûc-ı âlü'l-âlidir  
Sun'-ı Yezdân'a işâretdir külâh-ı Mevlevî

Bâde-i irfân ile sîrâb eder ehl-i dili  
Sâgar-ı serşâr-ı himmetdir külâh-ı Mevlevî

Zümre-i çâlâk tab'âna eder bahş-ı füyûz  
Mu'arrız-ı erbâb-ı sıkletdir külâh-ı Mevlevî

Sevr eder zîr-ı külâhından semâ-yı izzeti  
Dûr-bîn-i aşk u hikmetdir külâh-ı Mevlevî

Sakf-ı merfû'ından zâhir pençe-i şîr-i Hudâ  
Beyt-i ma'mûr<sup>23</sup>-ı velâyetdir külâh-ı Mevlevî

Âlem-i bâlâ-yı gavsıyyette açmış perr ü bâl  
Şeh-per-i bâz-ı hidâyetdir külâh-ı Mevlevî

Cem' eder ashâbı fakr u saltanat esrârını  
Hülle-i mecd ü sekînetdir külâh-ı Mevlevî

Ney gibi sûrâh sûrâh eylemiş uşşâkını  
Nâvek-i pîr-i tarîkatdir külâh-ı Mevlevî

\* Ceride-i Sûfiyye, 96, 01 Şa'bân 1332-12 Haziran 1330, 496.

<sup>23</sup> وَالنَّبِيَّتِ الْمَعْمُورِ : "Mamur eve", Tûr sûresi/4. ayet (Çantay, 1997, s.523).

Eyliyor taraf-ı külâhıyla bana efhâm râz  
Mukbil-i ehl-i muhabbetdir külâh-ı Mevlevî

Maksadın sırr-ı külâhı anlamaksa ey Ferîd  
Gonca-i gülzâr-ı vahdetdir külâh-ı Mevlevî

Dersim Sancağı Müdde'-i Umûmîsi Harpûtî Ahmed Ferîd<sup>24</sup>

X\*

### Bilmece

Sana bir bilmece yazdım a güzel  
Yek nazarda kılasın şevk ile hal

Gülü almış başına âh iderek  
'Adedin de şeşi ü pencâh iderek

Birleşip ikisi bâ-sırr-ı İlâh  
Eyliyorlar ne güzel zikrullâh

Didiler nâmına mağlûb-ı helâk  
Kıl anı sen dahi zîb-i ser-i pâk

Zurefâ başına zînet olmuş  
Hem-dem-i pîr-i tarîkat olmuş

İşidince kulağın nağme-i ney  
'Ârif isen anı al sen dahi gey

Bilmecem eyler isen istihrâc  
Başına giydiririm hulle-i tâc

Ahmed Ferîd

XI\*

### Bilmece Halli

Pek açık bilmece yazdın güzelim  
Şöylece bilmeceni hall idelim

<sup>24</sup> Hayatı hakkında bak. (Sunguroğlu, 1959, s.261-268).

\* Ceride-i Sûfiyye, 96, 01 Şa'bân 1332-12 Haziran 1330, 496.

\* Ceride-i Sûfiyye, 97, 08 Şa'bân 1332-19 Haziran 1330, 12.

Gülü çek âha getir: oldı külâh  
Anı hâmiller ider zikrullâh

Elli altı adedi ebcedle  
Bir külâh nakş ediyor levh-i dile

Hem anın mağlûbu hâlik olacak  
Çünkü hâmiller eriyip solacak

Eyledim bilmeceni istihrâc  
Haydi geydir başıma hulle-i tâc

Mustafa Fevzî

XII\*

Tıfl iken ben bilmecen mevsûfuna oldum mürîd  
Halli zannım pîrimin ser-tâcıdır şeyhim Ferîd  
“Külâh”

Kal'a-i Sultaniye'de: Yüzbaşı Mustafa Nazmî Efendi'nin mahdumu Yahya Necâtî

XIII\*

Sâlike tâc-ı sa'adetdir külâh-ı Mevlevî  
Sâye-i feyz-i hidâyetdir külâh-ı Mevlevî

Medd-i âh-ı 'âşıkândır cilve-ger olmuş veyâ  
Kâmet-i yâre işâretdir külâh-ı Mevlevî

Mihre reşk-âver olur vecd ile devrân eyleyip  
Merkez-i seyr-i velâyetdir külâh-ı Mevlevî

Cilve-gâh-ı şems-i ma'nî-i hüviyyet sırr-i Hak  
İstivâ-yı nûr-ı rahmetdir külâh-ı Mevlevî

Zann eder dil sebzî-i destâr-ı Mevlânâ ile  
Bir gül-i nev-hîz-i cennetdir külâh-ı Mevlevî

Bûs eder haşm-ı melâ'ik anberîn gîsûsunu  
Zeyl-i arşa kurb-ı vuslatdır külâh-ı Mevlevî

\* Ceride-i Sûfiyye, 97, 08 Şa'bân 1332-19 Haziran 1330, 12.

\* Vâsıf (t.y). Mecmûa-i Medâiyih-i Hazret-i Mevlânâ. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi Bölümü, no. 196, vr. 131<sup>b</sup>. Bu şiir Abdûlbaki Gölpınarlı'nın divanı hakkında yapılan bir yüksek lisans tezinde de yer almaktadır (Totan, 2013, s.245-246).



Nîm çarh ile verir lâhûtiyâna neşveler  
Zevk-i vahdetden ibâretdir külâh-ı Mevlevî

Fahr-i pâk Bâkîdir bâ-himmet-i Monlâ-yı Rûm  
Sâlike tâc-ı sa'âdetdir külâh-ı Mevlevî

el-Fakîr mu'allim-i muhtâc-ı ta'lim

Bende-i bendegân-ı Mevlâna

Mustafa İzzet Bâkî [Abdûlbaki Gölpinralı]

## Sonuç

Bu çalışmamız Mevlevî şairler ve Mevlevîliğe muhabbet duyan şairler tarafından bir gelenek olarak kaleme alınan “Külâh-ı Mevlevî” redifli şiirlerin son halkası olan ve *Âhenk* gazetesinde yayımlanan şiirlerin *Cerîde-i Sûfiyye* mecmuasında iktibas edilmesi üzerine kaleme alınmıştır. İktibas sırasında mecmuada yeni şiirlere de yer verilmiştir. Bu çalışmada bu yeni şiirler, hazırlanan *Külâh-ı Mevlevî* başlıklı kitaba (Okumuş, 2013) bir zeyl olması amacıyla yeni harflere aktarılmış ve tasavvuf literatüründeki tâcnâme türüyle benzerlikleri üzerinde durulmuştur. Bir çeşit manzum/edebî tâcnâme olarak değerlendirilen bu şiirler incelenmiş ve kimliği tespit edilebilen şairleri hakkında bilgiler verilmiştir.

Yeni harflere aktarılan ve incelenen bu şiirlerin şairleri şunlardır: *Âhenk* ve *Peyâm (Edebî İlave)* gazetelerinde yayınladığı bir çağrı ile bu metinlerin yazılmasına vesile olan İzmir Mevlevîhanesi Şeyhi Nureddin Dede, İstanbul şehreminlerinden Reşid Mümtâz, Bahâriye Mevlevîhanesi'nden Manisalı İbrahim Zuhûrî, Üsküp Rifâi Tekkesi şeyhi Sadeddin Sırrî Efendi, Kütahya Mevlevîhanesi'nden Çizmecizâde Vehbî, Medresetü'l-vâ'izin talebelerinden Mehmed Vefâ, İzmir Mevlevîhanesi'nden derviş İsmâil Butûnî, Dersim Sancağı Müdde-i Umûmîsi Ahmed Ferîd'dir. Manisa Kasaba [Turgutlu]'dan Ebu'l-fikrî Rızâ'nın şiiri *Âhenk* gazetesinde yayımlanmasına rağmen *Külâh-ı Mevlevî* adlı çalışmaya alınmamıştır. Bu sebeple bu şiir de makalemize dâhil edilmiştir. *Âhenk* ve *Cerîde-i Sûfiyye*'de yer almayan fakat şairlerinin önemi dolayısıyla bir metin daha çalışmamıza dâhil edilmiştir. Mevlevîlik tarihi ve Mevlana Celaleddin Rûmî'nin eserleri ile ilgili önemli çalışmaları bulunan Mustafa İzzet Bâkî [Abdûlbaki Gölpinralı]'nın şiiridir. Bu şiirin şairin el yazısı ile olan hâli ek kısmında verilmiştir.

Makalemizin sonunda *Külâh-ı Mevlevî* isimli kitapta yer alan bazı küçük hatalara da *Notlar* başlığı altında dikkat çekmek istedik. Beşer tarafından meydana getirilen bir eserin eksiklerden tamamen uzak olması beklenemez. Necdet Okumuş Beyefendi'nin hoşgörüsüne sığınarak yazımızın bir kitap değerlendirmesi olmamasına rağmen bundan sonraki baskılarda düzeltilmesi arzusuyla bu bölümü ekledik.

Vâsıf'ın 1892-1899 yılları arasında Mevlâna ve Mevlevîlik ilgili şiirleri derlediği mecmuası esas alınarak yapılan çalışmada yer alan 28 (Mermer vd. 2009, s. 33), Nureddin Dede'nin çağrısı ile yazılan ve *Külâh-ı Mevlevî* başlıklı çalışmada (Okumuş, 2013) yayımlanan 66 şiir ile birlikte aynı zaman diliminde *Cerîde-i Sûfiyye*'de yeni yayımlanan 9 (biri mükerrer) şiir

üç farklı başlık altında “Külâh-ı Mevlevî” şiirleri bir araya getirilip detaylı bir şekilde tasavvuf alanındaki tâcnâme türü açısından ayrıntılı bir şekilde incelenebilir. Hatta bu redifli şiirlerin diğer örneklerinin de taranıp tespit edilmesi gerekmektedir (Mustafa İzzet Bâkî [Abdülbaki Gölpınarlı]’nin metni örneğinde olduğu gibi). Metin yayınlarının arttığı ve hemen hemen bütün metinlerin yayımlandığı günümüzde bu şekilde geniş bir külâh-ı Mevlevî şiirleri külliyyatı meydana getirilebilir. Külliyyatı oluşturan bu metinlerin karşılaştırılmalı bir şekilde incelenmesi edebî/manzum tâcnâmeler olarak nitelendirebileceğimiz bu metinler, Mevlevî külâhının/sikkesinin Mevlevî/Mevlevîliğe muhabbet duyan şairler tarafından nasıl algılanmıştır, nasıl değerlendirilmiştir sorusuna cevap verecektir. Böyle hacimli bir sayıda metinlerin incelemesinin boyutu bir makaleyi aşacağı için bu makalede sadece Ceride-i Sûfiyye mecmuasındaki yeni metinler ele alınmıştır.

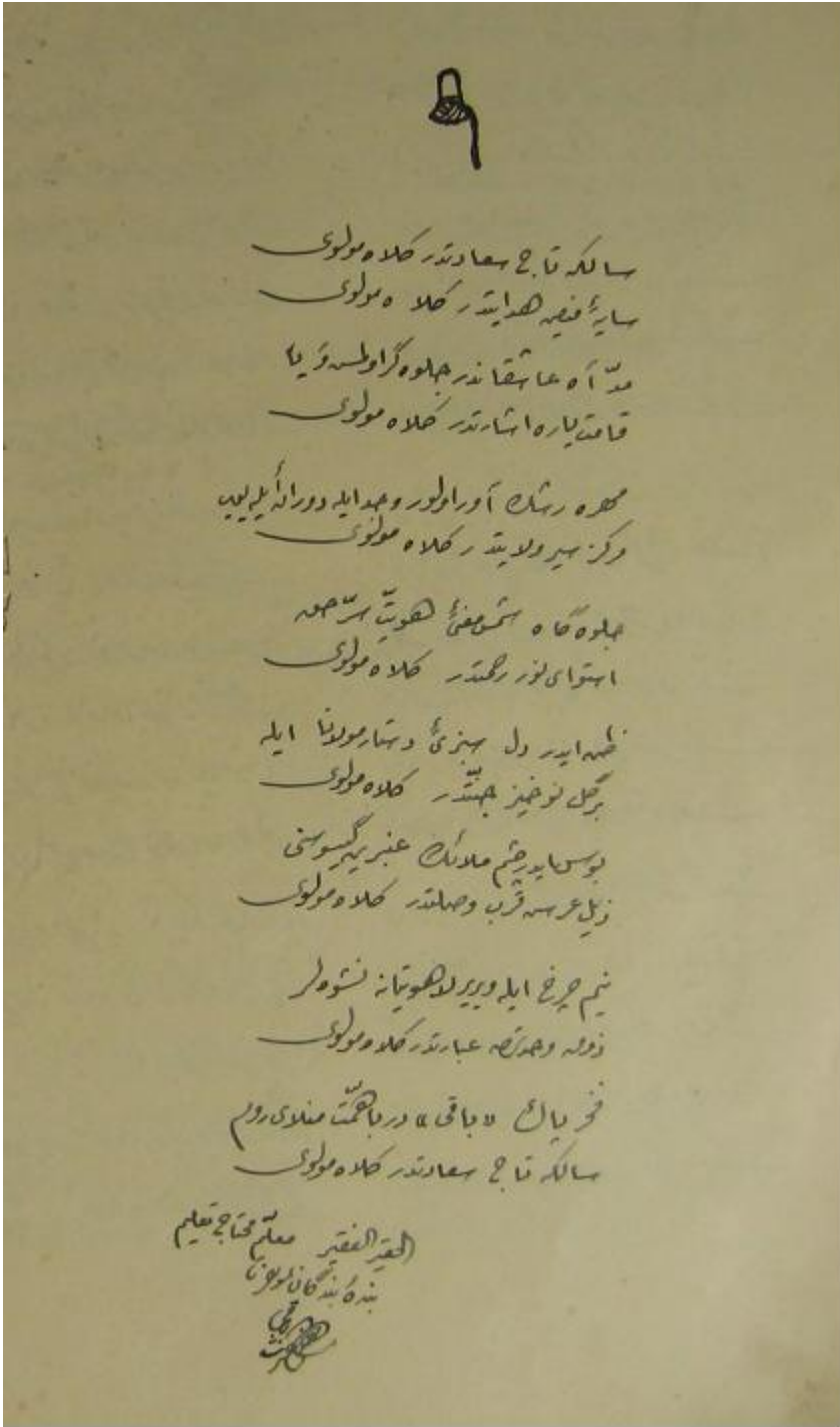
**Kaynaklar | References**

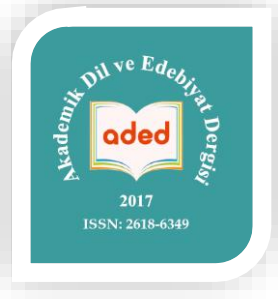
- Âhenk gazetesi koleksiyonu, İzmir Büyükşehir Belediyesi Ahmet Piriştina Kent Arşivi ve Müzesi (APİKAM).
- Aktuç A. (1960). Avni Bey (Yenişehirli). *İstanbul Ansiklopedisi*, (C.3). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi Yayınları, 1353.
- Alparslan, A. (1996). *Abdülbâki Gölpınarlı*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altunmeral, M. (2019). Ceride-i Sûfiyedeki Sûfiyâne lugazlar ve manzûm cevapları. Aça, M. (Ed.), *Uluslararası Toplum ve Kültür Araştırmaları Sempozyumu (3-5 Ekim 2019 Balıkesir/Edremit) Tam Metin Bildiriler Kitabı* içinde (304-319). Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği (TOKÜAD) Yayınları.
- Arslan, M. (2019). Divan edebiyatında muamma çözülmüş muamma örnekleri ve muamma çözüm teknikleri. Delice, H. İ., Erdoğan Taş M., Yekbaş, H. (Ed.). *Prof. Dr. Mehmet Arslan'a armağan* içinde (76-169). Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Arslan, Ö. (2021). XVI. yüzyıl şairlerinden Edirneli Ubeydî'nin muammaları. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 26, 23-60.
- Bozkurt N. (2009). Sikke. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (C. 37), 185-186.
- Ceride-i Sûfiye koleksiyonu, Ankara Millî Kütüphane, 1956 SB 201.
- Ceride-i Sûfiye koleksiyonu, İstanbul İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM) Kütüphanesi, D03195.
- Ceyhan, S. (2010). Taç (Tasavvuf). *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 39). 363-365.
- Ceyhan, S. (2011). Osmanlı Tâcnâme literatürüne göre derviş tacı ve Abdullah Salahaddin-i Uşşaki'nin Cevâhir-i Tâc-ı Hilafet Risalesi. *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 25, 113-172.
- Ceyhan. Â. (2018). *Gencîne Üsküplü Sadeddîn Sırrî bazı yazı ve şiirleri*. Kocaeli Üniversitesi Vakfı (KÜV) Yayınları.
- Çantay, H. B. (1997). *Kur'ân-ı Hakîm ve Meâl-i Kerîm*. Haz. M. A. Yekta Saraç. Risale Yayınları.
- Erdoğan, K. (2009). İzmir Mevlevihanesi Şeyhi Mehmet Nureddin Dede (1858?-4 Aralık 1920). Karaismailoğlu, A. (Ed.), *Mevlânâ Araştırmaları 3* içinde (175-188). Akçağ Yayınları.
- Ergin, O. N. (1996). *İstanbul şehreminleri*. A. N. Galitekin (Haz.), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları.
- Erkul, R. (2016). "Külâh-ı Mevlevî" şiirlerine Şair Eşref'ten bir örnek. *Erciyes*, 468, 7-10.
- Eski Harfli Türkçe Basma Eserler Bibliyografyası (Arap, Ermeni ve Yunan Alfabeleriyle) 1584-1986, (CD). Millî Kütüphane Başkanlığı.

- Fatîn Davud (2017). *Hâtîmetü'l-eş'âr (Fatîn Tezkiresi)*. E-kitap. Ömer Çiftçi (Haz.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1953). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevîlik*. İnkılâp Kitabevi.
- Huyugüzel, Ö. F. (2000). *İzmir fikir ve sanat adamları (1850-1950)*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2011). İzmir'in uzun süre yayımlanmış istikrarlı bir gazetesi: Ahenk. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 3, 23-35.
- Kara, M. (1993). Ceride-i Sûfiyye. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 7). 410.
- Kaşıkçı, A. (1994). Bütün yönleriyle Ceride-i Sufiyye inceleme-fihrist. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Dicle Üniversitesi.
- Levend, A. S. (1958). Artam'ın ardından. *Türk Dili*, VIII(87), 153-155.
- Mermer, A. vd. (2009). *Osmanlı şiirinde Mevlânâ övgüleri ve Mevlevîlik unsurları*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Muhâbere ve Muhâvere, Peyâm (Edebî İlâve), 20 Şubat 1329 [05 Mart 1914], 6.
- Mustafa Fevzi Efendi. (2024). *Bir Sûfinin kaleminden son dönem Osmanlının, Tasavvufî, Sosyal ve Siyasî Hayatı Ceride-i Sûfiyye Yazıları (1913-1919)*. Fatih Yıldız, Cihat Demirci (Haz.). Büyüyenay Yayınları.
- Nasrattınoğlu, İ. Ü. (1981). *Afyonkarahisarlı Şâir Çizmecioğlu Vehbi*. Nasrattınoğlu Yayınları.
- Odunkıran, F. (2020). *Mevlevî Tezkiresi: Sefîne-i Nefise-i Mevleviyân (İnceleme-Metin)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Okcu, N. (2011). *Şeyh Gâlib Divânı Hayatı-Edebî Kişiliği-Eserleri-Şiirlerinin Umûmî Tahlili*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okumuş N. (2013). *Külâh-ı Mevlevî*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Osmânzâde Hüseyin Vassâf (2006). *Sefîne-i Evliyâ*. (C. 5). Akkuş, M. & Yılmaz, A. (Haz.). Kitabevi Yayınları.
- Özege, M. S. (1971). *Eski harflerle basılmış Türkçe eserler kataloğu*. 5 Cilt. Fatih Yayınevi Matbaası.
- Sahîh Ahmed Dede. (2003). *Mevlevîlerin Tarihi Mecmûatü't-Tevârihi'l-Mevleviyye*. Zorlu, Cem (Haz.). İnsan Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. (1997). Muamma ve divan edebiyatındaki seyri. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 27, 297-308.
- Saraç, M. A. Y. (2019). *Klâsik edebiyat bilgisi belâgat ve biçim-ölçü-kafiye*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Saylan, B. (2018). İhtifâlcî Mehmed Ziyâ Bey'in Cerîde-i Sûfiyye'de yayınlanan makaleleri çerçevesinde Osmanlı padişahlarının Mevlevîyye ile irtibâtı üzerine. *Sûfî Araştırmaları-Sufi Studies*, 9(18), 149-180.
- Sunguroğlu, İ. (1959). *Harput yollarında*. (C. 2). Yeni Matbaa.
- Şenel, Ü. (2006). Manisalı şairlerin Âhenk Gazetesi'nde neşredilen Külâh-ı Mevlevî redifli şiirleri. Dörtbudak, M. V. (Haz.), *Uluslararası Mevlânâ Mesnevi Mevlevihâneler Sempozyumu (19-21 Aralık 2005 Manisa) Bildirileri* içinde (433-439). Mevlâna Araştırmaları Kültür ve Sanat Derneği (MAKSAD) Yayınları.
- T.D.K. Artam'ın Hal Tercümesi. *Türk Dili*, VIII(87), 155-156.
- Totan H. (2013). Abdülbaki Gölpınarlı divanı (İnceleme-Metin) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi], Selçuk Üniversitesi.
- Üzel, M. (2022). *İzmir Mevlevihânesi -Bir Şehrin Rindânesi-*. Papirüs Yayınları.
- Vâsıf (t.y). *Mecmûa-i Medâiyih-i Hazret-i Mevlânâ. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Galata Mevlevihanesi Bölümü*, 196.
- Yardım, D. (2021). Bir gazetenin sahibi ve başyazarı olarak Cevriye İsmail Uyum. Çağın, Ş. (Ed.), *İzmir'de İz Bırakmış Öncü Kadın Yazarlar* içinde (95-129). Ege Üniversitesi Yayınları.

EK:





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Ferda ATLI

<https://orcid.org/0000-0003-2364-1356>

Doç. Dr.

[ferda.atli@inonu.edu.tr](mailto:ferda.atli@inonu.edu.tr)

İnönü Üniversitesi

<https://ror.org/04asck240>

Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## *Annemin Yüzü ve Annem Gibi Kadınlar Hikâyelerinde Geçmiş Zaman, Anne ve Hatıra*

*Past Time, Mother and Memoir in the Stories of Annemin  
Yüzü and Annem Gibi Kadınlar*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 22.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 03.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | *Citation*

Atlı, F. (2024). Annemin Yüzü ve Annem Gibi Kadınlar Hikâyelerinde Geçmiş Zaman, Anne ve Hatıra. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 232-246. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624839>

Atlı, F. (2024). Past Time, Mother and Memoir in the Stories of Annemin Yüzü and Annem Gibi Kadınlar. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 232-246. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624839>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="#">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a></i>

© Ferda ATLI | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)





## Öz

Cumhuriyet Dönemi Türk hikâyeciliğinde önemli bir yere sahip olan Necati Cumalı, eserlerini oluştururken geçmiş zamanda yaşanmış olaylardan, anılardan ve kişilerden fazlasıyla malzeme bulmuş bir sanatçıdır. Florina'dan İzmir'e göç eden bir ailenin evladı oluşu, mübadele döneminde yaşanan zorluklar ve çekilen özelemler, yabancı bir mekâna -İzmir'e- alışmakla ilgili problemler Cumalı'nın hemen her edebî türden kaleme aldığı eserine sirayet etmiştir. Cumalı'nın kişiliğini ve eserlerini etkileyen ana karakterlerden biri şüphesiz ki kendisinden hayranlıkla bahsettiği annesi Fitnat Hanım'dır. Yazarın "çalışkan ve zeki" sıfatlarıyla andığı Fitnat Hanım, özellikle *Kente İnen Kaplanlar* hikâye kitabında bulunan *Annemin Yüzü* ve *Annem Gibi Kadınlar* hikâyelerinde gerçek ile kurgu iç içe geçirilerek anlatılmıştır. Ortaokul çağındaki ismi verilmeyen bir çocuk kahramanın anlatımıyla okuyucuya sunulan bu iki hikâyede anne karakterinin gençliğinden ölümüne kadar olan hayatı oğlunun bakış açısıyla verilmiştir. Annesi ile arasında hayranlıkla karışık güçlü bir sevgi bağı olan çocuk, geçmiş yâd ederken hüznü duymaktadır. Bu çalışkan kadın bütün ömrü süresince ailesinin birliği ve çocuklarının iyi şartlarda yetişmesi için emek veren halkın içinden gelen bir kadındır. Çocuğun zihnine kazınmış olan anne imgesi, annesinden uzak kaldığı zamanlarda da onu yalnız bırakmamakta, annesiyle benzer kıyafetler giyen her kadını annesi zannederek özlem gidermektedir.

Çalışmanın amacı psikanalitik edebiyat kuramı çerçevesinde Necati Cumalı'nın *Annemin Yüzü* ve *Annem Gibi Kadınlar* hikâyelerinden yola çıkarak yazarın annesi Fitnat Hanım'ın bu hikâyelerdeki izini sürmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk hikâyesi, Necati Cumalı, Annemin Yüzü, Annem Gibi Kadınlar, psikanalitik edebiyat kuramı, hatıra, anne.

## Abstract

*Necati Cumalı is an artist who has an important place in Turkish storytelling during the Republic Period. While creating his works, he found plenty of material from past events, memories, and people. Being the child of a family who migrated from Florina to Izmir, the difficulties and longings experienced during the population exchange period, the problems related to getting used to a foreign place -Izmir- permeated Cumalı's works in almost every literary genre, and these memoirs constituted the main subjects of the author. One of the main characters who influenced Cumalı's personality and works is undoubtedly his mother, Ms. Fitnat, whom he spoke of with admiration. Ms. Fitnat, whom the author referred to as "hardworking and intelligent", is described in a way intertwining reality and fiction, especially in the stories *Annemin Yüzü* and *Annem Gibi Kadınlar*, which are included in the storybook *Kente İnen Kaplanlar*. In these two stories, which are presented to the reader through the narration of an unnamed child protagonist of middle school age, the life of the mother character from her youth until her death is given from the perspective of her son. The child, who has a strong bond of love mixed with admiration with his mother, feels sad when remembering the past. This hardworking woman, who comes from the people, works throughout her life to ensure the unity of her family and the good conditions for her children. The mother image engraved in the child's mind does not leave him alone even when he is away from his mother, and he satisfies his longing by assuming every woman wearing similar clothes to his mother to be his mother.*

*The aim of the study is to trace the author's mother, Ms. Fitnat, in the stories of Necati Cumalı's Annemin Yüzü and Annem Gibi Kadınlar within the framework of psychoanalytic literary theory.*

**Keywords:** Turkish story, Necati Cumalı, Annemin Yüzü, Annem Gibi Kadınlar, psychoanalytic literary theory, memoir, mother.

## Giriş

İnsanın benliğini fark edişinde geçmiş yaşanmışlıklarının rolü oldukça büyüktür. Hatıralar, bireyin kişiliğini inşa ederken hayaller ve umutlar geleceğini şekillendirmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek üzerine oluşan duygular, hatıralar ve hayaller üzerine kurulmuş olan edebiyat sanatı da malzemesini sanatçının zihninden ve duygularından alır. Sanatçı hatıraları ve hayalleriyle yoğurduğu yeni bir dünyayı sanat kuralları çerçevesinde ortaya koyar.

Geçmiş zaman ve geçmiş zamanın bireyin hayatında bıraktığı izler kişinin zihninde canlanmaktadır. Bu sebeple hatırlamak, hatıra ve hayat kavramları sıklıkla yan yana kullanılmaktadır. Bu kullanımın en dikkat çekici örneği Platon tarafından ortaya konmuş olan anamnesis kavramıdır. Platon, dünyaya gelmeden önce ruhların birçok bilgiye vakıf olduğunu ve dünyaya gelirken bu bilgilerin unutulduğunu, yaşam içerisinde bilgilerin tekrar hatırlandığını söylemektedir (2008, s. 90-91). Platon'a göre yaşam bir hatırlamadan, geçmiş bilgilerin hatırlanmasından ibarettir. Hatırlama eylemini kişinin kendisine yöneltmesiyle birlikte hatıralar gün yüzüne çıkmakta, kendi geçmişini hatırlayan birey aslında yaşamöyküsünü kurmaktadır. İnsanı anlamlandırmada hatıralara oldukça önem veren Adler'e göre bireyin psikolojisinin dışavurumunda anılar büyük rol oynamaktadır. Anılar akla gelirken rastgele bir seçimden ziyade farkına varılmayan psikolojik bir süreç işlemektedir. Birey hatırladığı anılar aracılığıyla kendisine ait bir hikâye oluşturmaktadır: "...anılar bir kişinin 'yaşamöyküsü'nü oluşturur; kendi kendisini uyarmak ya da teselli etmek, belirlediği amaca giden yoldan ayrılmamak, geçmişte kalmış deneyimlerden yararlanıp sınanmış bir davranış biçimiyle geleceğin karşısına çıkabilmek için, insanın kendi kendisine anlattığı bir öyküdür bu." (Adler, 2009, s. 77). Çocukluk ve daha önceki dönemlerde biriktirilen hatıralar, zihinde işlenecek ve "nöronal bir sözlük" oluşturacaktır: "Çocuk beyninin iç içe geçmiş çeşitli organizasyon düzeylerinin katkıda bulunduğu bir nöronal sözlük oluşur... Çocuk böylelikle kendi kişisel yaşam öyküsünün ana hatlarını ve buna karışan yakın veya uzak çevresinin toplumsal ve kültürel öyküsünü beyninde tümleştirecektir." (Changeux, Ricoeur, 2009, s. 111). Bireyin yaşamöyküsünün oluşmasında hatıralar çok önemli bir rol oynayacak, kişi kimliğini inşa ederken hatıralardan ona kalmış olan duygu ve düşünce izleriyle dış ve iç dünyasını şekillendirecektir: "Birey kendisi hakkındaki 'anlatı'sında bu anı izlerini kullanacak, karşılaştıracak değerlendirecek, gerçeklik karşısında sınayacak, böylece dış dünya ve kendisi hakkında 'bilgi' inşa edecektir. Her durumda bir yeniden inşa (reconstruction) söz konusudur." (Changeux, Ricoeur, 2009, s. 111-113). Geçmiş hatıralar aynı zamanda kişiye kendi benliğini ve köklerini hatırlatması bakımından kıymetlidir: "Bellek ve bellek

anlatıları yabancılaşmaya, şeyleşmeye karşı bir ‘sağaltma’ olarak görülüyor.” (Sarlo, 2022, s. 34). Bu yeniden inşa etme süreci sanatçının eserlerindeki kahramanları yaratması ile benzer özellikler göstermekte, kişi hatırladığı olayların kendisinde bıraktığı duygusal perspektife göre hayatı algılamaktadır. Bu sebeple hatıraların kişiye görelilik özelliği taşıdığı unutulmamalıdır: “Yaşanmış deneyimden kaynağını alan bellek son derece özeldir: Tanık olduğumuz olgulara, tanıdığı hatta aktörü olduğumuz olaylara ve bunların ruhumuza kazıdığı izlenimlere bağlıdır. Nitelikseldir, tekildir; karşılaştırmaları, bağlamaştırmaları, genellemeleri pek dert etmez. Bellek sahibinin kanıtı ihtiyacı yoktur.” (Traverso, 2023, s. 20). Kanıtı ihtiyaç duyulmadan hatırlanan hatıralar, zihinde yeni ve öznel bir dünyanın şekillenmesine imkân tanır.

Geçmiş olayların şimdiyi şekillendirmesi bu yeniden inşa sürecinin bir parçası olarak okunabilmektedir. Şimdiki zamana taşınan bu hatıralar etkileyici olaylardan oluşmaktadır: “Bellek sadece ‘alışılmışın dışındaki, ilgi çekici ya da korkunç olayları’ ayıklayıp dışa vurur...” (Sarlo, 2022, s. 31). Hatıra, istemsiz biçimde hatırlanmaktadır ve geçmişini şimdiki zamana taşımaktadır:

“İnsanın kendi kendine hatırlamama kararı vermesi, bir kokuyu duymama kararı vermesine benzer. Anılar tıpkı kokular gibi istenmese de aniden hücum eder. Nereden geldikleri bilinmeden uzaklaştırılmaları mümkün değildir; tam tersine insanı peşlerine düşürüp daha çok hatırlamaya zorlarlar, çünkü ilk andaki izlenim hiçbir zaman tam değildir. Anılar ısrarcıdır, çünkü bir noktada egemendirler ve (her anlamda) kontrol dışındırlar. Başka bir deyişle, geçmiş kendiliğinden bugün olur. ...Demek ki hatırlamak için tek uygun zaman, yani anıların sahip çıktığı, anılara özgü zaman şimdiki zamandır.” (Sarlo, 2022, s. 9-10).

Hatırayı anlatabilmek yahut yazabilmek için geçmiş zamanın şimdiye taşınması önemlidir. Edebî türler arasında hatıraların oluşturduğu günlükler, hatıra kitapları, mektuplar, gezi yazıları, biyografiler ve otobiyografiler dikkat çekmektedir. Fakat sadece sanatçının yaşadığı hatıraları yazdığı metinlerde değil kurguladığı eserlerde de hatıralar bazen kılık değiştirerek bazen hiç değiştirilmeden kullanılmaktadır. Özellikle “anne” için yazılmış olan hatıra metinleri Türk edebiyatında da yerini almıştır. Bu hatıralar bazen şiir bazen nesir formunda okuyucuyla buluşmuştur. Bu hatıraların en dikkat çekicilerinden biri Abdülhak Hamid Tarhan’ın *Validem* şiiridir (Tarhan, 2013, s. 309). Cengiz Dağcı ise *Anneme Mektuplar* metninde annesi ile olan derin bağını mektuplar ve hatıralar aracılığıyla okuyucuyla buluşturmuştur (Dağcı, 2006). Özellikle erkek sanatçıların anne ile bağını konu alan bu metinler sevgi ve özlem dolu satırları ihtiva etmektedir.

Türk edebiyatında şiirin yanı sıra roman, tiyatro ve hikâyeleriyle tanınan Necati Cumalı, eserlerinin kurgusunda zaman zaman hatırlardan da istifade eder: “Necati Cumalı’nın gerçek hayatta tanıdığı kişileri metne dâhil etmesi yine nesnel ve kurmaca gerçekliğin dirsek temasını sağlar.” (Evis, 2021, s. 66). Fakat Cumalı, bu hikâyelerinde hatıra olmadığını altını çizer. Cumalı, hatıralardan yararlanarak hikâyeler yazmıştır: “Hem gerçeği yansıtacak, hem de hikâyeleştirebileceksiniz. Hatıra değil benim yazdıklarım. Anlatılanlara hikâye tekniğine uygun bir biçim vermişimdir.” (Andaç, 2001, s. 8).

İnsanlarla iç içe olmayı seven Cumalı, yalnızlıktan kaçma yolu olarak geçmişi hatırlamayı tercih etmiş, geçmiş zamanı şimdiki zamana taşırken eserlerine de yaşanmışlıklarını aktarmıştır: “Cumalı, dışa dönük, hayata karışmayı seven bir insandır. Yaşamayı yazmak olarak gören, bu kutsal yalnızlığı seven Cumalı, mısralarında zaman zaman yalnızlık ve yalnızlıktan kaçma yolu olarak anılara sığınma konusuna da yer verir.” (Taş, 2011, s. 53). Cumalı’nın sığındığı hatıralardan en dikkat çekici olanlar annesi Fıtnat Hanım’la yaşanmış olanlardır. Karakterinin şekillenmesinde çok önemli bir payı olduğunu sıklıkla belirten Cumalı için annesi hem gerçek varlığıyla hem de yazarın zihninde bıraktığı imgesel haliyle ilham kaynağı olmuş, özellikle *Kente İnen Kaplanlar* kitabındaki *Annemin Yüzü ve Annem Gibi Kadınlar* hikâyelerindeki anne karakterleriyle Cumalı’nın zihninde yeniden hayat bulmuştur. Cumalı, bu iki hikâyede hatıralarından fazlaca yararlanmış, annesi Fıtnat Hanım’la olan güçlü bağını küçük bir çocuğun bakış açısından yansıtmıştır. Hatıralar anlatılırken Cumalı’nın annesine olan hayranlığı ve sevgisi üslubuna yansımış, hikâyelerdeki tasvirlerde gerek bedensel gerek ruhsal sıcak ayrıntılar yakalanmıştır.

Bu çalışmanın amacı Necati Cumalı’nın *Annemin Yüzü ve Annem Gibi Kadınlar* hikâyelerindeki anne karakteri ile Cumalı’nın annesi Fıtnat Hanım’ın benzerlikleri üzerinden psikanalitik kuram merkezli bir okuma gerçekleştirmek, hatıranın sanatçının zihni ve duyguları üzerindeki etkisine dikkat çekmektir.

## 1. Necati Cumalı’nın Annesi Fıtnat Hanım

Florina’dan İzmir’e göç etmiş bir ailenin çocuğu olan Necati Cumalı, hikâye ve romanlarında aile büyüklerinin hatıralarından faydalanmıştır. Feridun Andaç ile yapmış olduğu röportajda aile geçmişini şöyle anlatmaktadır: “Baba soyumun Anadolu’yla bir ilgisi yok. Rusya’nın güneyinden gelmişler, bir süre Kırım tarafında kalmışlar, sonra Romanya’nın kuzeyine geçmişler. Oradan 16. yy.’da Florina’ya inmişler, baba soyumun hikâyesi bu. Anne tarafım Konya’dan gitme. 16. yy’da padişah onlara toprak vermiş.” (Andaç, 2001, s. 7). Lozan Antlaşması imzalandıktan sonra 1924 yılında Rumlar ile Türkler arasında mübadele başlayınca Florina’dan İzmir’e göç etmek zorunda kalan dedesi İbrahim Efendi üç yıl sonra hayatını kaybetmiştir (Taş, 2001, s. 4). Florina’da dünyaya gelmiş olan Necati Cumalı, bu sırada çocukluk çağlarını sürmektedir. *Annemin Yüzü* hikâyesinde baba karakterinin çocuklarına anlattığı Makedonya anıları bu yaşanmışlıklar üzerinedir:

“Ateşler hep Makedonya’yı hatırlatırdı babama. Makedonya’da geçen çocukluk, gençlik yıllarını, sert geçen kışları, yüksek dağ sırtlarında yanan çoban ateşlerini, konuk kaldığı köy evlerindeki ocak başlarını, harman yerlerini anardı. Çocukluğunda babasıyla mısır harmanlarında geçirdiği geceleri anlatmaya başlardı bize.” (Cumalı, 1991, s. 130).

Göç anılarıyla geçen çocukluğun iki ana kahramanı baba ve annedir. Babası Mustafa Bey ve annesi Fıtnat Hanım, Cumalı’nın hayatına farklı dokunuşlarda bulunmuş, karakterleriyle yazarın hem varlığını hem de eserlerini şekillendirmede önemli roller üstlenmişlerdir. Yazar, annesini ve babasını şöyle tanıtmaktadır: “Büyükbabam, babamın müsbet ilimler okumasını çok istemiş. İstanbul Lisesi’ne göndermiş, yatılı... Babam

okumuş sonra... gitmemiş, canı istememiş. Babam şeydi, nasıl desem, babasına benzemezdi bir kere. Çapkın, kumarbaz, yakışıklı ve çok tatlı bir adamdı. Annemden çok şey almışımdır. Annem üstün zekâlı bir kadındı, çalışkandı..." (Taş, 2001, s. 325). Annesine karşı hayranlığını gizlemeyen Cumalı, bu iki farklı karakterin evlilik macerasını bir röportajda "Babam dayımı görmüş Manastır'da, 'bu böyleyse kızkardeşi kimbilir nasıldır?' demiş. Boylu poslu, yakışıklı erkek güzeli bir adam. İstemiş Allah'ın emriyle." (Andaç, 2001, s. 8) cümleleriyle aktarmaktadır.

Necati Cumalı'nın annesine olan düşkünlüğü anılarını anlattığı satırlardan okunabilmektedir. *Yeşil Bir At Sirtında* adlı günlüğünün ön sözünde Cumalı, annesine anlattığı bir rüyadan ve annesinin bu rüyaya getirdiği yorumdan bahseder. Cumalı, sadece duygusal olarak değil zihni anlamda da annesine itimat etmektedir. Kendisini yeşil bir at sırtında gördüğü rüyasını annesine anlatmış ve o da bu rüyayı her şeyin çok güzel olacağı şeklinde yorumlamıştır:

"Çok değişik rüyalar görürüm. Bir dönemler at tutkunuydum. Bir gece rüyamda yeşil bir at sırtında gördüm kendimi. Koşu yeri, hara gibi çayır çimen bir alanda atımı dötrnala sürüyor, bayram yerlerine benzer kalabalıklara girip çıkıyordum. Yeleleri rüzgârlı, kuyrukları kabarık, çıplak yeşil atlar koşuşuyorlardı sağımda solumda. Sevinç içinde uyandım. Annem sağdı henüz. Rüyalarımı her sabah anneme anlatırdım. Gördüğüm yeşil atları dinlerken mutlu oldu, gözleri ışıdı, yüzü güldü: 'Yeşil at murattır,' dedi, 'yürekten ne dilersen olacak, gönül zenginliğine erişeceksin!'" (Cumalı, 1990, s. 5).

Çocuklarını cesaretlendiren bu anne olumlu tutumuyla Cumalı'ya "ideal bir ego" (Freud, 1997, s. 94) sunarak onu güzel amaçlara yönlendirmiştir. Ayrıca Cumalı'nın bu tutumu Freud'un sanatın bir gündüz düşü olması (Freud, 2014) fikriyle örtüşmekte, her sabah anneye anlatılan bastırılmış arzular ve duygular yazarda ruhsal bir sağaltım yaratmıştır. Bu hâl yazarın sanat eserlerini yaratmada şüphesiz ki rol oynamıştır.

Cumalı, hayatını ve anılarını işlediği eserine rüyasıyla ilgili bir sembolü başlık yaparak hayatın ve sanatın bir düş olduğu fikrini hatırlatmaktadır. Hayatını annesinin güzel telkinleri üzerine kuran Cumalı, hayatın her alanında "atını dört nala sürebilme" gücünü annesinden almıştır: "Yaşamım boyunca hayranlıkla tutkuyla bağlıydım hep anneme. Yaşadıkça da hayranlıkla anacak hatırlayacağım. Çok olumlu etkileri katkıları var kişiliğimde." (Cumalı, 1990, s. 189). Anne ile kurulan bu olumlu bağ, dünyaya da şükran duymayı ve hayatı sevmeyi sağlamaktadır: "Şükranın kökeni bebeliğin ilk evrelerinin duygu ve tavırlarında yatar; bu dönemde bebek için ilk nesne annedir. Bu erken bağın daha sonraki bütün sevgi ve aşk ilişkilerinin de temeli olduğunu söylemişim." (Klein, 2014, s. 31). Cumalı'nın annesine olan düşkünlüğü soyadının değişiminde de etkili olmuştur. Kitabının çıkacağı dönemde "Acar" olan babasından gelen soyadını annesinin çiftliğinin adı ile değiştirmiştir. Yazar, belki de farkına varmadan babasına olan mensubiyetini bir kenara bırakarak yaratıcı kimliğini annesine bağlamıştır. Eski kültürlerde "Yeni bir güçle donanan kişiye yeni bir ad verilir." (Berktaş, 2021, s. 60). Cumalı, sanatçı olmaya karar verdikten sonra artık yeni biri, sanatçı insan olmuştur. Adın

kaderle ilişkilendirilen bir kavram olması sebebiyle (Berktaş, 2021, s. 241) Cumalı'nın sanatçılık yolundaki kaderi anneye ait bir mekâna atıfla şekillenmiştir denilebilir. Soyadın babadan alındığı ataerkil kültürlerde her ne kadar isim verme ve söz söyleme gücü erkeğe verilmişse de (Berktaş, 2021, s. 61) Cumalı, söz söyleme gücünü farkında olarak yahut olmayarak annesinin varlığına bağlamış, babasından aldığı soyadını değiştirirken annesini hatırlatan bir mekânı seçmiştir. Böylelikle annesi ve yaratıcılığı arasında örtük bir bağ oluşmuştur:

“Babamın soyadı Acar'dı. Liseyi ve hukuku ‘Acar’ soyadıyla bitirdim. Yalnız bu soyadla şiir yayınlamadım. Acar diye şair olunur mu?... Soyadımı ilk kitabım çıkacağı zaman, Salah Bırsel ABC'yi kurmuştu orada basılmasına karar verdik. Soyadımı koydum ‘Necati Cumalı’. Altı harf, altı harf. ‘Cuma’ annemden işittiğim bir yer, annelerin çiftliğinin bir köşesi.” (Andaç, 2001, s. 10).

Cumalı, varlığında bu kadar büyük rol oynayan Fitnat Hanım'ı eserlerinden de uzak tutmamış, annesiyle yaşadığı anıları yaratmış olduğu kadın kahramanların varlıklarını şekillendirmede kullanmıştır. Özellikle *Kente İnen Kaplanlar* kitabındaki *Annemin Yüzü* ve *Annem Gibi Kadınlar*, Cumalı'nın gözünden Fitnat Hanım'ın anlatıldığı satırlar olarak değerlendirilebilir.

## 2. Hikâye Kahramanı Olan Anne ve Özellikleri

*Kente İnen Kaplanlar* kitabındaki *Annem Gibi Kadınlar* ve *Annemin Yüzü* hikâyeleri, Cumalı'nın birbirinin devamı olarak okunabilecek iki hikâyesidir. Kasabada yaşayan bir ailenin yazları geçtikleri bağ evinde geçirdikleri bir eylül akşamının anlatıldığı *Annemin Yüzü* hikâyesi kahraman anlatıcının İzmir'e yatılı okul için gidecek olması bilgisiyile sonlanmıştır. *Annem Gibi Kadınlar* hikâyesi ise yatılı okula İzmir'e giden aynı çocuğun küçük yaşlarında başlayan ev ve anne özleminin annesinin ölümüne kadar süren “gördüğü her koyu renk paltolu kadını” annesi zannetme ve heyecana kapılma hâlinin anlatımından oluşur. Anne kavramının önemini vurgulandığı bu iki hikâyede yazar, samimi bir anlatımla anne-çocuk ilişkisini irdelemiş ve kendi hatıralarından da yara rlanarak anne ile kurulan derin zihinsel ve duygusal bağın altını çizmiştir. “... anne çocuğun ilk dünyası, yetişkinin son dünyasıdır.” (Jung, 2012, s. 32). Çocuklukta hayatın nasıl karşılanacağı anne ile öğrenilirken yetişkinlikte zihne yerleşmiş ve kişiliğin üzerinde derin etkileri olan bir imge hâlini alır. Bu iki hikâye, kahraman anlatıcının çocukluğuyla başlayıp ileriki yaşlarına kadar süren annenin gerçek varlığı ve zihinde hatırlanan imgesi üzerinden anlatılan hatıralar zinciri üzerine kurulmuştur. *Annemin Yüzü*, anneyi tasvir edip bir gecelik zaman diliminde yaşanan kısa bir olayı anlatırken *Annem Benzeyen Kadınlar* hikâyesi ortaokul çağlarında yatılı okula giden çocuğun yetişkinlik döneminden annesini kaybedene kadar yaşadıkları üzerine kurulmuştur.

Annenin gençlik, çocuğun ise ilkokul yıllarını anlatan *Annemin Yüzü* hikâyesi, anne ve babanın Tanrı, din ve vicdan konuları üzerine olan tartışması üzerine şekillenmiştir. Baba çocuklara ailesinin yaşadığı göçü anlatırken fırtına kopmuş ve bu olay baba tarafından Tanrı'nın kullarını gözetlemesi ve cezalandırma isteği olarak yorumlanmıştır:

“Tövbe tövbe, çatıyı uçuracak nerdeyse dedi, Tanrı, denizde olanlara, acısın! Yeniden dışarıya kulak verdikten sonra ekledi: Tanrı bu! Kudretinden, kuvvetinden soru sorulmaz!... Varım diyor, ben hepinizin üstünde, yukardayım, diyor. Yukardan hepinizin ne yaptığını görüyorum.” (Cumalı, 1991, s. 131).

Babanın aksine annenin Tanrı inancı kaynağını korkudan değil sevgiden almaktadır. Çocukları korkutmanın yanlış olduğu, güzel şeylerin anlatılması gerektiği ve bu anlatılanların onların ruh hâli üzerindeki etkisi anne tarafından gözlemlenmiş ve annelik içgüdüsüyle ulaşılmış bilgilerdir. Anne tarlada, bahçede çalışan yüksek eğitim görmemiş bir kadın olmasına rağmen hayatı algılayış şekli bakımından oldukça yapıcı tespitlere sahiptir. Eşinin anlattığı cezalandırma ile ilgili bilgiler çocukları korkutmakta, rüyalarına girmektedir. Bilinçdışına işleyen bu korkular onların hemen bütün tavırlarına yansımakta ve anne bu durumun yanlışlığına gözlemleri yoluyla ulaşmaktadır. Kahraman anlatıcı diliyle anlatılan hikâyedeki en önemli karakter olan anne, sezgisel ve zihinsel olarak çocuklarının psikolojik gelişimini destekleyen akıllı bir karakterdir:

“-Senin istediğin ne, dinsiz mi yetişsinler, Allah korkusu nedir bilmesinler mi?

-Allah korkusu başka, Allah sevgisi başka. Daha ne günahları var ki Allah’tan korksunlar? Çocukları korkutma akşam akşam. Sonra rahat uyuyamıyorlar, söyleniyorlar, terliyorlar uykularında...” (Cumalı, 1991, s. 131-132).

İlerleyen satırlarda annenin doğru bildiği fikirlerin arkasında durması ve ısrar etmesi onun cesur ve yanlış bildiği mevzulara karşı direnen yönünü açığa çıkarır. “Eylül ayının fırtınalı oluşu ve bunun dinle ilgisi olmaması” açıklaması doğa ile iç içe yaşayan ve gözlem gücüyle varoluşu kavrayan mantıklı bir karakterin hemen her olayı hurafeleştirilen bakış açısına karşı duruşunu ifade eden satırlardır. Vicdanı rahat olan bu kadın karakter, cesareti, Tanrı sevgisi ve doğayı yorumlayabilme gücüyle evlatlarına nasıl olmaları gerektiği hususunda örnek olmaktadır. Çocuk kahraman bu özelliklere sahip bir annesi olduğu için gururla karışık bir sevgi duygusu ve hayranlıkla onu dinlemektedir:

“-Ne olmuş dinlerine? Ben bildim bileli eylül hep böyle fırtına ile çıkar. Dinle imanla ne ilgisi var fırtınanın?...

-Hadi bırak, söyletme, günaha sokma beni çocukların önünde...

-Söyle ne söyleyeceksen! Benim korkacak hiçbir şeyim yok. Günahım da yok! Ömrümde pişman olduğum tek şey yapmadım. Ben hep sevinç duyarım içimi dinledim mi, korku duymam! Ölümünden, mezardan korkmam...

Sevgiyle anneme bakıyor, dediklerini dinliyordum.” (Cumalı, 1991, s. 132).

Kahraman anlatıcı, ilerleyen satırlarda annesinin hemen tüm olumlu özelliklerini anlatır. Annenin “halk kadını”, “halkın eli öpülesi sayısız çalışkan analarından biri” gibi ibarelerle anlatılışı anlatıcının sadece kendi annesini övmek için bu ifadeleri kullanmadığını, onu insanüstü özelliklerle süslemediğinin altının çizildiği satırlardır. Anne, onurlu, çalışkan ve cömerttir. Bu genç ve hayat dolu kadının beden yapısı ruh hâline uygundur. “Güçlü kuvvetli sağlam yapı”, “iri kemikli hünerli eller” gibi tasvirler bu kadın karakterin heybetli ve dirayetli



yapısına dair bilgiler sunmaktadır. Marksist edebiyat kuramı çerçevesinde bakıldığında hünerli ellere sahip olmak, çalışkanlık, halktan biri olmak ve en önemlisi de aklını kullanabilmek olumlu değerler olarak toplumsal gerçekçi çizgide yazılmış metinlerde sıkça tekrar edilen mevzulardır. Necati Cumalı'nın hayata bakışı göz önüne alındığında çocuk karakterin hatıralarında yer alan anne toplumcu gerçekçi çizginin onayladığı hemen tüm zihinsel, ruhsal ve fiziksel değerlere sahiptir. Anlatıcı, anne karakterinin ruh hâlini fiziksel tasvirler yoluyla da gerçeklik zeminine oturtmuştur. Beden yapısı ve karakter özellikleri arasındaki uyum üzerinden bakıldığında Adler'in cesur insanların beden yapıları üzerine yaptığı tespit ile karakterin tasviri arasındaki uyum dikkat çekicidir: "Cesaretli biri, cesur tutumunu kendi bedeninde açığa vuracaktır. Böyle bir kişinin vücut yapısı değişiktir; kas tonusu daha büyük, kemik yapısı daha güçlüdür (Adler, 2009, s. 46). Cesur insanın kaslı ve kemikli oluşu bilgisi sözünü esirgemeyen, çalışkan ve iradeli anne karakteriyle örtüşmektedir:

"Tam bir halk kadınıydı annem. Güçlü kuvvetli sağlam yapısı, her işe yatkın iri kemikli, hünerli elleriyle halkımızın eli öpülesi sayısız çalışkan analarından biriydi. Bolluk günümüzde de, darlık günümüzde de evin hiçbir işi yoktu ki bir ucundan o tutmuş olmasın." (Cumalı, 1991, s. 132).

Anne karakteri, kahraman anlatıcının üzerinde hem ruhen hem de beden yapısı itibarıyla derin izler bırakmıştır. Kahraman anlatıcı yatılı okula gideceği için özleyeceğini bildiği annesinin yüz hatlarını adeta zihnine kazımaktadır. Kahraman, tüm duyu organlarıyla annesini zihnine hapsedmek, kadının kendisinde bıraktığı aydınlık çağrışımları imgeleştirmek, anıya dönüştürmek istemektedir. "Peki anı ne demektir? Gene Littré sözlüğüne göre ...anı (le souvenir), bir 'izlenim'dir; daha doğrusu, 'bellekte kalan' izlenimdir. İzlenim ise 'dünyadaki nesnelere duyu organları üzerinde bıraktığı etki'dir." (Augé, 2021, s. 17). Erkek çocuk için anne imgesi oldukça önemlidir. Erkek çocuğun bilinç dışında anne simgesel bir karakter olarak var olmakta ve idealize edilmektedir: "Erkek için anne en başından beri son derece simgesel bir karaktere sahiptir, erkeğin anneyi idealize etme eğilimi de bundan kaynaklanıyor olsa gerek." (Jung, 2012, s. 41). Çocuk annesinin yüzünü tüm ayrıntılarıyla anılaştırmak ve böylelikle kendisinde yarattığı olumlu çağrışımları ölümsüzleştirmek çabasıdadır:

"Ucu hafif yukarı kalkık burnuna, çıkık elmacık kemiklerine bakıyordum. Işıklı alınına, ne zaman hatırlasam içleri pırıl pırıl yanan gözlerine, dudaklarının iki ucunda hiç eksilmeyen güldü gelecek çizgilere bakıyordum. Kısa bir an gözlerimi kapıyor, kafamda olduğu gibi görmeye çalışıyordum yüzünü... Sonra açıyor, bir yanlım var mı gibi bir daha bakıyordum. Öylesine güzel aydınlıktı ki... İki gün sonra İzmir'e yatılı okula gidecektim. İstiyordum ki, o güzel yüz, o cesur, sevgili yüz, hiç ama hiç unutmayacağım gibi, bütün çizgileri, bütün ışığıyla belleğimde kazılı kalsın. (Cumalı, 1991, s. 133).

*Annem Gibi Kadınlar* hikâyesi Necati Cumalı'nın hayatından önemli izler taşıyan bir metindir. *Annemin Yüzü* hikâyesinde başkahraman olarak çizilen anne, bu hikâyede de kahraman anlatıcının merkeze aldığı hikâye kahramanıdır. "... gördüklerini ve yaşadıklarını yazı uğraşının temel nesnesi hâline getiren Necati Cumalı, köy ve kasaba hayatından önemli

ölçüde beslen”mektedir. (Karadeniz, 2021, s. 108). Hikâyenin ilk satırları annenin içerisinde bulunduğu sosyal sınıf ve bu sınıfın kadın bedeni üzerindeki yansıması şeklindedir. “Küçük bir toprak sahibinin karısı”, “kasabalı”, “orta halli kadın” olmak zihinde bir kadın tipini canlandırmakta ve yazar bu kadın tipini her gördüğünde belleğinde kendi annesi ile örtüşen bu imge sebebiyle heyecanlanmaktadır. Tiyatro oyunları da yazan Cumalı, tip yaratma ve seyircinin gözünde bu tipi canlandırma merakını hikâyeye de yansıtmıştır. Hikâye metninin giriş cümleleriyle okurun zihninde belli bir sosyal tabakaya mensup, koyu renk palto giyen, koyu renk eşarp takan, saçlarını sıkma baş bağlayan kahramanını sahneye oturtmakta, bu tasvirlerle birlikte okuyucunun zihin dünyasında bir sahne yaratmaktadır. Benzerlikler üzerinden tanımlama yapmaya uygun olan zihin annenin kıyafetlerine benzeyen kıyafetlerle karşılaşınca hızlı bir duygusal sürece girmekte ve anne hemen akla gelmektedir. Platon, parçayı görünce bütünü anımsamayı âşıklar üzerinden şöyle değerlendirmiştir: “*O hâlde âşıklar bir lirayı, bir elbiseyi veya sevgililerinin kullanmaya alışmış oldukları başka bir şeyi gördükleri zaman, onlarda neler olup bittiğini biliyor musun? Bu lirayı tanıyınca, liranın sahibi olan çocuğun hayali de zihinde canlanır, işte bu bir anımsamadır.*” (Platon, 2008, s. 87). Anne-oğul arasındaki derin bağ göz önüne alınca, benzer elbiseleri görünce çocuğun annesini anımsaması hadisesinin bilinçdışı Ödipal süreçle olan bağı anlaşılabilir:

*“Annem küçük bir toprak sahibi karısıydı, kasabalıydı. Kendi ayarı, orta halli kadınlar gibi giyinirdi. Görünüşünde kendi dengi olan kadınlardan ayrılan bir yanı yoktu. Gençliğinde, düz koyu kahverengi ya da siyah yünlü kumaşlardan paltolar giyer, koyu renkli ipekliden düz bir eşarpla saçlarını sıkma baş bağlardı. Daha çok küçükken evimizin yakınlarında akranlarımla oynarken, sokağın bir ucundan gördüğüm sıkma başlı, koyu kahverengi mantolu kadınları birden annem sanırdım. Yüreğim hızla vurmaya başlardı.”* (Cumalı, 1991, s. 147).

Necati Cumalı, bu iki hikâyesinde annesinden esinlenerek yarattığı anne karakterinin anlatıcının zihninde hatıralarla karışık bir imgeye dönüşme macerasını sunmuştur. Küçük yaşlarda iken anne ile daha yakın temas içinde olan çocuk, ilerleyen yaşlarda hayat şartlarının zorlaması sebebiyle ayrıldığı annesini zihninde bir imge olarak yaşatmaya başlamıştır.

### **3. Gerçekten Hikâyeye: Yazarın Zihnindeki Anne İmgesi**

Dokuz hikâye kitabı kaleme alan Cumalı, çok farklı karakterler yaratmış, toplumsal konuların yanı sıra bireysel mevzulara da sıklıkla değinmiştir. Cumalı hikâyelerinde “özgünlüğe” (Ertop, 1996, s. 60) kıymet verir. Özgünlüğü sağlarken kendi hayatından sıklıkla beslenir. Cumalı’nın eserleri yaratırken çevresinde bulunan, tanıdığı kişileri anlattığı bilinmektedir. “İyi tanıdığım, yakından tanıdığım insanları yazmak bilhassa seçtiğim bir hareket tarzıdır. Çok defa bir hikâyem değişik olayların benzer taraflarının, anlattığım kişilerin çoğu da yakından tanıdığım kişilerin yeteri kadar benzer taraflarının birleştirilmesiyle ortaya çıkmıştır.” (Baydar, 2015, s. 94). Sanatçının anılarının en duygusal taraflarını yüklediği karakterlerinin başında *Annemin Yüzü ve Annem Gibi Kadınlar* hikâyelerine başkahramanlık yapan anne karakteri gelmektedir. Cumalı’nın annesiyle ilgili anılarını anlattığı metinlere ve röportajlara bakıldığında bu iki hikâyedeki anne karakteri ile

yazarın annesi arasında dikkat çekici benzerliklerin olduğu görülmektedir.

*Annem Gibi Kadınlar*, *Annemin Yüzü* hikâyesinin devamı şeklindedir. *Annemin Yüzü*'nde "İki gün sonra İzmir'e yatılı okula gidecektim." (Cumalı, 1991, s. 133) bilgisini okurla paylaşan kahraman anlatıcının *Annem Gibi Kadınlar*'da bu bilgiyi tekrarladığı ve büyük şehirde yaşadığı özlemi anlattığı görülmektedir. Küçük kasabada iken sokakta oynadığı esnada karşılaştığı annesi gibi kadınları görünce heyecanlanan küçük çocuk, evden ayrılıp İzmir gibi büyük bir şehre taşındığında yine büyük bir özlemle belleğinde annesinin yansımalarıyla örtüşen her kadın için aynı heyecanı duymaktadır. Bu heyecan evden dışarı çıkılan her mekânda kendisini göstermekte, evin dışında kendisini tam olarak güvende hissetmeyen çocuğun anne imgesini hatırlayınca hayata bağlanması ve bir sığınak mekân, "hafızanın yaşayan kalbi." (Nora, 2022, s. 44) olarak isimlendirilebilecek olan evin/yuvanın konforuna dönmesini sağlamaktadır. Annenin/anneye benzeyen kadınların bedeni ev imgesiyle aynı sıcaklığı hatırlatması bakımından derin gönderimler taşımaktadır. Hikâyede anlatıcı konumundaki çocuk gibi Cumalı da ortaokuldan sonra İzmir Atatürk Lisesi'nde yatılı okumuştur (Baydar, 2015, s. 91). Yazarın hayat hikâyesi ile *Annem Gibi Kadınlar* hikâyesi bu ayrıntılarda kesişmektedir:

"Evin büyük çocuğu bendim. Evden ilk ayrılan da ben oldum. Kasabamızda ilkokuldan ötesi yoktu. On bir yaşında kırk kilometre uzaktaki İzmir'e okumaya gittim. İzmir zengin bir kentti. Kadınları şıktı, güzeldi. Dünyanın bütün zengin kentlerindeki şık güzel kadınlar gibi giyinirlerdi. Ama okula gidip gelirken, sokaklarda, geçen tramvaylarda aralarında, annem gibi sıkma başlı, düz renk mantolu kadınlar da görüyor, elimde olmadan heyecanlanıyordum." (Cumalı, 1991, s. 147).

Bu özlemler bekleyiş ve her anneye benzeyen kadını anne zannediş kahramanın lisenin ardından üniversiteye gidişinde ve askerlik zamanında da devam etmiştir. "Bu yanılmaları, duygulanmaları, üniversiteyi okuduğum yıllarda İstanbul'da, Ankara'da sürdü gitti. Bütün kentlerde annem gibi gösterişsiz giyinişli anneler vardı. Karşıdan onları görünce annemi anardım." (Cumalı, 1991, s. 148). Seneler hızla geçmekte ve annenin bırakıldığı baba evinde de çocuğun hayatında da değişiklikler olmaktadır. Artık çocuk Ankara'da işe girmiş, annesini görmek için ipe çektiği tatillerden mahrum kalmıştır. Yıllar geçmiş bütün kardeşler farklı illere dağılmıştır:

"Ardından kız kardeşlerim birer birer evlendiler. En küçüğümüz yetişti. Her birimiz ayrı evler açtık, İstanbul'un birbirinden uzak semtlerine, Ankara'ya, Trabzon'a, Van'a dağıldık. Bizim ardımızdan annemle babamın göçebelik günleri başladı. Kasabadaki evimizi yılda bir ay kapatırlar, bizleri dolanmaya çıkarlardı. Üç gün birimizde, beş gün birimizde kalır, ardından kasabaya dönerlerdi." (Cumalı, 1991, s. 148).

Babanın ölümünün ardından anne evini kapatmış çocuklarıyla birlikte yaşamaya başlamıştır. Yaşlanmış olan anneyi çocuklar evlerinde ağırlamakta, yılların izleri annenin ruhunda olduğu kadar bedeninde de değişimler yaratmaktadır:

"En son annem ayrıldı evimizden. Babamın ölümünden sonra, o kadar uzaklarda yalnız kalamazdı. O da yaşlanmıştı artık. Kardeşlerim çoluk çocuğa karışmışlardı. Torunlarını dolaşıyordu, ikişer üçer ay kalarak her birinin evinde. Saçları bütünüyle ağarmıştı.

Seyrekleşmişti de. Çenesinin altından bağlıyordu eşarbını. Toplamış, durgun yaşamaktan bacakları kalınlaşmıştı. Yine koyu renk paltolar, pardösüler giyerdi.” (Cumalı, 1991, s. 148-149).

Tüm bu ayrıntılar Cumalı'nın anı kitabında kendi annesiyle ilgili yazdığı anılara birebir uymaktadır. *Yeşil Bir At Sirtında* adlı eserde Cumalı, annesini kendi evinden uzaklaştırmanın pişmanlığıyla şu satırları kaleme almıştır:

“Babam 2 Kasım 1965'te öldü. O günden sonra annemi Urla'da yalnız bırakmak istemedik. Urla'daki ev kapandı. Annem İstanbul ile Ankara'ya yerleşen altı çocuğunun evleri arasında konuk yaşadı. En uzun olarak çocuklu kardeşlerimin evlerinde kaldı. Torunlarının yetişmesine yardımcı oldu... Annemi Urla'dan ayırmakla iyi etmediğimizi sonra sonra anladım. Ölünceye kadar Urla'da bıraktığı evinin, komşularının özlemini çekti.” (Cumalı, 1990, s.186).

Hikâyenin hemen her ayrıntısı Cumalı'nın annesi ile ilgili anıları içermektedir. Cumalı'nın ortanca kız kardeşi Müfide Çalık'ın oğlu Osman, Cumalı'nın annesi ile parktan dönmektedir. Bu sahneyi gören Cumalı, bu anıyı zihnine kazımış, yeğeni Osman ile kendi çocukluğunu hatırlamış, annesi ile geçirdiği çocukluk günlerini tüm duyularıyla hissetmiştir.

“Ortanca kızkardeşim Müfide Çalık, Ihlamur parkının üstündeki yokuşta oturur. Yeğenim Osman Çalık henüz beş altı yaşındayken, Ihlamur Parkından ağır ağır dönerlerken görmüştüm ikisini. Yokuşun başında durdum bekledim. Gelen sanki Osman değil bendim annemin yanındaki. Birlikte geçen öyle tatlı günlerimiz vardı bizim de. Çocukluk yıllarımda ağır ev işlerinden annemin beni parklara bahçelere götüreceği vakti olmasa da, bir köşede arkadaşlık edecek dakikalar bulurduk.” (Cumalı, 1990, s. 187).

*Annem Gibi Kadınlar*'da da bu sahne kahraman anlatıcı tarafından okura şu cümlelerle sunulmaktadır: “Ne kadar çok kadın vardı anneme benzeyen bu dönemde de. İstanbul'da, Ankara'da, önünden geçtiğim bir evin penceresi önünde, ak saçlarıyla oturur, sokağı seyrederdilerdi. Ellerinden tuttukları torunlarıyla çocuk bahçelerine, sinemalara giderken görürdüm arkalarından...” (Cumalı, 1991, s. 149). Cumalı, bu hikâyeyi annesi ile ilgili olarak zihninde kalan anı kırıntılarından, hislerden ve sanılardan oluşturmuştur, denilebilir.

Hikâyede Cumalı'nın annesinden acı izler taşıyan son anı anne karakterinin ölümü ile ilgili kısımdır. Cumalı, annesinin ölümünü ve bu sırada yaşadıklarını bu hikâyeye dâhil etmiştir. Cumalı, Eskişehir'deki bir kongrede bildirisini sunduktan sonra annesinin hastalık haberini almış ve apar topar İstanbul'a dönmüştür. Cumalı, annesinin ölümünü günlüğüne şöyle kaydetmektedir:

“Odasına girdiğimde annem son bir gayretle beni bekliyor gibiydi. Göz göze geldik. Hafif bir gülümser gibi oldu. Her zaman ışıklı, gülen gözleri aydınlandı. Yaklaştım, eğilip kucakladım, öptüm. Dudaklarının hafif kımlıtsını yanağımın üstünde duydum. Hafif, çok hafif bir öpüş. Sönen, kısılan bir yaşamın son belirtisi... Doğrulduğumda gözleri donuklaştı. Komaya girmişti.” (Cumalı, 1990, s. 188- 189).

Hikâye kahramanı da annesinin ölümünü aynı şekilde anlatmakta böylelikle yazar ve

anlatıcı iç içe geçmektedir. Cumalı gibi hikâye kahramanı da annesinin hastalığını şehir dışında bulunduğu bir esnada gelen bir telefon aracılığıyla öğrenmiş ve annesine son saatlerine yetişebilmiştir. Anne ile son karşılaşma ve anneye veda etme hikâye kahramanının annesine rastlama ümidini elinden almıştır. “Ebediyen kaybedilen sevgi nesnesinin içselleştirilmesi hareketinin sonunda kayıpla uzlaşma vardır ve bu da yas çalışmasıdır.” (Ricoeur, 2020, s. 401). Anneyi toprağa verme ve kahramanın ölümle yüzleşmesi kimsenin kendi annesi gibi olamayacağı fikrini ve duygusunu da beraberinde getirmiştir.

“Bir başka kentteydim. Telefona çağırdılar kaldığım otelde. Hastaneye kaldırılmıştı. Bir iç kanama ile. Başucuna yetiştiğim zaman kendinde değildi. Sesimi duydu. Gözlerini güçlükle açtı. Bakışları kısa bir an yüzümde kaldı. İki gün sonra toprağa verdik. O gün bugün yanılmalarım sona erdi. Annem gibi, ömrünü evine, çocuklarına, kocasına vermiş, gösterişsiz yaşamış, dingin bakışlı analar görüyorum pencere önlerinde, sokaklarda. Anneme benzerlikleriyle ayırıyorum onları. Ama hiç birini annem sanmıyorum artık, annemle karıştırmıyorum.” (Cumalı, 1991, s. 149).

Gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği, hatıraların malzeme yapıldığı bu iki hikâyenin ana kahramanı olan anne, Cumalı'nın annesi Fıtnat Hanım'ın hayatından esinlenerek yaratılmıştır. Annemin Yüzü anneden ilk ayrılışı ve annenin çocuğun zihninde bıraktığı güçlü, aydınlık duruşu; Annem Gibi Kadınlar ise yuvadan ayrılan çocuğun annesine benzeyen her kadında anne imgesini anımsadığını anlatmaktadır. Cumalı, yatılı okula gidiş yıllarından başlayarak annesinin ölümüne kadar geçen süreyi bu hikâyelere aktarmış, yaşadığı anne özlemine, zihnindeki anne imgesini ve anneden fiziksel olarak ebediyen ayrılışın yaşattığı derin özlemi kurguyla iç içe geçirerek sunmuştur.

## Sonuç

Cumhuriyet Dönemi yazar ve şairlerinden olan biri Necati Cumalı, eserlerinde anılarına yer vermiştir. Florina'da doğan Cumalı'nın ailesi ile birlikte Florina'dan taşınarak İzmir'e yerleşen dedesi, mübadele yıllarında yaşananlar, babası Mustafa Bey ve annesi Fıtnat Hanım'la birlikte geçirilen vakitler yazarın yaratıcılığına yön veren, eserlerine konu edindiği kişiler ve olaylardır. İnsanın beş duyu organıyla hayatı algılaması ve bu algıların etkilerinin kişinin zihninde yer ederek sonraki zamanlara aktarılması ile birlikte oluşan anılar, Cumalı'nın özellikle bazı hikâyelerinde tüm canlılığıyla yer almaktadır.

Yazarın özellikle *Kente İnen Kaplanlar* adlı hikâye kitabındaki *Annemin Yüzü* ve *Annem Gibi Kadınlar* adındaki iki hikâye Cumalı'nın annesi Fıtnat Hanım'dan oldukça derin izler taşımaktadır. İnsanın kişiliğinin ve yaratıcılığının şekillenmesinde çok büyük rolü olan annenin yazarın zihninde kalan ayrıntıları ile anlatılışı, ortaokul çağlarından başlayarak sırasıyla lise, üniversite, askerlik, iş bulma ve evlilik süreçlerinden geçen çocuğun annesi ile kurduğu özleme ve hayranlığa dayalı gerçek ve imgesel ilişkinin aktarılışı bu iki hikâyeyi oldukça derin bir yapıya sürüklemiştir. *Annemin Yüzü* hikâyesinde ismi verilmeyen bir çocuğun gözünden bir akşam vakti gerçekleşen olaylar anlatılırken *Annem Gibi Kadınlar* hikayesi daha geniş biz zaman dilimine yayılarak yine aynı çocuğun annesinin ölümüne

kadar olan sürede yaşadığı önemli kırılmalar ve bu olayları yaşarken annesinin kendisi üzerinde bıraktığı hisler aktarılmıştır. Hikâyelerin birinci tekil şahıs diliyle anlatılması Cumalı'nın anılarıyla hikâye karakterlerinin iç içe geçmesine yol açmış yazarın da belirttiği gibi anıların hikâyeleştirildiği metinler okuyucuyla buluşmuştur.

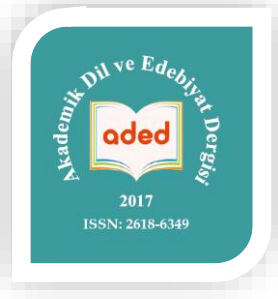
Cumalı bu hikâyeleri kaleme alırken başkahraman olarak anlattığı anne karakterini sıcak çağrışımlarla çizmiştir. Işık, samimiyet, çalışkanlık, dürüstlük ve sıcaklık anneye atfedilen en önemli değerlerdir. Çocuğa sığınak olan yuva kavramı anne ile iç içe geçmiştir. Öne çıkan duygular ise özlem, şefkat ve güvendir.

Çalışmada Cumalı'nın birbirinin devamı olarak okunabilecek *Annemin Yüzü ve Annem Gibi Kadınlar* adlı iki hikâyesi anne karakteri üzerinden incelenmiştir. Cumalı'nın annesi Fıtnat Hanım'ın gerek yazar gerek ismi geçen hikâyeler üzerindeki etkisi büyüktür.

**Kaynaklar | References**

- Adler, A. (2009). *Yaşamın anlam ve amacı*. (Çev. Kamuran Şipal). Say Yayınları.
- Andaç, F. (2001). Necati Cumalı ile günışığında konuşmalar. *Agora Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, Şubat 2001, 6-10.
- Baydar, M. (2015). *Edebiyatçılarımız ne diyor?*. İletişim Yayınları.
- Berktaş, F. (2021). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın*. Metis Yayınları.
- Changeux, J. Ricoeur, P. (2009). *Neden nasıl düşünürüz? Etik, insan doğası ve beyin üzerine bir tartışma*. Metis Yayınları.
- Cumalı, N. (1990). *Yeşil bir at sırtında*. Can Yayınları.
- Cumalı, N. (1991). *Yalnız kadın/ Kente inen kaplanlar*. İnkılâp Yayınları.
- Dağcı, C. (2006). *Anneme mektuplar*. Ötüken Yayınları.
- Ertop, K. (1996), Necati Cumalı öykücülüğünü anlatıyor. *Yaşlanmaz Şair Çocuk Necati Cumalı'ya Selam Seçkisi* içinde. Hacettepe Üniversitesi Atatürkçü Düşünce Topluluğu.
- Evis, A. (2021). Postmodern anlatının kıyasında bir metin 'Leningrad Rüyası', S. Taş, F. Atlı (Ed.) *Doğumunun 100. Yılında Necati Cumalı* içinde, (s. 59-79). Sonçağ Yayınları.
- Freud, S. (1997). *Psikanalize yeni giriş dersleri*. (Çev. Selçuk Budak). Öteki Yayınevi,
- Freud, S. (2014). *Sanat ve sanatçılar üzerine*. (Çev. Kâmuran Şipal). YKY.
- Jung, C. G. (2012). *Dört arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yilmazer). Metis Yayınları.
- Karadeniz, M. (2021). Necati Cumalı şiirinde taşra, S. Taş, F. Atlı (Ed.) *Doğumunun 100. Yılında Necati Cumalı* içinde, (s. 99-140). Sonçağ Yayınları.
- Klein, M. (2014). *Haset ve şükran*. (Çev. O. Koçak-Y. Erten). Metis Yayınları.
- Marc, A. (2021). *Unutma biçimleri*. (Çev. M. Sert). YKY.
- Nora, P. (2022). *Hafıza mekânları*. (Çev. M. E. Özcan). Doğu Batı Yayınları.
- Platon. (2008). *Toplu diyaloglar*. Yargı Yayınevi.
- Ricoeur, P. (2020). *Hafıza, tarih, unutuş*. (Çev. M. E. Özcan). Metis Yayınları.
- Sarlo, B. (2002). *Geçmiş zaman bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. (Çev. P. B. Charum, D. Ekinci). Metis Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2013). *Bütün şiirleri* (Haz. İ. Enginün). Dergâh Yayınları.
- Taş, S. (2001). *Necati Cumalı ve oyunları*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Taş, S. (2011). *Necati Cumalı ve şiiri*. MEB Yayınları.
- Traverso, E. (2023). *Geçmiş kullanma kılavuzu tarih, bellek, politika*. (Çev. Işık Ergüden). İletişim.





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

**Ferdi BOZKURT**

<https://orcid.org/0000-0002-2209-8673>

Doç. Dr. | Sorumlu Yazar

[ferdib@anadolu.edu.tr](mailto:ferdib@anadolu.edu.tr)

Anadolu Üniversitesi

<https://ror.org/05nz37n09>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

**Burcu BÜYÜKKAL**

<https://orcid.org/0009-0002-0408-4697>

Öğretmen

[burcubuyukkal@gmail.com](mailto:burcubuyukkal@gmail.com)

Millî Eğitim Bakanlığı

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

## Türkçe Rap Şarkı Sözlerinde Nezaket Stratejileri Üzerine Bir İnceleme

*An Analysis on Politeness Strategies in Turkish Rap Lyrics*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 29.10.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 05.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Bozkurt, F. ve Büyükkal, B. (2024). Türkçe Rap Şarkı Sözlerinde Nezaket Stratejileri Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 247-276. <https://doi.org/10.34083/akaded.1575500>

Bozkurt, F. & Büyükkal, B. (2025). An Analysis on Politeness Strategies in Turkish Rap Lyrics. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 247-276. <https://doi.org/10.34083/akaded.1575500>

### Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme   Review Reports	Çifti 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 gerektirmenektir   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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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

© Ferdi BOZKURT, Burcu BÜYÜKKAL | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Nezaket kavramı, iletişimin önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Brown ve Levinson tarafından geliştirilen ve nezaketin evrensel olduğu görüşünü savunan teori “yüz” olgusu üzerine inşa edilmiştir. Bu teoriye göre, her birey kendi “yüz”ünü koruma ve geliştirme eğilimindedir. Karşılıklı konuşmaların sıklıkla yer aldığı metinlerde, yüz kavramı çerçevesinde şekillenen nezaket stratejileri incelenmektedir. “Yüz tehdit edici eylemler” olarak adlandırılan ve bireyin toplumsal imajına zarar verebilecek davranışlar, iletişimin her türünde ortaya çıkmaktadır. Şarkı sözlerini bir metin olarak ele almak edebiyatın araştırma sahası içine girmektedir. Rap şarkı sözleri sosyal sorunları, siyasî problemleri, günlük yaşamı anlatması; kişisel deneyimlere, hayat hikâyelerine yer vermesi açısından sadece bir müzik türü olarak ele alınmamalıdır. Bu nedenle Türkçe rap şarkılarında dilin kullanımı incelenmiştir. Betimsel bir yaklaşımla ele alınan bu çalışmada Türkiye’de 15 milyondan fazla dinlenmiş rap şarkıları tespit edilmiş ve bu şarkıları söyleyen rap şarkıcılarının ikişer şarkısı seçilerek 25.250 sözcükten oluşan bir derlem oluşturulmuştur. Türkçe rap şarkı sözlerinde kullanılan nezaket stratejileri incelenmiş ve bu şarkılarda en sık kullanılan yüz tehdit edici eylemler tespit edilerek Brown ve Levinson’ın nezaket kuramı çerçevesinde kategorize edilmiştir. Yapılan tespitler sonucunda, rap şarkılarında kullanılan yüz tehdit edici eylemlerin yaygınlığı ve türleri analiz edilmiştir. Diğerinin olumsuz yüzünü tehdit eden eylemler emir ve istek (74), tavsiye (30), nefret ve öfke (14), tehdit ve uyarı (14), güvensizlik (9), isim takma (2), hayranlık ve iltifat (1); dinleyicinin olum yüzünü tehdit eden eylemler uygunsuz hitap sözleri (75), seslenme (21), övünme (20), küçümseme (12), eleştiri (6), suçlama (5), ırkçılık (2), sitem (2) olarak tespit edilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Nezaket stratejileri; kabalık stratejileri; rap şarkıları; yüz kuramı.

## Abstract

The concept of politeness constitutes an important dimension of communication. The theory developed by Brown and Levinson (1987), which argues that politeness is universal, is built on the phenomenon of “face”. According to this theory, each individual tends to protect and develop their own “face”. In texts where conversations frequently take place, politeness strategies shaped around the concept of face are analyzed. The so-called “face-threatening actions”, behaviors that can damage an individual’s social image, are encountered in all forms of communication. Considering song lyrics as a text falls within the research field of literature. Rap lyrics should not be considered only as a music genre in terms of describing social problems, political problems, daily life, and including personal experiences and life stories. For this reason, the use of language in Turkish rap songs was analyzed. In this descriptive study, rap songs that have been listened to more than 15 million times in Turkey were identified and a corpus of 25,250 words was created by selecting two songs of rap singers singing these songs. The politeness strategies used in Turkish rap lyrics were examined and the most frequently used face-threatening actions in these songs were identified and categorized within the framework of Brown and Levinson’s politeness theory. As a result of the findings, the prevalence and types of face-threatening actions used in rap songs were analyzed. Acts that threaten the negative face of the other were found to be orders and requests (74), advice (30), hatred and anger (14), threats and warnings (14), insecurity (9), name-calling

(2), admiration and compliments (1); acts that threaten the positive face of the listener were found to be inappropriate address words (75), calling out (21), boasting (20), belittling (12), criticism (6), accusation (5), racism (2), reproach (2).

**Keywords:** *Politeness strategies; impoliteness strategies; rap songs; face theory.*

## **Giriş**

İnsan yaşantısının en eski öğelerinden biri olan müzik, yaşanan topluma göre yüzyıllar içinde değişerek bugüne gelmiştir. Duygu ve düşüncelerini müzikle ifade eden insanlar; kendilerini tanıtmaya, anlatmaya ve uzlaşma yolu olarak müziği kullanmışlardır.

Eski Mısır'dan Mezopotamya'ya, Çin'den Hindistan'a, Eski Yunan ve Roma'dan Bizans'a, Rönesans ve Reform dönemlerinden barok, klasik ve romantik döneme kadar geniş bir tarihe sahip olan müzik, Sanayi Devrimi'yle birlikte değişen üretim biçimlerinin de etkisiyle toplum yapısındaki kültürel değişimin tetikleyicisi olmuştur. Buna bağlı olarak müziğin de üretim biçimleri değişmiştir (Kır, 2016, s. 2). Bu süreç popüler kültür kavramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Popüler kültür, halkın tercih ettiği ve benimsediği kültürel formları ifade eder. Ancak bir müzik türünün tüm toplum tarafından tamamen kabulü mümkün değildir. Bu durumda da alt kültürlerle hitap eden, popüler müziğin dinleyicisini belirli kalıplara soktuğunu savunan punk ve hiphop müziğinin ortaya çıkmasına temel hazırlamıştır. Hiphop'un alt dalı olan rap, zamanla farklı toplumsal grupları kapsayan çok boyutlu bir müzik türüne dönüşmüştür. Ezilenlerin sesi olmaktan, barış ve özgürlük çağrısına; ego çatışmalarından, yasa dışı yaşamların anlatımına kadar uzanan geniş bir yelpazede kendine özgü bir kültür oluşturmuştur (Kır, 2016, s. 6).

Bu müzik türü ilk örneğinden başlayarak rap toplumsal süreçlerle şekillenmiş; bazen politik görüşlerin, bazen de ötekileştirilen bir tarzın ön plana çıktığı bir araç hâline gelmiştir. Kendilerini “modern ozanlar” olarak niteleyen rapçiler, hikâye anlatıcılıklarını müzik yoluyla sürdürmektedirler. İnternetin sağladığı özgürlükle albümlerini hiçbir engelle karşılaşmadan paylaşabilmektedirler. Bu nedenle rapçiler, dinleyicilerine öğüt veren, üyesi oldukları yerel toplumu baskıcı gruplara veya egemen güçlere karşı harekete geçirmeyi umut eden entelektüel hikâye anlatıcıları olarak görülmektedir (Kaya, 2008, s. 204).

Nezaket üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalar arasında, Brown ve Levinson'ın (1987) *Politeness: Some Universals in Language Usage* adlı eserinde ortaya koydukları tartışma yer almaktadır. Bu çalışmada, Goffman tarafından temelleri atılan “yüz” (face) kavramı, konuşmacı ve dinleyici açısından büyük bir önem taşır. Sosyal etkileşimdeki kabalık yalnızca sosyal yaşamda, filmlerde ya da yazılı alanlarda değil, şarkı sözlerinde de kendini gösterebilir. Temelinde isyan ve dışlanmışlık yatan rap şarkılarında nezaket kuramının nasıl yansıdığı önemli bir inceleme alanıdır.

## Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türkçe rap şarkılarında nezaket stratejilerini tespit ederek bu şarkılardaki nezaket stratejileri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları betimlemeye çalışmaktır.

## Çalışmanın Önemi

Nezaket, insanların görgü kurallarını pratiğe dökmesinde önemli bir kavramdır. İnsanlar etkileşim hâlindeyken sadece kendi yüzünü değil, karşısındaki kişinin de yüzünü korumak isterler. Yüz korunumu sağlanmadığında ise tehdit edici unsurlar ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, günümüzde popülerliği artan rap müzik, geleneksel nezaket kavramlarına meydan okuyan ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Çok sayıda temsilcisi olan rap müzik, artarak daha büyük bir takipçi kitlesine ulaşmaktadır. Şarkı sözleri bakımından çok çeşitli konulara yer veren rap müzik, sıklıkla doğrudan ve kimi zaman sert bir dil kullanarak toplumsal normları ve nezaket kalıplarını sorgulamaktadır. Bununla birlikte, rap müzik bugün diğer müzik dallarıyla ortak çalışmalar yaparak daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmaktadır. Bir kesim tarafından sanat olup olmadığı sorgulanırken bir kesim tarafından bu müzik türü yaygın biçimde dinlenmektedir.

Yapılan alanyazın taramasında doğrudan Türkçe rap şarkılarının nezaket stratejileri açısından incelenmediği tespit edilmiştir. Bu çalışma ile Türkçenin bir bakıma tartışmalı bu dil malzemesindeki dil görünümleri ortaya konulmaya çalışılacaktır. Rap müzik, toplumun farklı kesimlerinden bireylerin duygu ve düşüncelerini yansıttığı bir alan olduğu için, bu tür bir inceleme hem müzik hem de toplumsal dinamikler açısından önemli bir katkı sağlayacaktır.

## Sınırlılıklar

Bu çalışmada Brown ve Levinson (1987) tarafından ortaya konulan ve geliştirilen nezaketin evrensel olduğu görüşünü savunan yüz kuramı esas alınmıştır. Bu çalışmanın veri kaynağı Türkçe rap şarkıları ile sınırlandırılmıştır.

## 1. Rap Müzik Kavramı

RAP'in sözcük anlamı “şiddetli eleştiri” olarak kullanılırken, “rap” ifadesi argo dilde suçluluk ve ceza anlamında kullanılmaktadır (Üçer, 2015). Aktüze (2010) ise “rap”i çoğunlukla kentli siyahî ve Latin Amerikalı gençlerin ezilmişliğe tepki olarak şiddetli bir vokal eşliğinde kendilerini ifade ettikleri, genellikle kafiyeli ve ritmik söz söyleme biçimi olarak tanımlamaktadır. Erdal ve Ok (2012) da rap müziğin sosyokültürel açıdan alt tabakaya hitap eden bir müzik türü olduğunu ifade etmektedir. Rap şarkılarına genel olarak bakıldığında şarkı sözlerinde sıklıkla argo ve küfür ifadelerinin yer aldığı görülmektedir. Argo ve küfür gibi ifade yollarını toplumun alt tabakasında bulunan bireylerin daha çok kullandığı varsayımı Erdal ve Ok’un rap müzikle ilgili yaptığı bu çıkarımla örtüşmektedir.

## 1.1 Rap Müziğin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Rap müzik, hiphop kültürünün müzikal ifadesi olarak 1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde doğmuştur. İlk olarak, Afrikalı-Amerikalı topluluğun kendini ifade etme aracı olarak ortaya çıkan rap, zamanla toplumun farklı kesimlerinin sesi durumuna gelmiştir (Jöntürk, 2003). Tüm dünyaya yayılmış olan bu müzik kültürü fenomen hâle gelerek tüm dünyayı etkilemiş durumdadır. Hiphop sadece bir müzik türü olmanın ötesine geçip derin toplumsal etkiler yaratan bir kültürel kimlik durumuna gelmiştir.

Rap müziğin, Bronx'ta başlayan bu kültürel isyanı geniş kitlelere taşıyan en önemli dönüm noktası, 1979'da Sugarhill Gang'in *Rapper's Delight* adlı şarkısı olmuştur. Bu şarkı, rap müziğin ticari olarak kaydedilen ilk örneği olmuş ve hiphop kültürünü ana akıma taşımıştır (Dilben, 2016). Bu dönemde müzik endüstrisinin hiphop kültürüne gösterdiği ilgi, rap müziğin radyo kanallarında çalınmasına ve ticarileşmesine yol açmış; rap, kısa sürede çok daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşarak hızla popülerleşmiştir.

Rap müziğin popülerleşmesindeki bir diğer önemli etken, üretim maliyetinin düşük olmasıdır. Enstrüman çalma, iyi bir sese sahip olma ya da pahalı stüdyo ekipmanlarına duyulan ihtiyaç diğer müzik türlerine göre daha azdır. Bu erişilebilirlik, özellikle sosyoekonomik olarak dezavantajlı grupların rap müziği tercih etmesine yol açmış, bu da rap müziğinin hızlı bir şekilde büyüyen bir kültürel fenomen hâline gelmesini sağlamıştır (Jöntürk, 2003).

Rap müzik, 1980'lerden itibaren dünya çapında yayılmış ve diğer etnik gruplar tarafından da benimsenmiştir. Fransa'da Araplar ve Afrikalılar, Brezilya ve Almanya gibi ülkelerde de çeşitli etnik gruplar, rap müziği sosyal adaletsizlik ve ayrımcılık konularında bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Özellikle bu dönemde rap, hem bilinçli rap hem de gangster rap gibi alt türler geliştirerek, getto yaşamından toplumsal eleştiriye kadar geniş bir yelpazede meseleleri ele almıştır (Sarıköse, 2021).

Sonuç olarak, Bronx'tan doğan rap müziği, başlangıçta Afrikalı-Amerikalı gençlerin sesi olmuş, zamanla tüm dünyada marjinalize edilmiş grupların kendini ifade etme ve direniş aracı hâline gelmiştir. Rap, sadece bir müzik türü değil, aynı zamanda toplumsal sorunlara dair güçlü bir protesto ve bir yaşam tarzıdır.

## 1.2 Rap Müziğin Türkiye'ye Gelişi

Rap müzik Türkiye'ye 1990'lı yıllarda, Almanya'ya göç eden gurbetçi Türk gençleri aracılığıyla gelmiştir (Kuyumcu, 2013). II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'ya işçi olarak giden Türklere karşı Alman vatandaşlarının tutumu, Amerika'da siyahlara karşı takınılan tutumla eş değerdir. Bundan dolayı da Almanya'ya göç eden Türklerin özellikle genç yaştaki çocukları yaşadıkları ayrımcılık ve dışlanmalara bir tepki vermek istemişlerdir. Bunun çözümünü de rap müzikte bulmuşlardır (Sarıköse, 2021). Almanya'daki eğlence merkezlerine girmelerine izin verilmeyen Türk gençleri, dışlanmışlıklarını yansıtan rap müziği benimsemişlerdir. Rap müziği benimseyen Türk gençleri, kendi dillerinde bu müzik türüyle sorunlarını anlatmak istemişler ve şarkılarda İslam dinini, Türk kültürünü, ırkçılığı, dışlanmışlığı temel almışlardır.

Almanya’da kurulan King Size Terror adlı müzik grubunun 1991’de çıkarttığı *The Word is Subversion* albümünde yer alan *Bir Yabancımmın Hayatı* adlı şarkı ilk Türkçe rap şarkısıdır. (Elflein, 1998). Almanya’daki Türk gençlerinin orada maruz kaldığı ırkçılığa dair tepkilerini âdeta haykırdıkları ve dünyaya duyurmak istedikleri bir şarkıdır. Rap müziğin Türkiye’ye tam olarak gelişi ve popülerlik kazanması 1995 yılında Cartel grubuyla birlikte olmuştur (Arıcan, 2005). Beş Türk, bir Alman ve bir Kübalının yer aldığı bu müzik grubunu Barış Manço da desteklemiş, hatta bazı şarkılarını rap parçalarına uyarlamıştır. Bu durum Türkiye’de rap müziğe olan ilgiyi arttırmıştır (Sarıköse, 2021).

## 2. Kuramsal Çerçeve

### 2.1 Brown ve Levinson’ın Nezaket Kuramı

Nezaket kavramının dilbilim alanındaki ilk incelemesi, Amerikalı dilbilimci Robin Lakoff tarafından 1970’lerin başında gerçekleştirilmiştir. Lakoff, çalışmalarında (1973, 1977) Grice’in fikirlerinden yararlanarak bir dizi nezaket ilkesi ortaya koymuştur. Bu alandaki araştırmalar, 1980’lerde ivme kazanmıştır. Leech (1983), Grice’in çalışmalarını temel alarak nezaket ilkelerini daha da geliştirmiştir. Bunu takiben, Brown ve Levinson (1978, 1987) farklı bir yaklaşım benimseyerek, Amerikalı sosyolog Erving Goffman’ın “yüz” kavramını merkeze alan özgün bir nezaket modeli sunmuşlardır. Bu gelişim süreci, dilbilimde nezaket çalışmalarının nasıl evrildiğini ve farklı düşünürlerin katkılarıyla nasıl zenginleştiğini göstermektedir. Her bir araştırmacı, önceki çalışmaları temel alarak ve kendi özgün bakış açılarını katarak bu alanın gelişimine katkıda bulunmuştur (Turan, 2019, s.150).

İlk defa sistemli olarak Amerikalı toplum bilimci Erving Goffman (1967) tarafından ortaya atılan yüz kavramı, İngilizcedeki karşılığıyla face (yüz), lose (kaybetmek) eylemiyle birlikte kullanıldığında lose face (itibarını kaybetmek) anlamına gelir ve itibar anlamı buradaki yüz terimiyle de yakından ilişkilidir. Goffman’a göre yüz, iletişimde konuşucunun, topluma karşı kendi olumlu sosyal imgesini sunma ve bu öz imgeyi koruma çabasıdır (Bargiela-Chiappini, 2003).

Goffman (2017), Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler adlı kitabında yer verdiği *Yüz Çalışması* adlı bölümde de yüz kavramına değinir. Goffman’a göre bireyler etkileşim hâlindeyken roller üstlenir. “Kişinin içerisinde bulunduğu duruma dair kendi görüşünü ve bu görüşle de diğer katılımcıları ve özellikle de kendisini nasıl değerlendirdiğini ifade eden sözlü veya sözsüz fiillerden oluşan kalıbın rol olduğunu söyler yazar. Ona göre ise yüz “Başkaları tarafından bir kişinin belli bir ilişki boyunca takındığı düşünülen rol aracılığıyla kendisi için talep ettiği olumlu toplumsal değerler olarak tanımlanabilir.” (Goffman, 2017, s. 15).

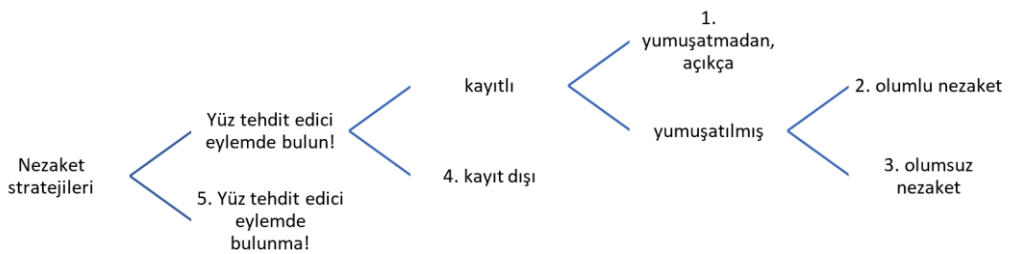
Yüz, etkileşimler sırasında kişinin duygularını yansıtır, onu kırılgan kılabileceğinden önemlidir. Kişi üstlendiği rolü yerine getirebiliyorsa bir “yüzün içerisinde olduğu” (Goffman, 2017, s. 16) söylenebilir. Kişi rolünü gerçekleştirmediği takdirde yüzünü kaybeder. Bir başka deyişle, yüz, bir birey bir başkasının karşısındayken ortaya çıkan sosyal bir olgudur. Yüz, duruma ve bağlama bağlı olarak, sahip oldukları ya da sahip olduklarını iddia ettikleri kimlikleri ifade ederken, yüz korunumu (face saving) bu durumsal kimlikleri

destekleyen ya da zora sokan iletişimsel stratejileri içerir (Kansu-Yetkiner, 2006). Bireyler sosyal ortamda bir araya geldikleri kişilere göre farklı yüzlere sahip olacaktır. Ayrıca yüzün içeriği farklı kültürlerle göre de değişiklik göstermektedir.

Brown ve Levinson (1987), Erving Goffman'ın yüz teorisini geliştirerek nezaketi, iletişimde bulunan insanların ihtiyaçlarının dikkate alınması bağlamında her bireyin pozitif ve negatif olmak üzere iki yüze sahip olduklarını belirtir. Soyut bir kavram olan yüzün olumlu ve olumsuz olmak üzere iki boyutu vardır. Kişinin toplumda kabul görme ve başkalarıyla bağlantılı olma, bağlanma isteği olumlu yüzle, kişinin özerk bir birey olma ve saygı gösterilme isteği olumsuz yüzle karşılık bulmaktadır (Turan, 2019, s. 153). Brown ve Levinson'un (1987) çalışmasında, "yüz" kavramı iki boyutta ele alınmıştır:

- Negatif yüz: Kişinin bağımsızlığını koruma, müdahaleden uzak kalma ve eylem özgürlüğünü sürdürme isteğidir. Bu, baskıdan kaçınma ve kendi kararlarını verme arzusunu yansıtır.
- Pozitif yüz: Bireyin sosyal etkileşimlerde olumlu bir imaj sergileme ve bu imajın başkaları tarafından onaylanması isteğidir. Bu, kişinin beğenilme ve takdir edilme arzusunu içerir.

Sosyal etkileşimlerde, insanlar genellikle birbirlerinin "yüz"ünü korumaya çalışır. Ancak, bazı davranışlar kaçınılmaz olarak karşı tarafın yüzünü tehdit edebilir. Bu durumda, konuşmacılar çeşitli stratejiler geliştirirler. Brown ve Levinson, bu stratejileri beş ana kategoride toplamıştır. Yüz tehdidinin şiddeti arttıkça, konuşmacılar daha üst düzey stratejilere başvururlar. Bu yaklaşım, sosyal etkileşimlerde kibarlığın nasıl işlev gördüğünü ve insanların iletişim sırasında nasıl ince ayarlar yaptığını açıklamaya çalışır. Bu model, günlük iletişimde farkında olmadan uygulanan nezaket stratejilerini sistematik bir şekilde açıklamaya çalışarak insan etkileşimlerinin karmaşık doğasını anlamaya yardımcı olur.



Şekil 1: Yüz Tehdit Edici Eylem Yapmak için Olası Stratejiler (Brown ve Levinson, 1987, s. 68)

Şekil 1.de yüz tehdit edici eylemleri yapmak için olası stratejiler gösterilmiştir. Kişiler hem kendi yüzlerini hem de etkileşimde buldukları kişilerin yüzlerini korumaya yönelik hareketlerde bulunurlar. Bunun sonucunda da yüz tehdit edici eylemler meydana gelmektedir. Keser (2018, s. 130-133), negatif yüzü tehdit eden eylemler ile pozitif yüzü



tehdit eden eylemlerin hangi durumlarda ortaya çıktığını ve bu eylemler sonucunda konuşmacı ya da dinleyicinin hangi duyguları hissedebileceğini örneklerle açıklamıştır. Araştırmanın temelinde yer alan yüz kavramının duygusal bir yatırım olduğu; kaybedilebilir, korunabilir ya da geliştirilebilir ve etkileşimlerde sürekli dikkat edilmesi gereken bir unsur olduğu unutulmamalıdır. Brown ve Levinson'un kuramı, şarkı sözlerinde karşılıklı iletişim söz konusu olmadığı için tüm türleriyle rap şarkılarında uygulanması mümkün olamamıştır. Örneğin, "susmak" olarak da ifade edilen yüz tehdit edici eylemi dile getirmemek konuşucuya cevap verecek bir muhatap bulunmadığından tespit edilememiştir. Sezdirme ile alakalı olan kayıt dışı tutum da yine uygulanamamıştır.

Tablo 1: Yüz tehdit edici eylemler<sup>1</sup>

<p>Dinleyicinin olumsuz yüzünü tehdit eden eylemler</p>	<p>(i) K'nin D'nin eylem özgürlüğünü engellemekten kaçınmak niyetinde olmadığını (potansiyel olarak) göstererek muhatabın olumsuz yüz isteğini öncelikle tehdit eden eylemler şunları içerir:</p> <p>Dinleyiciye bir işi yapması ya da yapmaması konusunda baskı uygulayan eylemler:</p> <p>a) Emirler ve talepler,  b) Öneriler, tavsiyeler,  c) Hatırlatmalar,  d) Tehditler, uyarılar, meydan okumalar.</p> <p>(ii) K'nin D'ye yönelik gelecekteki bazı olumlu eylemlerini öngören ve bu şekilde D'ye bunları kabul etmesi veya reddetmesi ve muhtemelen bir borç altına girmesi için bir miktar baskı uygulayan eylemler:</p> <p>a) Vaatler  b) Sözler (yeminler)</p> <p>(iii) K'nin D'ye veya D'nin mallarına yönelik bir arzusunu öngören ve D'ye K'nin arzusunu korumak veya K'ye vermek için harekete geçmesi gerekebileceğini düşünmesi için sebep veren fiiller:</p> <p>(a) iltifatlar, kıskançlık veya hayranlık  (b) nefret, öfke, şehvet</p>
---	---

<sup>1</sup> Brown ve Levinson'dan (1987, s. 65-69) tablolatırılmıştır. Tabloda geçen D dinleyici, K konuşuru ifade etmektedir.

<p>Dinleyicinin olumlu yüzünü tehdit eden eylemler</p>	<p>Şikâyet etme, eleştirme, diğerinin fikrine karşı çıkma, tabu olan konularda konuşma, kişilik, inanç, sahip oldukları ve değerlerine karşı nefret gösterme</p> <p>(i) K'nin, D'nin olumlu yüzünün bazı yönlerine ilişkin olumsuz bir değerlendirmeye sahip olduğunu gösterenler:</p> <p>(a) onaylamama ifadeleri, eleştiri, küçümseme veya alay, şikâyet ve kınamalar, suçlamalar, hakaretler</p> <p>(b) çelişkiler veya anlaşmazlıklar, meydan okumalar</p> <p>(ii) K'nin D'nin olumlu yüzünü önemsemediğini (veya buna kayıtsız kaldığını) gösterenler:</p> <p>a) şiddetli (kontrol dışı) duygu ifadeleri</p> <p>b) Saygısızlık, bağlamda uygunsuz olanlar da dahil olmak üzere tabu konulardan bahsetme</p> <p>c) D hakkında kötü haberlerin veya K hakkında iyi haberlerin (övünme) getirilmesi</p> <p>d) siyaset, ırk, din, kadın özgürlüğü gibi tehlikeli derecede duygusal veya ayrıştırıcı konuların gündeme getirilmesi</p> <p>e) bir etkinlikte açıkça işbirliği yapmama - örneğin D'nin konuşmasını rahatsız edici bir şekilde bölmek, sözünü kesmek veya dikkatini vermediğini göstermek</p> <p>f) İlk karşılaşmalarda seslenme ifadelerinin ve diğer statü işaretli tanımlamaların kullanılması (K, D'yi kasıtlı veya kazara saldırgan veya utanç verici bir şekilde yanlış tanımlayabilir)</p>
<p>Konuşucunun olumlu yüzünü tehdit edebilecek eylemler</p>	<p>a) özür dileme</p> <p>b) bir iltifatı kabul etme</p> <p>c) beden üzerindeki fiziksel kontrolün bozulması, tökezleme veya düşme vb.</p> <p>d) kendini aşağılama, ayak sürüme veya sinme, aptalca davranma, kendisiyle çelişme</p> <p>e) itiraflar, suçluluk veya sorumluluk kabulleri</p>

	f) duygu patlaması, kahkaha veya gözyaşlarını kontrol edememe
Konuşucunun olumsuz yüzünü tehdit edebilecek eylemler	a) teşekkür etme veya teşekkürü kabul etme b) teşekkürünün veya özrünü kabul edilmesi c) mazeretler d) tekliflerin kabul edilmesi e) gaflarına verilen yanıtlar f) isteksiz vaat veya tekliflerde bulunmak

Tablo 1.de yüz tehdit edici eylemler ve bu eylemlere ilişkin ayrıntılar gösterilmiştir.

### 3. Öncül Çalışmalar

Rap şarkıları üzerine yapılan doğrudan nezaket stratejileri kuramlarından yola çıkan Türkçe çalışmalar bulunmamakla beraber son yıllarda nezaket üzerine yapılan çalışmaların sayısında artış görülmektedir. Özen Yaylagül'ün *Eski Türkçede Nezaket İfadeleri* (2005) adlı makalesi, VIII-XI. yüzyıllar arasında Eski Türkçedeki nezaket ifadelerini inceleyerek dönemin sosyal yapısını açıklamayı amaçlamaktadır. Yaylagül, bu ifadelerin sevgi, saygı ve güç gibi unsurlar doğrultusunda şekillendiğini ve dönemin beşerî ilişkileri hakkında önemli ipuçları verdiğini vurgular. Eski Türkler, dinî, ailevî ve toplumsal ilişkilerinde, mevkilerine uygun nezaket ifadelerini sıkça kullanmıştır. Makalede, nezaket dili “Yüceltme dili” ve “Mütevazı dil” gibi alt başlıklar altında, sosyal bağlamlarına göre sınıflandırılmıştır.

Neslihan Kansu-Yetkiner *İncelik Kuramı ve Yüz Olgusu Bağlamında Çeviri Çalışmalarında İşlevsel-Edimbilimsel Eleştiri Yöntemi Uygulaması* (2008) adlı makalesinde hem kişiler arası farklılıklara hem de kültürler arası farklılıklara değinmiştir. Yüz olgusu ve incelik kuramı genellikle evrensel kabul edilir ancak Kansu-Yetkiner'in araştırması, çeviri sürecinde toplumsal ve kültürel faktörlerin, çevirmen veya eleştirmenin öznel yaklaşımının, politik tutumunun ve dünya görüşünün göz ardı edilemez etkisini ortaya koymaktadır. Dereli (2008), *Sözlü İletişimde Nezaket Stratejileri* çalışmasında farklı kültürlerdeki nezaket kavramına değinerek danışmanlık görüşmelerinde kullanılan nezaket kavramları üzerine örneklere yer vermiştir. Ona göre nezaket kavramının, Brown ve Levinson'un yaklaşımındaki gibi salt karşıdakinin imajını zedelememe stratejileri olarak değerlendirilmesinin, iletişimin asıl hedefini göz ardı etme tehlikesini barındırdığını savunmaktadır.

Adem Aydemir *Divanü Lûgati't-Türk'e Göre İnsanlar Arasındaki İlişkilerde Nezaket* (2014) adlı makalesinde, XI. yüzyıl Türk sosyal yaşantısını, Divanü Lûgati't-Türk'teki kişiler arası nezaket ifadeleri üzerinden incelemektedir. Aydemir, eseri tarayarak dönemin nezaket kurallarını yansıtan malzemeyi derlemiş ve bu malzemeyi “Günlük

Münasebetlerde Nezaket”, “Şahıs Zamirlerinin Kullanımında Nezaket” ve “Nezaket Kurallarına Uymayan Davranışlar” gibi başlıklar altında sınıflandırmıştır. Bu çalışma, Divanü Lûgati’t-Türk perspektifiyle insanlar arası ilişkilerde nezaket kavramını açıklamayı hedeflemiştir.

Rap şarkılarında sıkça kullanılan emir cümleleri çalışmada önemli bir yere sahiptir. Bu konuda Fatih Doğru’nun (2014) *Türkçe Buyrum Cümlelerinde Kibarlık/Kabalık* çalışması önemlidir. Birçok metinde yer alan buyrum cümleleri pek çok nedenle nezaket ilkesi ile çelişebilir. Nezaket ilkesiyle çeliştiği noktalarda dinleyicinin olumsuz yüzünün de tehdit edildiği görülmüştür.

Selahattin Tolkun *Doğu Türkçesi Metinlerinde Başlangıcından Günümüze Saygı ve Nezaket İfadesi Sorunu* (2015) adlı makalesinde, Doğu Türkçesinde başlangıcından itibaren saygı ve nezaket ifadelerinde görülen sorunlu ve tutarsız yapıları incelemektedir. Tolkun, özellikle Çağatay Türkçesi döneminde nesir dilinde bu tutarsızlıkların büyük ölçüde çözüldüğünü, ancak şiir dilinde farklı nedenlerle yakın zamana kadar devam ettiğini belirtmiştir. Çalışmada, cümle öğelerinde şahıs bildiren unsurlardan kaynaklanan tutarsızlıkları ve bu durumun nedenlerini ele almıştır.

Burcu Meliha Keser *Nezaket, Nezaket Teorileri ve Türkçede Kullanılan Nezaket Kavramları* (2018) adlı makalesinde, Brown ve Levinson’un nezaket teorilerini inceleyerek, pozitif ve negatif yüzün içeriklerini açıklamıştır. Pozitif yüzün "takdir edilme isteği" ve negatif yüzün "kişinin rahat bir şekilde hareket etme isteği" olarak tanımlandığı çalışmada, muhatapların bu yüzleri korumak için pozitif ve negatif nezaket stratejilerini geliştirdikleri belirtmiştir. Ayrıca, kişilerarası dilin işlevi ve nezaket kuramı ilişkisi üzerinde durulmuş ve dilbilimsel ile kültürel açıdan incelik kavramının farklılıkları vurgulamıştır.

Kalıp söz derlemelerini temel alan İrem Onursal-Ayırır (2020), hangi kalıp sözlerin nezaket değeri taşıdıklarını saptamıştır. Özellikle gündelik yaşamda bireylerin karşılaşabilecekleri durumlarda söylenmesi uygun düşen nezaket ifadeleri büyük ölçüde kalıp sözler aracılığıyla gerçekleştirildiğinden düzenin korunması açısından kalıp sözler Türkiye Türkçesi söz varlığında önemli yere sahiptir. Türkiye Türkçesinde nezaketin onay ve ret aracılığıyla ifade edilmesiyle ilgili çalışmalara rastlayamayan İmamova (2020), kuşkusuz onay belirten sözcüklerin yerinde kullanılmadığında nezaketin tam tersini ifade edebileceğini tespit etmiştir. Eş anlamlı sözcüklerin de fonksiyonel görev üstlenerek olumlu nezaket anlamı taşıyabileceğini belirtmiştir.

Sümevra Alan *Doğu Sahası Tarihî Türk Yazı Dillerinde Nezaket ve Saygı Bildiren Söz Varlığı* (2021) doktora tezinde, Doğu Sahası Tarihî Türk Yazı Dillerinde saygı ve nezaket bildiren söz varlığını incelenmiştir. Orhun, Uygur, Karahanlı, Harezmi ve Çağatay Türkçesi dönemlerine ait eserler tarayarak, ilgili kelimeler anlam ve kavram alanlarına göre sınıflandırmıştır. Çalışmanın ilk bölümünde kelimeler tematik olarak tasnif ederken, ikinci bölümde gramatikal özellikler dikkate alınarak sınıflandırma yapmıştır. Kelimeleri

art zamanlı yöntemle anlam, şekil ve köken bilgisi açısından karşılaştırmalı olarak incelemiştir; döneme özgü biçimleri ve anlamları ele almıştır.

*Memduh Şevket Esendal'ın Haşmet Güllökan Hikâyesinde Nezaket Stratejileri* (2022) adlı makalesinde Serdar Karaoğlu, Brown ve Levinson'ın nezaket stratejileri temelinde Haşmet Güllökan hikâyesini çözümleyerek Haşmet Güllökan ve çevresindekilerin konuşmalarında sergilediği iş birlikçi ya da çatışmacı tavırları, olumlu nezaket ve olumsuz nezaket açısından incelemiştir.

Utku Işık, *Eski Uygur Türkçesinde Nezaket İfadeleri* (2022) adlı doktora tezinde Eski Uygur Türkçesi metinlerindeki nezaket kavramını yapısal ve pragmatik açıdan incelemiştir. Yapısal nezaket ifadelerini morfolojik, leksik ve sentaktik olarak sınıflandırmış; sözcük hâlindeki ifadeler, konuşurların toplumsal konumlarına göre değerlendirilerek toplum dil bilimsel çıkarımlara ulaşmıştır. Pragmatik nezaket ifadelerini ise muhatabın ruhsal ve bağlamsal durumuna göre ele almış; imaj yoğunluğu, imaj açıklığı ve imaj yatırımı gibi kavramların nezaket algısına etkisi metin örnekleriyle açıklamıştır. Tahkiyeli metinlerde anlatıcının ve kahramanların nezaket algıları ile fayda sağlayıcı tutumların nezaket üzerindeki rolü de ayrıntılı olarak incelemiştir.

*Soru Tümceleri Üzerinden Nezaket Stratejisi Kurma* (2022) adlı makalesinde Seçil Hirik; yapısal, işlevsel ve anlambilimsel yaklaşımlar temelinde bir soru sınıflandırması önerisi sunmuş ve nezaketle ilişkili işlevsel yaklaşıma odaklanmıştır. Cevap beklenmeyen, söz edimsel nitelikli soruları derlem olarak seçmiş ve bu bağlamda iletişimin etkinliği için gerekli nezaket stratejilerini, Türkçede soru cümleleri üzerinden değerlendirmiştir. Çalışma, mevcut nezaket yaklaşımlarını dikkate alarak yeni bir bakış açısı geliştirmeyi amaçlamaktadır. *Türkçede Nezaket ve Yüz Tehdit Eden Eylemler* (2023) adlı makalesinde Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar* adlı tiyatro eserini, Nezaket Kuramı çerçevesinde incelenmiş ve yüzü tehdit eden eylemleri analiz etmiştir. Metindeki 304 eylem arasında, dinleyicinin olumsuz yüzünü tehdit eden eylemlerin (141 eylem) en sık, konuşurun olumsuz yüzünü tehdit eden eylemlerin (11 eylem) ise en az kullanıldığı tespit edilmiştir. Eserdeki yüz tehdit edici eylemler, metnin konusu ve karakterlerin özellikleriyle ilişkilendirilmiş ve anlamlı bir bağlantı olduğu görülmüştür. Çalışma, farklı türdeki metinlerde yüz tehdit edici eylemlerin kullanım oranlarını incelemek için yol gösterici bir kaynak olmayı amaçlamaktadır.

Hanife Yaman *Türkçe Deyimlerde Nezaket İfadeleri* (2023) adlı makalesinde Türkçe deyimlerde saygı ve nezaketle ilgili söz varlığı incelenmiş ve kültürel açıdan değerlendirmiştir. Saygı ve nezaketle ilgili deyimler, anlam ve kavram alanlarına göre tematik olarak sınıflandırmıştır. Çalışma, deyimlerdeki nezaket ifadelerinin tespiti, Türk toplumunun kültürel kodlarının anlaşılması ve sosyal tabakalar arasındaki üslup farklılıklarının dilsel malzemelerle ortaya konulması açısından önemlidir. Türk toplumunun sosyal yapısı hakkında deyimler aracılığıyla önemli bilgiler elde edilmiş, nezaket ifadelerinin seçiminde makam, saygı, sevgi ve güç gibi faktörlerin etkili olduğu belirlenmiştir. Ayrıca, bireylerin birbirlerini kırmamak ve gönüllerini hoş tutmak için nezaket kurallarını bir gereklilik olarak benimsediği vurgulanmıştır.

Şarkılarda nezaket stratejileri üzerine yapılan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Bu alanda yapılan yabancı çalışmaların kapsamı ve içerikleri ise kısaca şöyledir: Jacek Łagun (2015), *Impoliteness strategies in Guns N'Roses' 'Get in the Ring'* (Guns N'Roses'in "Get in the Ring" Şarkısında Nezaketsizlik Stratejileri) çalışmasında Goffman, Culpeper ve Levinson'un yüz kavramlarına yer vermiş, Get in the Ring adlı şarkıyı Jonathan Culpeper'in modeline uygun bir şekilde analiz etmiştir. Nezaketsizlik stratejileri ve bunların yaygınlık durumunu ele almıştır. Tespit ettiği argo sözlere olumsuz nezaket kategorisinde yer vermiştir. Şarkıda yer alan "You got your b.tches with the silicone injections", "What, you p.ssed off 'cause your dad gets more p.ssy than you?", "Antagonize me, motherf.cker", "Get in the ring, motherf.cker" son derece saldırgan ve saygısız bir üslup içermektedir.

Culpeper'in teorisinden yola çıkan Atıf Hasan İbrahim (2020), sosyal medya platformu 'Twitter' (Yeni adıyla X) aracılığıyla insanlar tarafından kullanılan kaba ifadeleri ve değişkenlerin (yaş ve cinsiyet) siyasi konularda kaba tweetlerin kullanımı üzerindeki etkisini araştırmıştır. Dünyanın en önemli rapçilerinden biri olan Eminem'in şarkılarındaki kabalık stratejilerini araştıran Lilik Suryani ve Rajid Khurniawan (2021), Culpeper'in nezaketsizlik teorisini kullanmışlar ve bunun sonucunda toplam 83 veri tespit etmişlerdir.

*Impoliteness Strategies Used in the Movie 'Easy A'* (Easy A Filminde Kullanılan Kabalık Stratejileri) adlı çalışmalarında Jojo Romanna Simanjuntak ve Ambalegin Ambalegin (2022), Culpeper'in teorisine göre analiz ettikleri Easy A adlı filmde olumlu nezaketsizlik ve olumsuz nezaketsizliğin sık kullanıldığını tespit etmişlerdir. Olive ve Anson karakterleri arasında geçen "Olive: "No God as.hole Anson : Come on this is bullshit goddam sh.t" diyalogdan yola çıkarak bahsedilen sahnede, konuşmacı ve dinleyicinin kaba bir dil kullandığını, bu uygunsuz dilin olumlu nezaketsizlik örneklerinden olduğunu belirtmişlerdir.

Ananta Oka Sugawa (2023), *The Analysis of Impoliteness Strategies on Ice Cube's Songs* (Ice Cube Şarkılarında Kabalık Stratejilerinin Analizi) adlı çalışmasında betimsel nitel yöntemi kullanarak on rap şarkısını incelemiş, bu şarkı sözlerindeki kabalığın türlerini, işlevlerini, kabalığın sosyolojik arka planını incelemiştir.

#### 4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmanın evreni Türkçe rap şarkılarıdır. Müzik sektörünün iç yapısı ve günümüz şartlarındaki müzik kaydı gerçekleştirme ve yayımlama alanlarının tam bir sınırını çizmek ve bu alanları tespit etmek neredeyse imkânsızdır. Zira geçmişte plak, kaset, cd gibi kayıt ortamlarının satış adetleri ile belirlenmeye çalışılan müziğin popülerite oranı bugünlerde müzik dinleme biçimlerinin teknolojiye ayak uydurması ile başka bir boyuta taşınmıştır. Broom (2022) 2021 tarihi itibarıyla küresel müzik gelirinin %65'ini Spotify, Youtube, Deezer, Apple Music gibi hizmet sağlayıcılar elde etmekteyken kaset, cd ve plak gibi fiziksel olarak sunulan hizmet ikinci sırada olduğunu belirtmektedir. Bugün müziğe erişim baskın biçimde dijital ortamlarda sağlanmakta, bu dijital ortamların büyük bir

oranını ise müzik dinleme platformları oluşturmaktadır. Spotify platformu, dinlenen müziklerin türleri, listeleri sayıları gibi bilgileri ayrıntılı biçimde kullanıcılara sunmaktadır. Bu nedenle çalışmanın veri havuzuna dâhil edilecek şarkıların hangisi olduğuna karar verebilmek için Spotify müzik platformu esas alınmıştır. Yöntemsel kısıtlılıktan dolayı Türkçe rap şarkılarının tamamını incelemek mümkün olmadığı için çalışma için bir örneklem belirlemek gerekmiştir. Dolayısıyla bu çalışmanın örneklemini olarak Spotify’de şarkıları 15 milyondan fazla dinlenen Türkçe rap şarkıcıları ve bu şarkıcıların ikişer şarkısı olarak belirlenmiştir.

Tablo 2: Araştırmada kullanılan şarkıcı adları, şarkı adlarının listesi

Sıra	Şarkıcı Adı	Şarkı Adları	Sıra	Şarkıcı Adı	Şarkı Adları	Sıra	Şarkıcı Adı	Şarkı Adları
1	Ados	Yıkılır	18	Hayki	Çoban Yıldızı	35	Rota	İyi Uykular Peder
		Eylül			Katil			Son Kez
2	Allame	Kısır Döngü	19	Joker	Yaşamak Öldürür	36	Sagopa	Galiba
		Hayalin Yeri Yok			Müptela			Ateşten Gömlek
3	Anıl Piyancı	Brakman Doğru Mu	20	Kubilay Karça	Celladına Aşık	37	Saian	Ay Şarkısı
		Kafa10			Seni Kırmışlar			Mafya Şarkısı
4	Ayben	Fenomen	21	Kayra	Mesela Yani	38	Sansar Salvo	Koptu Kayış
		Yol Ver			Mertel Kasetçilik			Dum Taka Dum
5	Ben Fero	Demet Akalın	22	Keişan	Görmedim Böylesini	39	Sefo	Bilmem Mi
		Biladerim İçin			Ne Bakıyon Dayı Dayı			Bonita
6	Blok3	Affetmem	23	Khontkar	Jenga	40	Serhat Durmuş	Hislerim
		Vur			Gelemem			Yalan
7	Burak King	Yanıyoruz	24	Killa Hakan	Fight Kulüp 1	41	Server Uraz	Prestij
		Koştum Hekime			Fight Kulüp 2			Gece
8	Cakal	İmdat	25	Kolera	Sen Nasıl Bir İnsansın	42	Sokrat St	Ne İçin Yaşıyorum
		Diyardan Diyara			Pespaye			Yorgunum Ben
9	Ceg	Bu Gece	26	Lil Zey	Eskisi Gibi	43	Summer Cem	Tamam Tamam



		Şampanya			Elmas			Kontak
10	Ceza	Neyim Var Ki	27	Lvbel C5	NKBİ X Yapamam	44	Şanışer	Aşk Şarkısı
		Suspuz			Gelmezsen Gelme			Susamam
11	Contra	Islak Kum	28	Massaka	Katliam 3	45	Şehinşah	Dünyadan Atlas'a
		Kibir			Katliam 2			Karma
12	Dr. Fuchs	Soğuk Mevsim	29	Motive	10MG	46	Tankurt Manas	Mola
		Halen			Takip			Uçuyorum
13	Eypio	Diken Mi Gül Mü	30	Murda	Bir Sonraki Hayatımda Gel	47	Tepki	Denedim
		Naim			Aya			Zehirli Melodiler
14	Ezhel	Geceler	31	Norm Ender	Mekânın Sahibi	48	Uzi	Paparazzi
		Bul Beni			Sözler Şerefsiz Oldu			Senin Uğruna
15	Fuat	İllegal – Rap Emrimde 2	32	Ozbi	Hadi Gittik	49	Vio	İz Bırak
		Çukurdan Kaçış Yok			O Bi Karamel			Yanyol
16	Gazapizm	Unutulacak Dünler	33	Patron	Ölebilirim	50	Yener Çevik	Dikkat İnat
		Olur Mu			Güzel Kızlar Patron Dinler			Parçanın Adı Yok
17	Güneş	Dua	34	Ragga Oktay	Yeniden	51	Zen-G	Alev Alev
		Suçlarımdan Biri			Gitme Kal			Delale

Tablo 2.de araştırma kapsamında ele alınan şarkıların adları ve bu şarkıları seslendiren şarkıcıların adları gösterilmiştir.

Çalışma için hazırlanan derleme bu şarkıcıların en çok dinlenen iki şarkısı dâhil edilmiştir. Böylelikle 51 rap şarkıcısının ikişer şarkısı veriye dâhil edilerek 102 Türkçe rap şarkısının sözlerinden oluşan küçük ölçekli bir derlem hazırlanmıştır.

Belirlenen ve tabloda gösterilen rap şarkılarının sözleri <https://lyrics.lyricfind.com> adlı siteden alınmıştır. Sonraki adımda ve 102 şarkının sözleri Microsoft Word® ortamına aktarılarak veri tabanı oluşturulmuştur. Çalışma için hazırlanan sözcük tekrarları dâhil toplam 25.250 sözcükten oluşan bir veri havuzu elde edilmiştir.

Şarkıcıların her bir şarkısı için ayrı bir Word dosyası açılmış, şarkılarda tespit edilen yüz tehdit eden durumlar için ön test niteliğinde bir işaretleme yapılmıştır. Yapılan ön testin başarılı olduğu gözlemlendikten sonra ana işaretleme yapılmıştır. Tüm verideki işaretleme olasılığı gözden kaçmaları bertaraf edebilmek için ikişer kez ve çalışmanın yazarları tarafından çapraz biçimde kontrol edilmiştir. Şarkı inceleme aşaması tamamlandıktan sonra yüz tehdit eden durumlar tablosu oluşturulmuştur. Tablo işaretleme basamağının tamamlanmasının ardından tüm şarkı sözleri tekrar kontrol edilmiştir.

## 5. Bulgular

### 5.1 Diğerinin Olumsuz Yüzünü Tehdit Eden Eylemler

Brown ve Levinson (1987, 65) yüz teorisini, iletişimdeki tehdit unsurlarını üç temel kategoride ele almaktadır. İlk olarak, olumsuz yüzü tehdit eden eylemler, muhatabın eylem özgürlüğünü sınırlayan unsurlardır. Bunlar arasında emirler, talepler, öneriler, hatırlatmalar ve doğrudan tehditler bulunmaktadır. Bu tür eylemler, karşı tarafın özgür irade alanını daraltarak onun olumsuz yüz isteklerine karşı doğrudan bir müdahale niteliği taşır.

#### 5.1.1 Emir ve İstek

İncelenen tüm şarkılar ele alındığında emir ve istekle ilgili 74 veriye ulaşılmıştır. Dinleyicinin eylemi gerçekleştirmesi ve gerçekleştirmemesi konusunda baskı yaratılmaktadır. Emir cümlelerinin işlevine değinen Doğru (2014, 655), bu cümlelerin sadece emir anlamı ifade etmediğini belirtmektedir. Emir kipinin günümüzde pek çok işlevi bulunmaktadır. Bu işlevler arasında emir, istek, temenni, kabul etme, tembih, tahmin, önemsememe-umursamama, azarlama-çıkışma-paylama, saygı-incelik-rica, teselli, tavsiye, meydan okuma, açıklama, dikkati çekme, alay-küçümseme-yerme, dua-yakarış, beddua, yüreklendirme-özendirme, ümit verme, uyarı, hatırlatma, yalvarma, tehdit, ihtar, çağrı, kendi kendine telkin, yasaklama, nasihat öğüt verme, yemin etme-ahdetme, yönlendirme, sitem, gereklilik, şart anlamları sayılabilir. Muhataba yönelik teklif, öneri ve istekler muhatabın olumsuz yüzünü tehdit edici eylemlerdir (Brown ve Levinson, 1987, s. 65-67). Dinleyicinin üzerinde gerçekleştirmesi ya da gerçekleştirmemesi konusunda baskı yapmaktadır.

Allame: *“Kaçma, bu senin kavgan gerekirse aç kal / Gözün belanın üstüneyken etrafını çakallar sarar”*

Ceza: *“Bilmiyorsan sus, yaralara tuz bas / Karalara ayak ile herkese kumpas kur bak / Uzaktan head shot, zaten”*

Güneş: *“Yine dene, inadına dene / Oldum unutturum diye, gidemedim eve / Benimle misin bebek, takıl peşime / Bundan sonra bi' sana bakarım, bi' de işime / Boş konuşmam hiç, dinle istersen”*

Sagopa: *“Giy, ateşten gömlekleri, bir bir yansın üzerin ve dahi / Kır, topraktan çömlükleri zaten tedirgin hâlim (ve dahi)”*

Sansar Salvo'nun "Dum taka dum bunu bir daha duy / Hasetle yürümek en kötü huy / Kendine el uzat kendini duy / Duy bunu duy kendini bul".

Sokrat St: "Ayağa kalk savaş olmayana oldurup gel / Kapüşonu çek ve gidip korkunu yen / S.ktir et toplumu unut şimdilik doktoru gel"

Şanışer: "Abi yapma / Atma şu izmaritini denize"

Zen- G: "Nasıl geçer bi' danışalım bilene / Olan oldu artık sakın af dileme"

Gazapizm: "Bana dışlerini gıcırdatma / Bir temkinsiz yoldayız hep / Bir şarkı mı mırıldansak? / Bir yokluk ki azımsanmaz / Geçmez yalnızlık sarılsak da / Yarınlar var, yürünür belki hiç dağılmazsak"

Killa Hakan: "Ve de bu gidişi bi' durdursak mı ne? / Ya da git arabanı vurdur sen yine"

Kolera: "Ben gerçeğim, onlar hayal / İşte sana ispatlarım / Bi' sevsen beni / Gönlündeki derdi siler atarım"

Patron: "Sensiz bi' önemi yok / Gel ki bi' hayatım olsun / Öldürme beni n'olur"

Ragga Oktay: "Derdime, keder etkin derdime / Bir inat sebep oldu gitmene / Bir düşün yazık değil mi bize? / Yıkılan hayallere, beni itme kal"

Şehinşah: "Yenilmez olarak doğardık o zaman eninde sonunda seninle / En işlek sokağım ol konayım odalarına koy okşayıp o kalbine / Âşık olurum kafesime kovamı koy kâfi"

### 5.1.2 Güvensizlik

Dinleyiciye karşı olumsuz duyguların yer aldığı 9 veri saptanmıştır.

Ados: "Görmek zor bakmak kolay / İçimdeki hisleri etmem kobay"

Blok 3: "Ben bizi farklı sanmıştım / Yalan yok, harbi kanmıştım / Sen bana nası' baktın bilmiyorum / Ama ben sana farklı bakmıştım" "Bu şarkıyı herkes dinleyebilir / Ama sadece sen anlayabilirsin / Artık kimseye güvenim kalmadı / Kendinle gurur duyabilirsin"

Joker: "Yazmak hiç bu kadar zor olmamıştı bugüne dek / Kusura bakma artık inanmıyorum ben de hayal gücüme pek"

Norm Ender: "Bak, biri kollarımda uyuyup gitmem diyordu gitti / Biri can verip de ölsem bitmez diyordu bitti / Yüreğim ses etmez inanır, sözler şerefsiz oldu / Bu yolun sonu yok ne olur söz verme sen de aşkım."

Serhat Durmuş: "Gözümdeki ateş kalbimi yakınca / Sandım ki aşkımız ömür boyunca / Yalan / Ayrılık yok artık / Öyle söylemiştin"

### 5.1.3 Hayranlık ve İltifat

Hayranlık ve iltifat ile ilgili 26 veriye ulaşılmıştır.

Eypio "Zalim dünyama olmuş herkes âlim / Hayat sana ağır geldi, kalmadı mecalin / Kalbimizde varsın bizim her zaman her daim / Şampiyondur küçük dev Süleyman oğlu"

*Naim*” sözleriyle millî halterci Naim Süleymanoğlu’na hayranlığını dile getirir. Küçük bir deve benzettiği Naim Süleymanoğlu’nun şampiyonluğuna vurgu yapar ve aynı zamanda onun hayat karşısında yorgunluğunu da dile getirir.

Anıl Pıyancı: “*Belki bütün hayatımı sana sarfetmeliyim / Senden vazgeçemem hiç bi’ zaman affet bebeğim*”, Blok 3 “*Bebeğim konuş benimle (grr) / Bu kadar mı um’runda değilim? / Ah, baby, ah (baby) / Her şeyi mahvettin (ey) / Bu kadar kolay olmamalı / Neyse ben de senden vazgeçtim / bulur bi’ şekilde yolları (ya) / Gitmek için yarattın sorunları / Ama yavrum yalan söylemi’ce’m (grr)*”

Ayben: “*Yüksek debi akıyor kendinden emin / Bu yüzden kendinden geçti o demin / Sahnede yıkılmaz adamın dibi / Michael Jackson gibi*”.

Eypio: “*Öyle güle güle gel / Öyle seve seve gel / Seni gördüğüm gün ben buldum belamı / Hadi içe içe gel / İnadına yine gel / Bir gülsen ölüme ben vercem selamı*”

Murda: “*Dudakların iksir / O nasî mimikler / Sen bi’ fidan olsan her yere seni diksem /Serpil filizlen, eh*”

Summer Cem: “*Kuramadık sen’le kontak / Savaşırım senin için / Ong-Bak karikatür gibi, sanki Lombok / Sensiz hayat her gün bana Montag*” Şarkı sözlerini oluştururken Almanca sözcüklere de başvurur. Almancada 'Montag' Türkçede 'pazartesi' anlamına gelmektedir. Haftanın ilk iş günü olan pazartesinin genellikle en sevilmeyen gün olduğu bilinir. Rapçi, aynı zamanda imtiyaz hakkı Bahadır Baruter’e ait olan 'Lombok' isimli mizah dergisine de gönderme yapmaktadır.

#### 5.1.4 İsim Takma

İsim takma ile ilgili 2 veri tespit edilmiştir.

Kayra: “*Gidin lan, beni yalnız bırakın, Def olun! Def olun! / Merhaba Mülayim abi / N’aber Amorti Kazım?*”

Killa Hakan: “*Kültürüm mahalle, her türlü var nane / Yok bizde bahane, çalıştık zaman ne? / Değişmez kural hep saygıdır / Öğrencen yavrukurt ha gayret.*”

#### 5.1.5 Nefret ve Öfke

Konuşmacının dinleyiciye ait duygularından olan nefret ve öfke ile ilgili 14 veriye ulaşılmıştır.

Rota: “*Zaten bıkmıştım senden / Çıkarılıktan, gına getirmenden / Fondöteninden, rimelinden / Sahte s.kik suratına takılan parayım ben.*”

Massaka: “*Yıllar önce ayaklarım beton giydim (no) / Bugün varsın yarın yoksun / Küçük kız çocuklarının peşinden koşan / Motherfucker pedofilisin / Kafana cap, bedene colt.*”

Ayben: “*Bakın jüriye; müzik kimlere emanet? / Rap’i bekliyo’sun ama o getiriyö’ kamet.*” Öfkesini jüriye yansıtan Ayben, müzikten anlamayan jürinin rap değil kamet getirdiğini

söylemektedir. Kamet getirmek ezana benzer bir çağrıdır. Rap müzik bekleyenlerin rap ile alakası olmayan bir müzikle karşı karşıya kaldıklarını belirtir.

Güneş: “Sorunumuz yok değil, bu kez ezberledik / Geri döner adımları, ediyorum sanma sakın pes / Koşarım, durmam; kalsa bile tek içimdeki ses / Karşı çıktım bak dünyaya, edemedi bile pes / Bununlayım, dönüyorum geri çekiyorum rest size.”

Şanışer: “Abi yapma / Atma şu izmaritini denize / Geri alamazsın / Gün gelir o pisliğini attığın denize hasret kalırsın, bakamazsın / Kurak Afrika görüntüleri uzak değil / Çocuğun büyüdüğü yer sulak değil / Çünkü yok ettik gölleri, nehirleri, ırmakları, hepsini.”

### 5.1.6 Tavsiye

Eylemin gerçekleşmesi için dinleyici üzerinde baskı yaratan tavsiye ile ilgili 30 veriye rastlanmıştır

Ben Fero: “Im şeker gibi şokolade marmelat (yum) / Bi' lokmadan bozmaz seni hadi al ye bak.”

Eypio: “Yağmurum düzüm, ıslanır gözüm, gerçekler sert bir de her yanım hüznün / Varsa bir yanlışıma gurbete sürün, bülbülüm kayıp ben dikende gülüm”

Lvbel C5: “Beni hatırlamak istiyorsan yıldızlara bak / Sözün hep tuzak düşmemeliyim”

Sokrat St: “Dik dur bugün eve geç gel / Sana dayatılan hiçbir b.ku seçme / Ailenden sevgilinden dostlarından geç ama kendinden vazgeçme”

Yener Çevik: “Kesmeli iki bakış yan yan süzerek / Ölmezsin, öğrenirsin bi'çok şeyi düşerek / İyiler kötüye, çirkinler güzele denk / Boş ver sen selfie yap, kameracı çek çek”

### 5.1.7 Tehdit ve Uyarı

Dinleyici üzerinde eylemi gerçekleştirmesi ya da gerçekleştirmemesi üzere baskı yaratan tehdit ve uyarı ile ilgili 14 veri tespit edilmiştir.

Ceg: “Ah! Donuna s.çar, yemin ederim yoluma çıkan / Geri dönünce mikrofonuma kimse yerine oturam'ıcak / Özgürlüğümü yarattım, kimse bu b.ka dokunam'ıcak / Ve bu ülkede yapılamaz dediğiniz her b.ku yapıcım.”

Khontkar şarkısında Türkiye'de Trap müziğin temellerini atan ve zengin müzisyen kadrosuyla Türkiye'deki hiphop akımına yön veren müzik topluluğu ve plak şirketi olan RedKeyGang'a seslenir ve onları ortadan kaybolmaları konusunda uyarır: “RedKeyGang sisleri yaralım / Sessizce kaybolun bakalım / Sen haddini aşalı (puşt) oldu / Çok az kaldı açıcız kaşını / Kaşının bitmezse dağıtıcam kafanı.” Ortadan kaybolmadıkları takdirde kaşlarını yarıp kafalarını dağıtacaklarını söyler.

Killa Hakan: “Bilmediğin işlere karışma bak, yakarım / İlk önce ben bi' ortama bakarım / Silah pa-pa-pa patlar, yakarım / Çift silahla ta-ta-ta tararım”

Massaka: “B.k atma bana bak kırarım kafanı / Katliam anında bana gider yapma / Tekmill, Massaka harbi damardan / (Pow pa) patlar kafan”

Sagopa: “Yarası ağır, dilimin bulamıyorum kapatacak bant / Üzerime gelin bakın, dinamit bağlı gövdeme / Yaklaşanı uçururum, uçurtma misali pimdendir iplerle / Fesatlar, kapıma vardılar, ellerinde güllerle.”

Gazapizm: “Senin yandığın daha fazla yanan insanları duymuyorsan eğer / Nasıl olcaz arkadaş / Böyle avuç kadar üstümüzde borcu kalır / Ve iyimser bir gül açar parklar”

Ayben: “Düşmanlıkların adı batsın / Buna dayanamayanlar kalsın / Herkes verdiği sözü tutsun / Tutamayan varsa yana kaysın”

Vio: “Bi’ sözüümüz var / Uymamamız normal bütün literatüre / Yorulma / Sakın ola daha gidecek çok yolumuz var”

## 5.2 Dinleyicinin Olumlu Yüzünü Tehdit Eden Eylemler

Brown ve Levinson'un kuramında, ikincil düzeyde önem verilen yüz tehdidi, dinleyicinin olumlu yüzüne yönelik olumsuz eylemlerle karakterize edilir. Bu eylemler, temelde dinleyicinin isteklerinin ve duygularının göz ardı edilmesini içerir. Konuşur, dinleyicinin duygularına ve görüşlerine saygı duymadan, açık veya örtülü bir şekilde anlaşmazlık sergiler. Bu tavır, dinleyicinin kişisel alanını ihlal eden ve onun özerkliğini zedeleyen davranışları kapsar. Konuşurun umursamaz tutumu, bazen ortak katılımcıların bulunduğu ortamlarda daha da belirginleşerek dinleyicide korku, utanç ve endişe gibi yoğun duygusal tepkilere yol açar.

Brown ve Levinson (1987, s. 66, 67), dinleyicinin olumlu yüzünü tehdit eden eylemleri şu şekilde kategorize eder:

- Dinleyicinin istek ve arzularını tamamen görmezden gelme,
- Dinleyicinin duygularını ve düşüncelerini önemsememe,
- Açık veya örtülü bir şekilde dinleyiciyle anlaşmazlık içinde olma,
- Dinleyicinin kişisel alanına izinsiz müdahale etme ve
- İşbirliğinden kaçınma ve reddedici bir tutum sergileme.

Bu eylemler, temel olarak dinleyicinin sosyal itibarını ve özgüvenini hedef alarak onun toplumsal kabul görme arzusunu zedelemeyi amaçlar.

### 5.2.1 Uygunsuz Hitap Sözlerinin Kullanımı

Konuşmacı etkileşim içinde olduğu kişilerin duygularını umursamadan her zaman ve her yerde kullanılmaması gereken sözcükleri sarf ederek dinleyicinin duygularını incitebilir. Bu bölümde küfür, argo ve hakaret gibi kullanımlardan oluşan 75 veri tespit edilmiştir.

Ceg: “Tequila’mla limon yapıyo’ beni bi anda pilot / Bu gece, bu gece var libidom, manita sanki Anna Nicole.”, Keişan “Cebimizde taşıyoruz parayı / Görüyorsun yanımda motor gibi manitayı.”

Keişan: “Oltamı saldım ben denize / Yedi bak sazanlar yemi / Aman ha parana dikkat et.”

Keişan: “Kafam hep en güzeli, uçuyom gökyüzüne / Karılar her yerde, para hep var bende.”

Fuat: “Tek atışla poligon yanar, gel kaşar varlığın kasar / Patlar kasa her kafaya pala, beşe yapar dördüne çarpar.”

Joker: “Elimde mikro var lan sapan değil / Git etimden uzak tut kuduz dişlerini çakal p.ç.” sözleriyle karşısındakini kuduz bir çakala benzetmiştir.

Keişan: “Yorulдум koşmaktan / Ama sürtüklerin dilinde boş laflar (digga boş laflar) / Birçoğunu tanıdım / Para için atabilir 10 takla (digga 10 takla) / Nasıl olur bilirim”

Zen-G: “Kafanı vur duvara / S.rtükler gece arar.”

Saian: “Birisı söylesin bana / Hangi ibn.nin oyununa geldik?”

Şehinşah: “İrdeliyecek ipn.cikler, peşimde yine (yine, yine) / Gelin değil dert! Milyon tane sorunla boğuşmam bile.”

Ceg: “Körse, beyni yoksa nasıl göstereyim ki? / İstemiyorum gözde olmak am.na k.yim sözde fame'in / İçimi döksem iyi de yazmıyo'm bi söz epeydir hakkında.”

Ceza: “Birikiminiz ile bir bardak bile dolmaz, öğrenebildin mi velet? / Rap harekettir ve de politiktir / Bunu hazmedemiyor isen ha s.ktir.”

Keişan: “Son sürat arabam [?] çakması / Onu s.ktir et de s.rtükler nasıl? / Bakıyom fıstığa dikiz aynası ayarlı şekilde / İki dakikalık eğlencemin içine s.çamazsınız / Keyifler yerinde, Kei de benimle / S.ktir len evine, görüşez seni de / Ama bugün bize s.kini kaldır.”

## 5.2.2 Eleştiri

Dinleyiciye karşı eleştirilerin yer aldığı 6 veri tespit edilmiştir. Şarkı sözleri içerisinde özellikle Şanışer ve Norm Ender'in adı verilen şarkılarında eleştiri yoğunludur.

Ayben: “Bir şarkıda fenomen ol! / Bir gecede bir fenomen ol! / Yetenek gerekmiyor, fenomen ol! / Üretmek şart değil, fenomen ol.”

Ceg: “Şaka yaparken bile ciddiym ben, değişim iyidir, gerici değilim / Bu rapçiler gelenekçiler, s.kimde değil ben yenilikçiyim.”

Norm Ender: “Kafası testis gibi sirk maymunları istiyorsa 'Orman Kanunları' / O zaman güçlü zayıfı ezecek, size yok sosis salam, şırdan şırdan.” Bu sözlerle Norm Ender “kafası testis gibi sirk maymunları” diyerek kel olan Ben Fero'ya gönderme yapar, aynı zamanda Ezhel'in de “kafam t.şak gibi” sözlerine de gönderme yapar. “Orman Kanunları” Ben Fero'nun albümlerinden birinin adıdır. Norm Ender, “Size yok sosis salam” sözleriyle de Ezhel'in “Şehrimin Tadı” şarkısındaki “Sosis ve salam / Yerim kafam düşer tekrar tekrar ot ister canım” dizelerine de gönderme yaparak Ezhel'i eleştirir.

Şanışer: “Cengiz Han zamanı akan nehirde / Elini yıkamanın bedeli ölümdü / Göç edip çürüdük / Çöp kusarak üç denize s.çan bi hâle büründük.”



### 5.2.3 İrkçılık

Toplumsal olarak hassas bir konu olan ırkçılık, yüz tehdit edici bir eylemin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu bölümde ırkçılıkla ilgili 4 veri tespit edilmiştir.

Ben Fero: “*Yeah, tamam geldi yazdım anbean / Bizi zenci diye çalınmadılar radyolarda lan (çal ulan!) / Ben susmam devam (go), herkes kan revan (kan) / Piller bitmedi birden (yok yok) / Trenime bin nigga korkma demirden / Biladerim için (biladerim) / Zencilerim için (zencilerim için).*” Zenci ve nigga sözcüklerini kullanan Ben Fero, birine başka bir isimle seslenmeyi ifade ettiğinden rapçinin bir tür olumlu kabalık kullandığını göstermektedir. Zenci, nigger veya nigga olarak bilinen “zenciler” sözcüğü ve bu sözcüğün türevlerinin tümü, Latince siyah anlamına gelen “Niger” olup Amerikalı Siyah veya Afrika kökenli Amerikalıları ifade etmek için kullanılır. Şarkının bu bölümünde Ben Fero, zenciler diye seslendiği kişilerin şarkılarının radyoda çalınmaması karşısında onların yanında olduğunu söylemektedir.

Norm Ender: “*Ama beni Hitler gibi kariyerimle tehdit eder Pozitiften Elif Cemal / Ben boyun eğmem, soyunu disslerim, çıldırtırım etnik faşistleri.*” Pozitiften Elif Cemal dediği kişi Pozitif Live isimli organizasyon şirketinin sahibidir. Elif Cemal, Norm Ender’i kariyerini bitirmekle tehdit etmiş ve bunun üzerine Norm Ender rap argosunda sıkça kullanılan “*disslemek*” eylemini kullanır. Etnik faşistler derken de Ezhel’in terör örgütü flamalarına kalp emojiyi koymasına da gönderme yapar.

### 5.2.4 Küçümseme

Konuşmacının, dinleyicinin duygusal kimliğini göz ardı ettiği bu bölümde 12 veri tespit edilmiştir.

Anıl Pıyancı: “*Yaşarım hayatımı yazarak Rap / Bebeler kırılğan porselen misali Paşabahçe / Kırılıp bükülür hayat dediğin şey*” Bebeler diye seslenilen grup hem küçümsemektedir hem de Paşabahçe gibi kırılğan bir porselene benzetilmektedir.

Contra “*sen*” dilini kullanarak muhataplarını küçümsemektedir: “*İşim sanat sen anlamazsın / Basit bi’ ironiyi bile anlayamıyo’ çünkü o aydın geçinen aklın / yok bi’ farkın.*”

Dr. Fuchs: “*Dağların hakkında konuşsan dağlar seni tınlamaz / Biz bu bağların sizce düşük kalem şairleri / Sizin fark etmediğiniz gizli işaretler kafirlerin.*”

Joker: “*Sokaklar, barlar, akşamlar, kafalar yükselir alçalmaz / Çok alternatif parçam var ama radyolar rap falan çalmaz / Bahsedemem koca kalçandan, düşerim ama o kadar alçalmam / Star çok bizde maşallah, Demetler, Handeler, Avşarlar.*”

### 5.2.5 Övünme

Kendini yücelterek kendinden abartılı şekilde anlatan konuşmacı, dinleyicinin duygusal kimliğini göz ardı eder. Şarkılar incelendiğinde 20 veri tespit edilmiştir.

Ben Fero: “*Okuldaki hocalarım etti illallah / Şimdi gurur duyuyo’lar alayına yallah / İkinci bi’ Fero zor hadi inşallah / Mahalleyi temsil edeceğim evelallah.*”

Fuat: “Bekleyin hasat zamanı geri geleceğim evime / Vakit yakın elime, nakit ya da kına yakın / Zafere koşan Fuat'a ve bana dayanamaz kulak / Ötesi yok, haricimiz kurak.”

Lil Zey: “Nasılmış bi starla olmak? (nasılmış) / O bana gönüllü tutsak (yanık o)”

Osmanlı tarihinin zevk, eğlence, barış, yenileşme döneminin başlangıcı olarak bilinen Lale Devri'nden yola çıkan Server Uraz, karşısındaki rapçinin döneminin artık bittiğini, kendisini herkesten üstün tuttuğunu belirtir. Saygınlığın rastlantısal olarak kazanılamayacağını söyler ve son olarak da “Çare Sarıgül” sloganına atıfta bulunarak çarenin kendisi olduğunu belirtir. “Kral buysa alem benim / Çöküştesin çünkü bitti lale devrin / Küfredip satıp kâr edelim / Kötü değilim ama şeytanla aynı mahalledenim / Mikrofona damlıyo'ken kan ve terim / Saygınlık kazanılmaz şans eseri / Şekillenir hecelerle şaheserim / Sarıgül değil çare benim!”

### 5.2.6 Seslenme

Brown ve Levinson (1987, s. 107), konuşucunun iletişimde grup içi seslenme yapılarını, dil, lehçe / ağız, jargon, argo, eksilti ve kısaltma kullanarak muhatabına olumlu nezakette bulunabileceğini belirtmiştir. Şarkı sözleri incelendiğinde toplam 21 veriden oluşan olumlu ve olumsuz seslenme tespit edilmiştir.

Kubilay Karça: “Seni kırmışlar yârim / Ağlamazdın hep gülerdin”

Rota: “Bebeğim, kendine inandırmayı başaran / Tek kadın olmana ithafen”

Murda “Ey, gülüm, inan bana, ben asla pes etmem / Şişe Ciroc, kafa pilot, bura karanlık like Batman”

Norm Ender: “Keloş babana koş / Trap böyle yapana hoş / La bebe koş, la bebe coş / Siz Windows, ben Macintosh.”

### 5.2.7 Sitem

Doğrudan ya da dolaylı olarak dinleyicinin sahip olduğu bazı özelliklerin olumsuz değerlendirildiği durumlardır. Şarkılar incelendiğinde 2 veriye rastlanmıştır.

Rap şarkıcısı Ben Fero, radyo programlarını eleştiren bir şarkısında, kendi müziğinin yeterince çalınmadığını vurgularken popüler pop şarkıcısı Demet Akalın'ın şarkılarının sıkça çalındığına dikkat çeker. Şarkısında şu sözleri kullanır: “Arabaya bindim, yürü bakalım Radyomuzda yine Demet Akalın Bi' kez olsun bizi çalmadın adamım.” Bu sözlerle Ben Fero, radyo programcılarının müzik seçimlerini eleştirmekte ve kendi müziğine daha fazla yer verilmesi gerektiğini ima etmektedir. Şarkıcı, popüler mainstream müzik ile kendi temsil ettiği rap müzik arasındaki medya ilgisi farkını vurgulamaktadır.

Hayki'nin “Derdimi diyecek dili bulamam da oturup yazarım Rap / Bilip de susarım, bu yüzden uzadı belki de sakalım hep / Kimseden almadım akılı, kimse de vermedi ki bana tutalım el.” dizeleri, derin bir sitem ve yalnızlık duygusunu resmi bir üslupla dile getirmektedir. Rap müziğini bir ifade biçimi olarak kullanırken, çevresindeki insanların kendisine destek olmaması ve rehberlik etmemesi nedeniyle eleştiride bulunmaktadır.

Ona el uzatmayan ve akıl vermeyen insanlara yönelik hayal kırıklığı, Hayki'nin zorluklarla tek başına mücadele etmek zorunda kaldığını ortaya koymaktadır. Rap müziği, Hayki için bir içsel rahatlama ve dertlerini anlatma yolu olarak görülmektedir. Derdini başkalarına doğrudan anlatamadığını belirten şarkıcı, bu nedenle yazma eylemine yöneldiğini ifade etmektedir. “*Kimseden almadım akılı, kimse de vermedi ki bana tutalım el*” dizeleri, şarkıcının beklediği yardımı ve rehberliği çevresinden göremediğini, bu sebeple kendi yolunu çizmek zorunda kaldığını anlatmaktadır.

### 5.2.8 Suçlama

İncelenen şarkılarda, karşı tarafa ithamda bulunma ve töhmet altında bırakma olarak ifade edilen suçlamaya ilişkin 5 veri tespit edilmiştir.

Ados: “*Tek başına tutunduğum hayatımı sizinle yok edemem / Benden çaldıklarınızı görmezden gelip tekrar edemem / Ruhlarınız yanımda yok umrumda değilsiniz hiç bedenem.*” dizelerinde Ados benden çaldıklarınızı ifadesi ile karşı tarafı hırsızlıkla suçlamaktadır.

### Sonuç

Çalışmanın derlemine oluşturan 51 Türk rap şarkıcısının 102 şarkı sözü incelenmiş ve şarkı sözlerindeki yüz tehdit eden durumlar belirlenmiştir. Yüz tehdit eden durumlar, dinleyicinin olumlu ya da olumsuz algısına zarar veren ifade ve söylemleri içermektedir. Şarkı sözleri, doğrudan bir diyalogdan çok monolog şeklinde olduğundan, yüz tehdit eden durumlar şarkıcının mesajını net bir biçimde ortaya koymakta ve dinleyiciye yönelik bir tavır sergilemektedir. Bu bağlamda, araştırma sonucunda 15 yüz tehdit eden durum tespit edilmiştir. Her bir durum, örnek şarkı sözleriyle desteklenmiş ve şarkıcıların bu ifadeleri kullanma sıklığı tablo şeklinde sunulmuştur.

**Tablo 3:** Şarkıcılara göre yüz tehdit eden durumlar ve kullanım sıklıkları

Yüz Tehdit Eden Durumlar	Uygunsuz Hitap Sözleri	Eleştirir	Emir ve İstek	Güvensizlik	Hayranlık ve İltifat	İrkçilik	İsim Takma	Küçümseme	Nefret ve Öfke	Övünme	Seslenme	Sitem	Suçlama	Tavsiye	Tehdit ve Uyarı
Ados				1					1				1	1	
Allame			2											2	
Anıl Piyancı	4			2				2					1	3	
Ayben	2	2								1				2	2
Ben Fero	2					2				1		1		1	
Blok3				2	3										
Burak King			1	1											
Cakal			1								1				
Ceg	4	1		2						2	1				1
Ceza	1		3											2	
Contra	2		1					1			1				

Dr. Fuchs	1						1								
Eypio			1		3									2	
Ezhel			4	1	2			1						1	
Fuat	1									3					
Gazapizm			3											3	1
Güneş	1		3		1				3	2	1			1	
Hayki	2		1						1			1			
Joker	2			1				2						1	
Kubilay Karça			2								1				
Kayra	1		1				1								
Keişan	13										1				
Khontkar	2														1
Killa Hakan	1		8				1								2
Kolera			5												
Lil Zey	1		2							3			1	1	
Lvbel C5			1		1									1	
Massaka	8		6						1		2			2	2
Motive													1		
Murda	1		3		2						1				
Norm Ender	2	2		1		1					2				
Ozbi					2										
Patron			3		2						1				
Ragga Oktay	3													1	
Rota	1		2		1				2		2				
Sagopa			2							1				1	1
Saian	5		1		1						1				2
Sansar Salvo	1		2							1				2	
Sefo			1		1								1		
Serhat Durmuş				1	1										
Server Uraz	3							2		1	2		2		
Sokrat St	2		2	1										3	
Summer Cem					1						1		1		
Şanişer		1	1						1						
Şehinşah			2	2				1			1		1		
Tankurt Manas			3	2	1	1		1		5					
Tepki													1		
Uzi			3								2				1
Vio			1						1						1
Yener Çevik			2	1				1					1		
Zen-G			1	1											
<b>Toplam</b>	<b>75</b>	<b>6</b>	<b>74</b>	<b>9</b>	<b>26</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>12</b>	<b>14</b>	<b>20</b>	<b>21</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>30</b>	<b>14</b>

Tabloya göre ilk dikkat çeken bulgu, rap şarkı sözlerinde emir ve istek (74) ile uygunsuz hitap sözleri (75) kullanımının en yüksek frekansa sahip olmasıdır. Dinleyicinin eylemi

yapması ya da yapmaması adına baskı yaratarak dinleyicinin hareket alanı kısıtlanmaktadır. Hareket alanını kısıtlayarak başka eylemler yapılmaya zorlanan bir dinleyici söz konusudur. Emir cümlelerinin ve tavsiye nitelikli ifadelerin sık kullanılması, dinleyiciye bir işi yapması ya da yapmaması konusunda baskı uygulamak şeklinde algılanmaktadır. Dolaylı anlatım arttıkça nezaket düzeyi de yükselir. Dolayısıyla, emir cümlelerinin yoğun olarak kullanıldığı rap şarkılarında nezaket seviyesi genellikle düşüktür. İncelenen şarkılarda da bu durum gözlemlenmektedir.

Tavsiye (30) ile hayranlık ve iltifat (26) ifadelerinin sıkça kullanılması, rap müziğın mahalle kültüründen beslenmesinin bir sonucudur. Tavsiyeyi en çok kullanan şarkıcılardan biri olan Gazapizm, “Kazanmak kirlidir kaybedelim insan kalırız.” sözleriyle öğüt verir. Şarkıcı, kazanmaya odaklanan kişinin zaman zaman insanî değerlerini yitirebileceğini, bu nedenle kaybetmenin insanî değerleri koruyabilmenin bir yolu olabileceğini ifade eder. Blok3 ve Eypio gibi şarkıcılar, basit övgülerden ziyade daha karmaşık metaforlar ve kültürel göndermelerle zenginleştirilmiş bir anlatım biçimi kullanır. Örneğın:

Michael Jackson benzetmesi ile kültürel harmanlama,  
 “Ölüme selam vermek” gibi aşırı duygusal ifadeler,  
 Murda'nın dudakları “ıksır”e benzeten metaforu,  
 Çok dilli ifadelerin kullanımı,  
 “Bela” metaforu üzerinden aşkın yıkıcı gücünün anlatılması.

Rap müzikteki övünme (20) ifadelerinin yaygın kullanımı birkaç temel nedene bağlanabilir. Rap müziğın sokak kültüründen gelen yapısı, şarkıcıların kendilerini ispatlama ve sosyal statü kazanma ihtiyacını yansıtmaktadır. Server Uraz'ın kendini “kral” olarak tanımlaması buna örnektir. İstek ifadeleri ise rap'in diyalog temelli yapısından kaynaklanır. Gazapizm'in “Bir şarkı mı mırıldansak?” gibi sözleri, dinleyiciyle doğrudan iletişim kurma çabasını gösterir. Bu kullanım, rap'in rekabetçi doğasıyla da ilişkilidir. Koleranın “Ben gerçeğim, onlar hayal” sözleri, şarkıcının kendi gerçekliğini ve deneyimlerini aktarma isteğini yansıtır. Bu ifade biçimleri rap müziğının kimlik inşası, güç ilişkileri ve rekabetçi yapısının doğal bir sonucudur.

İrkçılık (2) ve nefret (3) gibi olumsuz duygu ifadelerinin görece düşük seviyede olması, Türk rap müziğının bu tür söylemlerden uzak durma eğiliminde olduğunu göstermektedir.

Şarkıcılar özelinde bakıldığında, Massaka, Killa Hakan, Tankurt Manas ve Server Uraz gibi isimlerin çeşitli yüz tehdit eden durumları daha sık kullandıkları görülmektedir. Bu şarkıcıların daha sert ve doğrudan bir söylem tarzını benimsedikleri tespit edilmiştir. Öte yandan, Tepki, Ozbi, Motive gibi şarkıcıların daha az yüz tehdit eden ifadeler kullanmaları, farklı rap tarzlarının varlığına işaret etmektedir.

Seslenme sözcükleri, tespit edilen bir diğer önemli unsurdur. Seslenmelerin bir kısmı argo sözcükler kullanılarak yapılmış ve bu da dinleyicinin olumlu yüzünü tehdit eden unsur olarak ortaya çıkmıştır. “Aga, manita, karı” gibi kaba seslenme sözcüklerinin yanında

“yârim, gülüm, bebeğim” gibi iltifat niteliğinde seslenme sözcükleri de tespit edilmiştir.

Şarkıların dinlenme sayıları göz önünde bulundurulduğunda Ezhel, Güneş, Murda, Sefo, Serhat Durmuş ve Uzi'nin oldukça popüler şarkılar ortaya koydukları görülmektedir. Tüm şarkılar incelendiğinde Türkçe sözcüklerin yanında yabancı sözcüklerin ve aynı zamanda şarkıcılar tarafından türetilen bazı sözcüklerin de kullanıldığı görülmektedir. Şarkılarda herhangi bir cevap alınamasa da konuşmacı karşısında bir dinleyen olduğunu varsayarak sözleri oluşturduğundan dinleyicinin yüz korunumu rap şarkılarında ön plandadır.

Araştırma Türk rap şarkılarında kullanılan dilin oldukça çeşitli ve katmanlı olduğunu göstermektedir. Eleştiri ve argo gibi sert ifadelerin yanı sıra, hayranlık ve istek gibi daha yumuşak söylemlerin de var olması, bu müzik türünün bir bakıma çeşitli bir anlatım diline sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Türkçe rap şarkı sözlerini Nezaket Kuramı çerçevesinde incelendiği bu çalışmada yüz tehdit eden eylemler tespit edilmiş ve şarkılarda bu eylemlerin kullanım sıklığı belirlenmiştir. Emir cümleleri, istek ve tavsiye niteliğindeki cümleler, hakaret anlamı barındıran sözcükler, iltifatların yoğun kullanıldığı şarkı sözleri toplumun da gerçekliğini yansıtmaktadır. Bu durumda toplumun bir kesimini etkisi altına alabilen rap şarkıları üzerine daha çok edimbilimsel çalışma yapılması önem arz etmektedir.

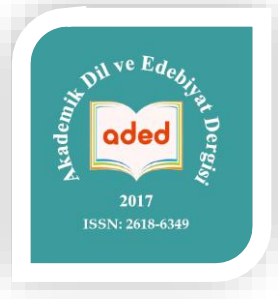
**Kaynaklar | References**

- Alan, S. (2021). *Doğu sahası tarihî Türk yazı dillerinde nezaket ve saygı bildiren söz varlığı [Yayımlanmamış doktora tezi]*. Kocaeli Üniversitesi.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Aydemir, A. (2014). Divanü Lûgati't-Türk'e göre insanlar arasındaki ilişkilerde nezaket. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(3), 14-36.
- Bargiela-Chiappini, F. (2003). "Face and politeness: New (insights) for old (concepts)." *Journal of Pragmatics*. 35(10-11), 1453-1469. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(02\)00173-X](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(02)00173-X)
- Broom, D. (2022). Global Music Sales hit a new record in 2021 thanks to the rapid growth of streaming. *World Economic Forum*. <https://www.weforum.org/agenda/2022/04/music-sales-record-streaming-surge>
- Brown, P. ve Levinson, S. C. (1987), *Politeness: Some Universals in language usage*. Cambridge University Press.
- Dereli, S. (2008). Sözlü iletişimde nezaket stratejileri, *Türkbilgi*, Sayı 15, 24-52.
- Dilben, F. (2016). *Varoşların sözü: Arabesk-Rap" Arabesk bağlamla rap müzik [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]*. Hacettepe Üniversitesi.
- Doğru, F. (2014). Türkçe buyrum tümcelerinde kibarlık / kabalık, VI. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri. Uludağ Üniversitesi 4-7 Aralık 2013. (Ed.: Hatice Şahin ve İbrahim Karahancı), 651-669, C. I, BURSA.
- Elflein, D. (1998). From Krauts with Attitudes to Turks with attitudes: Some aspects of hip-hop history in Germany. *Popular Music*, 17(3), 255-265.
- Erdal, B. ve OK, Ü. (2012). Müzik tercihinde inanç biçimlerinin rolü. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5 (3), 59-74.
- Goffman, E. (2017). *Etkileşim ritüelleri: Yüz yüze davranış üzerine denemeler*. Heretik Yayınları.
- Hirik, S. (2022). Soru tümceleri üzerinden nezaket stratejisi kurma. *Karadeniz Araştırmaları*, 19(76), 1143-1178. <https://doi.org/10.56694/karadearas.1220640>
- Hirik, S. (2023). Türkçede nezaket ve yüz tehdit eden eylemler. *Akademik Dil Ve Edebiyat Dergisi*, 7(1), 600-627. <https://doi.org/10.34083/akaded.1252118>
- Işık, U. (2022). *Eski Uygur Türkçesinde nezaket ifadeleri. [Yayımlanmamış doktora tezi]*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.



- İbrahim, A. H. (2020). A socio-linguistic analysis of impoliteness in political tweets. *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, Volume 11, Issue 1, 64-79.
- İmamova, H. (2020). Türkiye Türkçesinde onay anlatan cümlelerde nezaket ifadesi. *Dil Araştırmaları*, C. 14, S. 27, 101-110.
- Jöntürk. (2003). *Bir gençlik çığı hiphop kültürü*. Akyüz Yayın Grubu.
- Kansu-Yetkiner, N. (2006). Blood, shame and fear: Self-Presentation strategies of Turkish women's talk about their health and sexuality. [*Yayımlanmamış doktora tezi*]. Groningen Üniversitesi.
- Kansu-Yetkiner, N. (2008). İncelik kuramı ve yüz olgusu bağlamında çeviri çalışmalarında işlevsel-edimbilimsel eleştiri yöntemi uygulaması. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, C. 19, 31-50.
- Karaoğlu, S., (2022). Memduh Şevket Esendal'ın Haşmet Gülkokan hikâyesinde nezaket stratejileri. *Folklor Akademi Dergisi*. 5(2), 377-416.  
<https://doi.org/10.55666/folklor.1129249>
- Kaya, A. (2008). Rap pegagojisi aracılığıyla eleştirel bir eğitim yönetimi: Alman-Türk hip-hop gençliği. (Der. A. Kaya, G. Vural, A. Aydın), *Değerler Eğitimi: Eğitimde Farklılık ve Katılım Hakkı* içinde (s. 201-222). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. [https://eu.bilgi.edu.tr/media/files/DEGERLER\\_150616.pdf](https://eu.bilgi.edu.tr/media/files/DEGERLER_150616.pdf)
- Keser, B. M. (2018). Nezaket, nezaket teorileri ve Türkçede kullanılan nezaket kavramları. *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. Yıl. 6, Sayı 15, 127-138.
- Kır, B. (2016). *Alt kültür müziği olarak rap şarkı sözleri üzerine bir inceleme*. [*Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*]. Anadolu Üniversitesi.
- Kuyumcu, E. (2013). Taşlama hiciv rap. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 7 (4), 2662-2698.
- Łagun, J. (2015). Impoliteness strategies in Guns N'Roses' 'Get in the Ring'. *Prace Jezykoznawcze*, XVII/4: 61-68.
- Onursal Ayırır, İ. (2020). Türkiye Türkçesinde kalıp sözler: Nezaket kuramı açısından edimbilimsel bir değerlendirme. *Millî Folklor*, C. 16, S. 126, 86-98.
- Sarıköse, M. (2021). *Müzik Sosyolojisi Bağlamında Bir İfade ve Kültür Biçimi Olarak Rap Müzik*. [*Yayımlanmamış yüksek lisans tezi*]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Simanjuntak, J. R., Ambalegin A. (2022). Impoliteness strategies used in the movie 'Easy A'. *Humanitatis: Journal of Language and Literature*, 8(2), 289-296.  
<https://doi.org/10.30812/humanitatis.v8i2.1641>

- Sugawa, A. O. (2023). The analysis of impoliteness strategies on Ice Cube's songs. *Department of English Literature, Universitas Bangka Belitung, Indonesia, Vol.3, 01-15.*
- Suryani, L. ve Khurniawan, R. (2021). The impoliteness strategies of Eminem's songs". *Jurnal Kependidikan, Pembelajaran, dan Pengembangan, 3(2), 116-121.*  
<https://doi.org/10.55273/karangan.v3i2.130>
- Tolkun, S. (2015). Doğu Türkçesi metinlerinde başlangıcından günümüze saygı ve nezaket ifadesi sorunu. *Dil Araştırmaları, Güz, S. 17, 135-157.*
- Turan, Ü. D. (2019). *Genel Dilbilim I.* Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Üçer, M. B. (2015). Müzikte anlamın yeniden üretimi: Hip hop kültürünün Türkiye'deki görüntüleri üzerine sosyolojik bir inceleme. (Ed. Ümit Güneş) *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı I* içinde (s. 249-262). Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı.
- Yaman, H. (2023). Türkçe deyimlerde nezaket ifadeleri. *Gazi Türkiyat, (33), 131-151.*  
<https://doi.org/10.34189/gtd.33.007>
- Yaylagül, Ö. (2005). Eski Türkçede nezaket ifadeleri. *Millî Folklor, 17(68), 151-165.*  
[www.millifolklordergisi.com/PdfViewer.aspx?Sayi=68&Sayfa=147](http://www.millifolklordergisi.com/PdfViewer.aspx?Sayi=68&Sayfa=147)
- URL-1: <https://lyrics.lyricfind.com/> adresinden 07.07.2024 tarihinde alınmıştır.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Ferdi GÜZEL

<https://orcid.org/0000-0002-5601-5661>

Doç. Dr.

[ferdiguzel@bayburt.edu.tr](mailto:ferdiguzel@bayburt.edu.tr)

Bayburt Üniversitesi

<https://ror.org/050ed7z50>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## “Aygıt” Kelimesinin Etimolojisi Üzerine

### *On the Etymology of the Word “Aygıt”*

**Araştırma Makalesi | Research Article**

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 09.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atf | Citation

Güzel, F. (2025). “Aygıt” Kelimesinin Etimolojisi Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 277-292.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1623446>

Güzel, F. (2025). On the Etymology of the Word “Aygıt”. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 277-292.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1623446>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atif-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Ferdi GÜZEL | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



## Öz

“Alet, araç” anlamlarını taşıyan “aygıt” kelimesi ölçünlü Türkiye Türkçesine ağızlar­dan kazandırılmıştır. Tarihi ve çağdaş lehçelerin hiçbirinde bulunmayan *aygıt*, Türkiye Türkçesi ağızlarında birbiriyle bağlantılı olan birçok anlama sahiptir. Kelimenin daha çok Türkiye Türkçesinin Batı grubu ağızlarında yaygın bir kullanımı vardır. Etimolojik çalışmaların büyük bir kısmında yer almayan bu kelimenin yapısı hakkında bugüne kadar doyurucu bir açıklama yapılamamıştır. Bize göre *aygıt* kelimesi Türkiye Türkçesi ağızlarında ve bazı çağdaş Türk lehçelerinde “uzun sopa, sırık” anlamına gelen *arkıt* kelimesi ile bağlantılıdır ve *arkıt* > *aykıt* > *aygıt* şeklinde gelişme göstermiştir. Başlangıçta “çeşitli işler için kullanılan uzun sopa, sırık” anlamını taşımaktayken anlam genişlemesi ve genelleşme ile bazı ağızlarda “alet, araç-gereç” anlamını kazanmıştır. Türkçede damak seslerinin önündeki /r/ sesinin /y/’ye dönüştüğü bazı örnekler *arkıt* > *aykıt* > *aygıt* gelişiminin ses bilgisi yönünden mümkün olduğunu göstermektedir. *Aygıt* ile *arkıt* arasındaki anlam ortaklıkları ve Anadolu ağızlarındaki “ağaç, kereste” anlamını taşıyan bazı kelimelerin *aygıt* ile benzer anlamlar taşıması da iki kelime arasındaki bağlantıyı desteklemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye Türkçesi ağızları, etimoloji, söz varlığı, aygıt, arkıt.

## Abstract

*The word aygıt, which translates to “tool, instrument” has been incorporated into standard Turkish from dialects. Aygıt does not appear in any historical or contemporary dialects but possesses several interrelated meanings within the dialects of Turkey Turkish, particularly in the Western dialect group. The structure of this word, which is not included in most of the etymological studies, has not been satisfactorily explained so far. We suggest that aygıt is related to the word arkıt meaning “long stick, pole” in certain dialects of Turkey Turkish and some contemporary Turkish dialects. We believe the word has evolved from arkıt to aykıt, and finally to aygıt. While it initially referred to a “long stick or pole used for various tasks,” it has come to encompass the broader meaning of “tool, equipment” in some dialects. Phonologically, the transformation from arkıt to aykıt to aygıt is plausible, as instances exist where the /r/ sound shifts to /y/ before palatal sounds in Turkish. Additionally, the shared meanings between aygıt and arkıt, along with the similarities found in certain Anatolian dialects for terms denoting “timber, pole” further reinforce the connection between these two words.*

**Keywords:** Turkish dialects, etymology, vocabulary, aygıt, arkıt.

## Giriş

Ölçünlü Türkiye Türkçesine ağızlardan kazandırılmış olan *aygıt* kelimesi “alet, cihaz, takım” anlamlarını taşır (TDK, 2023, s. 317a, Ayverdi, 2006, s. 229a). Kelime, *Tarama Dergisi*’nde yabancı kökenli “âlet, hacet, havayîç, levazım, malzeme” kelimelerine karşılık olarak gösterilmiş (TDTC, 1934, s. 884b), *Türkçeden Osmanlıcaya Cep Kılavuzu*’nda ise Arapça *cihaz* ve Fransızca *appareil*’i karşılamak için önerilmiştir (TDK, 1935, s. 30).

*Aygıt*, tespit edebildiğimiz kadarıyla ilk kez 18. yüzyılın sonunda, Şermî Mehmet Efendi’nin yazdığı *Aydın Lügâti* adıyla bilinen şirde kayda geçmiştir. Anadolu ağızları hakkındaki en eski eserlerden biri olan bu manzum sözlüğe göre Aydın ağzında “alet” anlamında *aygıt* kelimesi kullanılmaktadır: *Götüre de ilet, getir eberdür/ Dağı âlâta aygıt mu’teberdür* (Turan, 2002, s. 372). Kelime, Türkiyedeki ilk büyük ağız sözlüğü olan *Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi*’nden önce yayımlanmış olan bazı çalışmalarda da kaydedilmiştir. 1932 yılında yayımlanmış olan *Anadilden Derlemeler*’de Gaziantep kaydıyla yer alan kelime, “alet, malzeme, düzen, kereste” şeklinde tanımlandıktan sonra tanık olarak “*Aygıt işler el ögünür.*” atasözü verilmiştir (ADD-I, s. 20a). Bu esere göre kelimenin Antalya’da *aykırt*, Burdur’da *aykıt* varyantı aynı anlamı taşımaktadır (ADD-I, s. 20a). Kelime, folklor araştırmacısı Yusuf Ziya Demircioğlu’nun 1934’te yayımlanan *Yürükler ve Köylülerde Hikayeler-Masallar* adlı eserindeki “*Yanıma aykıtlardan tı, bız aldım. Ustamla yola çıktık.*” cümlesinde *aykıt* biçimiyle tanıklanmıştır (Tietze, 2016, s. 506).

*Aygıt*, “duvarcı aletleri, yapı malzemeleri” anlamıyla Bulgarcaya da geçmiştir (Karaağaç, 2008, s. 56b).

## 1. Kelimenin Kökeni Hakkındaki Görüşler

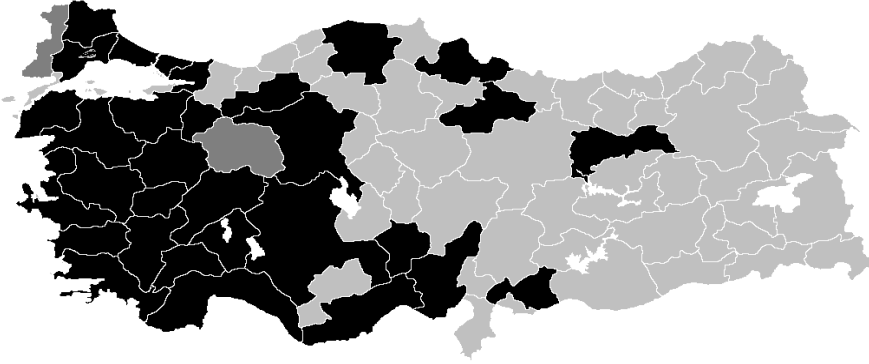
Birçok etimolojik çalışmada *aygıt* yer almamaktadır (Räsänen, 1969, Sevortyon, 1974, Eren, 1999, Stachowski, 2019). *Aygıt’a* yer veren etimolojik çalışmalarda ise genellikle kelimenin kökeni ve yapısı üzerine herhangi bir değerlendirme bulunmamaktadır (Tietze, 2016, s. 406, Nişanyan, 2018, s. 61b, Karaağaç, 2024, s. 161a).

Taranan çalışmaların Sadece ikisinde *aygıt*’ın yapısı ile ilgili çözümleme vardır. Gülensoy, kelimenin *Divânu Lugâti’t-Türk*’teki *adrı* “buğday temizlemek için kullanılan araç” ile ilişkili olduğunu savunmuş (2018, s. 47a), Atalay ise *ay-* “eğlenmek, oyalanmak” kökünden -gıt eki ile türediğini iddia etmiştir (1941, s. 137).

## 2. Türkiye Türkçesi Ağızlarında *Aygıt*

Tarihî ve çağdaş Türk lehçelerin hiçbirinde kaydedilmemiş olan *aygıt*, Türkiye Türkçesinin Batı grubu ağızlarında yaygın bir kullanıma sahiptir. Kelimenin Anadolu’da tespit edildiği yerler Kırklareli, Tekirdağ, İstanbul, Çanakkale, Bursa, Balıkesir, Manisa, İzmir, Aydın, Muğla, Denizli, Uşak, Kütahya, Bilecik, Kocaeli, Bolu, Afyonkarahisar, Burdur, Isparta, Antalya, Ankara, Konya, Mersin, Niğde, Adana, Gaziantep, Kastamonu,

Samsun, Tokat ve Erzincan'dır.<sup>1</sup> Aşağıdaki haritada kelimenin derlendiği yerler siyah renkle işaretlenmiştir.



### Harita I: *Aygıt* ve varyantlarının kullanıldığı iller

Kelimenin Anadolu ağızlarındaki varyantları, anlamları ve kullanıldığı yerler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Varyant	Anlam	Derlendiği yer <sup>2</sup>
<i>aygı</i> <sup>3</sup>	Eşya.	İz. (DS, s. 413a)
<i>aygırt</i>	Alet, aygıt, umumiyetle ziraat aletleri.	İz. (Caferoğlu, 1994, s. 151a), Brs. (SDD, s. 136b)
<i>aygıt</i>	Kereste, kerestelik ağaç.	Af.; Dz. (DS, s. 414a), Gaz. (ADD, s. 20a)
	Alet, malzeme, çeşitli küçük sanat dallarında kullanılır araç.	Af.; Uş.; Dz.; Ay.; Brd.; İz.; Mn.; Kü.; Ba.; İst.; Çkl.; Brs.; Bil.; Sm.; Ezc.; Ank.; Kn.; Nğ.; İç.; Ant.; Mğ.; Krk. (DS, s. 414a, 4434a), Gaz. (ADD-I, s. 20a)
	Ekmek yapma malzemesi, alet.	Dz. (ADD-II, s. 9b)
	Eşya, ev eşyası.	İsp.; Dz.; Ay.; İz.; Mn.; Ba.; Kc.; To.; Kn.; İç.; Mğ. (DS, s. 414b)
	Tencere.	Mn. (DS, s. 414b)
	Şey.	İz.; Mğ. (DS, s. 414b)

<sup>1</sup> SDD'de *aygıt*, "eşya" anlamıyla Eskişehir'den, "erzak" anlamıyla Edirne'den derlenmiş görünmektedir (SDD, s. 137a). Fakat DS'de kelime ile ilgili yer bilgisinde bu iller yer almamaktadır. Aktarma sırasında bu illerin sehven alınmadığı düşünülürse kelimenin tespit edildiği illere Eskişehir ve Edirne'yi de eklemek gerekir. Bu iller Harita I'de koyu gri ile gösterilmiştir.

<sup>2</sup> İl adlarının kısaltması için bk. DS-I, s. XI.

<sup>3</sup> Bu biçim kayıt veya baskı hatasına dayanıyor olabilir. SDD'deki bilgi DS'ye taşınmış fakat fişteki tanık cümle DS'ye alınmamıştır: *Memurlar çok yer değiştirdiklerinden aygırları az olur* (SDD, s. 136b).

	Eş.	İz. (DS, s. 414b)
	Yemeklik, yemeğe konan çeşitli şeyler, yemek malzemesi; yiyecek, erzak.	Brs.; Kc.; Mğ.; Tk. (DS, s. 415a) Mn. (Korkmaz, 1994, s. 2-34)
	Baharat.	Bo. (DS, s. 415a)
	Meyva kurusu, yemiş.	Isp.; Kü. (DS, s. 414b)
<i>aygıt elek</i>	Eşya, ev eşyası.	İz. (DS, s. 415a)
	Öteberi, şu bu.	İz.; Mn. (DS, s. 415a)
<i>aygut</i>	Yemeklik, yemeğe konan çeşitli şeyler, yemek malzemesi.	Bo. (DS, s. 415a)
	Tarhana yapmak için hazırlanmış baharlı yoğurt.	Ks. (DS, s. 415a)
<i>ayğıt</i>	Alet, malzeme, çeşitli küçük sanat dallarında kullanılır araç.	Af. (DS, s. 415a)
<i>aykıd</i>	Takım, alet, avadanlık.	Brd. (DS, s. 422a)
	Yıkık ev malzemesi.	Brd. (DS, s. 422a)
<i>aykıt</i>	Kereste, kerestelik ağaç.	Brd. (DS, s. 424a)
	Alet, malzeme, çeşitli küçük sanat dallarında kullanılır araç.	Brd.; Dz.; Mn.; Kü.; Ant. (DS, s. 424a)
	Eşya, ev eşyası.	Isp.; Ay.; Mn. (DS, s. 424a)
	Tutak, sap.	Isp. (DS, s. 424a)
	Meyva kurusu, yemiş.	Isp.; Ada. (DS, s. 424a)
	Yemeklik, yemeğe konan çeşitli şeyler, yemek malzemesi.	Brs.; İç. (DS, s. 424a)
<i>aykırt</i>	Damın üzerine konan kalın kereste.	Mğ. (DS, s. 423a)
<i>aykırt</i>	Alet, malzeme, çeşitli küçük sanat dallarında kullanılır araç, avadanlık.	Sm. (DS, s. 423b) <sup>4</sup> , Ant. (ADD-I, s. 20a)
	Kereste.	Ant. (ADD-I, s. 20a)

**Tablo I:** Anadolu ağızlarında *aygıt* ve varyantları

Tablo II’den de anlaşılacağı üzere “alet”, kelimenin en yaygın anlamıdır. Sonra sırasıyla “eşya, ev eşyası”, “yemek harcı, yiyecek, erzak”, “kereste, kerestelik ağaç”, “şey, öteberi” anlamları gelir. Kelimenin “eş” anlamı sadece bir yerden derlenmiştir. DS’de bu anlamı tanıklamak için “*Aygıdımı bulamadım.*” (DS, s. 414b) cümlesi yer almaktadır. Fakat bu veri ilk derlemede elde edilmiştir ve SDD’deki tanık cümle “*Aygıdımı bulamadım.*” şeklindedir (SDD, s. 138a). Tanık cümlelerin DS’ye yanlış aktarıldığı kabul edilebilir.

<sup>4</sup> SDD’de derleme yeri *Teke \*Erbaa-Tokat* olarak gösterilmiştir (SDD, s. 138b).



SDD'deki tanığa göre kelime, “birbirinin aynı olan veya birbirine çok benzeyen iki şeyden her biri” anlamına sahiptir. Derleyicinin kelimeye yanlış anlam vermiş olması da ihtimal dahilindedir. Kelimenin Isparta'dan derlenmiş “tutak, sap” (DS, s. 424a) anlamı dikkate alındığında örnek cümledeki *aygıt*'ın “bir eşya veya aletin sapı veya herhangi bir parçası” veya “zımbırtı” anlamında kullanılmış olması mümkündür.

<i>Varyant</i>	<i>Anlam</i>	<i>Derlendiği yer</i>
<i>aygirt, aygıt, ayğıt, aykıld, aykıt, aykırt</i>	Alet, araç-gereç.	Af.; Uş.; Brd.; Dz.; Ay.; Mğ.; İz.; Mn.; Ba.; Çkl.; Brs.; Kü.; Bil.; Krk.; İst.; Ank.; Kn.; Nğ.; İç.; Ant.; Gaz.; Ezc.; Sm.
<i>aygı, aygıt, aygıt elek, aykıld, aykıt</i>	Eşya, ev eşyası.	Dz.; Ay.; İz.; Mğ.; Mn.; Brd.; Ba.; Kc.; Kn.; Isp.; İç.; To.
<i>aygıt, aygut, aykıt</i>	Yemek harcı, baharat, yiyecek, erzak .	Brs.; Kc.; Mğ.; Tk.; Mn.; Bo; Isp.; Kü.; Ks.; Ada.; İç.
<i>aygıt, aykıt, aykırt, aykırt</i>	Kereste, kerestelik ağaç.	Af.; Dz.; Brd.; Mğ.; Ant.; Gaz.
<i>aygıt, aygıt elek, aykıt</i>	Şey, öteberi.	İz.; Mğ.; Mn.; Isp.
<i>aygıt</i>	Eş.	İz.

**Tablo II:** *Aygıt* ve varyantlarının belli başlı anlamları

### 3. Kelimenin Kaynağı ve Yapısı Hakkında

Gülensoy tarafından öne sürülen kelimenin *adrı* “buğday temizlemek için kullanılan araç” ile ilgili olduğu yolundaki görüşe (2018, s. 47a) ses ve anlam yönünden iki kelime arasında bağlantı kurulamayacağı için katılmak mümkün değildir.<sup>5</sup> Atalay'ın kelimeyi *ay-* “eğlenmek, oyalanmak” fiili ile ilişkilendirmesi de (1941, s. 137) anlam bakımından kabul edilemez.

Kanaatimize göre *aygıt*, Türkiye Türkçesi ağızlarında ve bazı çağdaş Türk lehçelerinde bulunan *arkıt* “uzun sopa, sırık” kelimesinden gelişmiştir: *arkıt* > *aykıt* > *aygıt*. Bu değişimin nasıl yaşandığına geçmeden önce *arkıt*'ın Anadolu ağızlarındaki ve diğer Türk lehçelerindeki yeri hakkında bilgi vermek faydalı olacaktır.

#### 3.1. Türkçede *Arkıt*

Taradığımız kaynaklarda yer alan bilgilere göre *arkıt* ve varyantları sadece Türkiye Türkçesi ağızlarında, Hakas Türkçesinde ve Karakalpak Türkçesinde yaşamaktadır.

<sup>5</sup> ET *adrı* olağan ses değişimiyle Anadolu ağızlarında zaten yaşamaktadır: TT (ağız) *ayrı* “Çalı ya da başak demetlerini toplamak, kaldırmak için yapılmış çatal ağaç.” (DS, s. 430a).

DS'deki kayıtlara göre *arkıt*, “uzun sopa, sırık” anlamı ve bu anlamdan gelişmiş olan diğer anlamlar ile Hatay, Isparta, Mersin, Giresun, Kahramanmaraş, Gaziantep, Konya, Antalya, Kırşehir ve Çorum'da bilinmektedir.<sup>6</sup> Kelimenin derlendiği yerler aşağıdaki haritada siyah renkle gösterilmiştir:



#### Harita II: *Arkıt*'in kullanıldığı yerler

Türkiye Türkçesi ağızlarında *arkıt* ve varyantlarının anlamları ve tespit edildiği yerler aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Varyant	Anlam	Derlendiği yer
<i>argıt</i>	Keklik tutmak için tahtadan yapılan kapanların yan taraflarına bağlanan ağaç parçası.	Isp. (DS, s. 311b)
	Döğen çekmekte kullanılan ön tarafı çatallı, orta uzunlukta sırık.	Isp. (DS, s. 311b)
	Düzgün ve uzun ağaçtan, budakları alınarak çit yapmakta kullanılmak için hazırlanan sırık.	İç. (DS, s. 311b)
<i>argut</i>	Çamaşır ipi.	Gr. (DS, s. 311b)
<i>arhıt</i>	Kaldıraç.	Mr. (DS, s. 312a)
<i>arkıt</i>	Dövenle boyunduruğu birbirine bağlayan ok.	Isp.; Gaz.; Kn.; İç.; Ant. (DS, s. 327a)
	Okun ucuna takılan ağaç ağırlık.	Hat. (DS, s. 327a)
	Köy evlerinde kapıların arkasına konulan kalın kuşak.	Kn. (DS, s. 327a)
	Asma çubuğunu tutmaya yarayan ve barana denilen ucu çatallı ağaçlar arasına uzatılan düz bir ağaç.	Kn. (DS, s. 327a)

<sup>6</sup> Kelimenin *harkıt* varyantı Kıbrıs'ta “köy evlerinde yapılan kapıların arkasına konan kuşak” anlamıyla kaydedilmiştir (Hakeri, 2003, s. 141a).

	Kızakların ardına önüne çakılan ve tutunmaya yarayan eğri ağaç.	Kn. (DS, s. 327a)
	Semerin eğri ağaçları.	İç. (DS, s. 327a)
	Çadır üzerine çatı yerine konulan ağaç.	Ant. (DS, s. 327a)
	Çadırın yatay direği.	İç. (DS, s. 327a)
	Irmakta balık avlamaya yarayan, kelek şeklinde bir çeşit kayık.	Krş. (DS, s. 327a)
<i>arkut</i>	Elbise, çamaşır asmaya yarayan ip, tel, uzun çubuk.	Gr. (DS, s. 328a)
	Hıyarları sürgünde tutmak için uzatılan ağaç dalı.	Gr. (DS, s. 328a)
<i>harhut</i>	Dokuma tezgâhlarında deve denilen parçayı yukarda tutmaya yarayan ağaç.	Çr. (DS, s. 2288b)

**Tablo III:** Anadolu ağızlarında *arkıt* ve varyantları.

Anadolu ağızlarındaki verilere göre *arkıt*'ın temel anlamı “çeşitli işlerde kullanılan “uzun sopa, sırik, kereste” dir. Birkaç yerde tespit edilmiş olan “çamaşır ipi”, “kaldıraç”, “kelek, sal” gibi anlamlar bu temel anlamdan gelişmiştir.

*Arkıt*, çağdaş lehçelerin bir kısmında Anadolu ağızlarındakine benzer anlamlar ile yer alır: Hak. *arhut* “1. Köprü ayağı. 2. İskele, sehpa. 3. Kiriş.” (Arıkoğlu, 2005, s. 50a), Hak. *arkut* “Sehpa.” (Arıkoğlu, 2005, s. 51a), KKalp. *arğıt* “Büyük, sağlam ve kalın ağaç.” (Uygur, 2019, s. 28a).

### 3.2. *Arkıt*'ın Yapısı Üzerine

*Ayğıt*'ın aslı olduğunu düşündüğümüz *arkıt*'a, bir ağız verisi olduğu için etimolojik çalışmaların çoğunda yer verilmemiştir. Eren, *arkıt*'ın Anadolu ağızlarındaki varyantlarını ve anlamlarını göstermiş fakat “Kökünü bilmiyoruz.” demekle yetinmiştir (1999, s. 18a). Karaağaç, kelimeyi “arka, art” anlamını taşıyan tasarlanmış \**ar* köküne bağlayarak *arka* ve *art* ile aynı aileye dahil etmiş fakat kelimenin yapısı hakkında herhangi bir değerlendirme yapmamıştır (2024, s. 116b, 114b).

Bizce kelime \**ar*- “arasından geçmek”<sup>7</sup> köküne dayanmaktadır. Fakat kelimenin yapısı hakkında kesin bir şey söylemek güçtür. Kelime -gUt (<-k-Ut?) eki (bk. Clauson, 1967, s. 27, Tekin, 2013b, s. 414) ile türemiş olabilir. Anadolu ağızlarındaki *aykırt*, *aykırtı*, *ayğırt* gibi /r/'li varyantlara göre kelimenin \**ar*- fiilinin türevi olan *arkur*- “arasından geçirmek, karşı karşıya gelmek, karşılaşmak” fiilinden (bk. Clauson, 1972, s. 219a, Boeschoten, 2023, s. 36b) -(U)t eki ile türemiş olması da ihtimal dahilindedir: *arkur-ut*> *arkurt*> *arkut*>

<sup>7</sup> bk. Clauson, 1972, s. 216a, s. 239a, Güzel, 2021, s. 12-14.

*arkıt*?<sup>8</sup> Anadolu ağızlarında birkaç yerde tespit edilmiş olan arkaik *argut* ve *arkut* biçimleri kelimenin ikinci ünlüsünün aslında yuvarlak olduğunu göstermektedir.

*Arkıt* kelimesi *aykırı* (< *ET arkuru*) “çapraz, ters, zıt, eğri” (Clauson, 1972, s. 219a) ile aynı tabana sahiptir. Kelimenin *aykırı* ile ilişkisini Anadolu ağızlarındaki *arkıt* ile benzer anlam taşıyan şu kelimeler ortaya koymaktadır: TT (ağız) *aykırı* “Kağnılarda önden arkaya doğru uzatılan sırık.” (DS, s. 422b), *aykırt* “At, eşek gibi hayvanlarda boyunduruğun ince olan alt parçası.” (Kaya ve Kozan, 2003, s. 25), *aygırdak* “Beşiğin içindeki uzun tahta.” (DS, s. 414a), *aygır* “1. İnişlerde arabaları kızaklatmak için tekerin altına konan oyuk ağaç ya da demir araç (bir çeşit fren). 2. Arabada falakanın takıldığı eğri demir. 3. Arabanın ok demiri.” (DS, s. 413b), *aykırdak* “1. Semerin yan ağaçları. 2. Döven’in yan ağaçları. 3. Kalın ve kaba sopa. 4. Bağ, bahçe ve evlerin önündeki, çevresindeki asma çubukları. 5. Damı dayayan direk, mertek.” (DS, s. 422b).

*Arkıt*’ın varyantı olduğunu düşündüğümüz, Bilecik’ten derlenmiş olan *aygıt* “Keyif sahibi, başına buyruk.” (DS, s. 415a) kelimesi *arkıt*, *aygıt* ve *aykırı* arasındaki yakın ilişkiyi gösteren önemli bir veridir. krş. TT *aykırı* (< *ET arkuru*) “1. Alışılmış, doğru olarak kabul edilmişe uygun olmayan; hilaf, mugayir, muhalif. 2. Toplumda görüş ve yaşayış biçimiyle uçlarda bulunan kimse, marjinal...” (TDK, 2023, s. 321a), TT (ağız) *avkuru* “İnatçı.” (DS, s. 387b); Kar. *arkuk* “1. İnatçı, dikbaşı. 2. İki duvar veya sütun arasına konan ağaç, kiriş.” (Clauson, 1972, s. 216a). Anlam ilgisi için krş. TT (ağız) *çapraz* “1. Eğri. 2. inatçı.” (DS, s. 1078a).

Türkçede *arkıt* ile aynı tabana dayandığı anlaşılan birçok kelime bulunmaktadır: EUyg., Kar. *arkuk* “Kiriş” (Wilkens, 2021, s. 63b; Clauson, 1972, s. 216a), Osm. *arda* “Uzun değnek” (Ş. Sami, 2010, s. 63b), TT (ağız) *artağ* “1. Çocuğu beşiğe bağlayan bez. 2. Kırılan hayvan bacağı, oynatmadan düzgün tutmaya yarayan tahta.” (DS, s. 332a), *artma* “Üzüm hereklerinde yatay uzatılan direk.” (DS, s. 336a), *arıç/ arış* “1. Araba oku. 2. Hayvanların koşulduğu okun arabaya bağlı olduğu çatal kısım.” (DS, s. 314a, 323b, 332b), *arış* “Hayvanların koşulduğu okun arabaya bağlı olduğu çatal kısım.” (DS, s. 314a), *argaç* “Bir omuza alınan mertek veya ağacın, dengesini sağlamak için diğer omuzdan altına konan destek.” (DS, s. 310a), *arkış* “Değirmen taşları arasına konan demir gereç.” (DS, s. 327a); KKalp. *argaw* “Arka, direk, dayak.” (Uygur, 2019, s. 29a), KMalk. *arkav* “Çatının ortasından geçen ana kiriş.” (Tavkul, 2000, s. 89), Alt. *artpak* “1. Sırık 2. Peynir kurutmak için eleğin konulduğu iki sırık.” (Baskakov ve Taşçakova, 1999, s. 29a), Bşk. *artmak-şartmak* “Çarpık çurpuk.” (Özşahin, 2017, s. 40a), Çuv. *urtmak* “Saman çatıya yatırılmış uzun, kalın sırık.” (Bayram, 2019, s. 788b), Gag. *arkuş* “Keman yayı, yay.” (Baskakov vd., 1999, s. 16b), Gag. *arış* “Kütük.” (Baskakov vd., 1999, s. 16a), Hak. *arlı* “1. İskele, sehpa. 2. (tavanda) Kiriş.” (Arikoğlu, 2005, s. 50a), Hak. *arlı* “1. Kiriş. 2. İskele, sehpa.” (Arikoğlu, 2005, s. 51b), Hak. *artpah* “1. Sundurma. 2. Giysi askısı. 3. Üzerine ekin konan çapraz sıırıklar.” (Arikoğlu, 2005, s. 52a), Şor. *artkı* “1. Bağlam, ot yığını bağlamı. 2.

<sup>8</sup> Erdal, -(U)t ile türeyen pek çok kelimedede, aslında ekin -(U)r- ile genişlemiş tabanlara geldiğini, bu şekillerin -(U)r- düşmesi ile ortaya çıktığını iddia etmiştir: *ölüt* “öldürme” (< *öl-ür-üt*), *kağut* “kavrulmuş yemek” (< *kağur-ut*), *çaşut* “karalama, iftira” (< *çaşur-ut*) vb. (1991, s. 310-313).

Sırık.” (Tannağaşeva ve Akalın, 1995, s. 8b), Tel. *artkı* “Sırık, çamaşırları asmak için kullanılan değnek.” (Sırkaşeva ve Kuçığaşeva, 2000, s. 8)...

### 3.3. *Arkı'tan Aygıt'a*

Yukarıda da belirtildiği gibi kelime *arkıt* > *aykıt* > *aygıt* şeklinde gelişme göstermiştir. Anadolu ağızlarında ve çağdaş lehçelerin bir kısmında yer alan verilere göre *arkıt*, “sopa, sırık, ağaç, kereste” temel anlamını taşımaktadır. Bu anlamdan “alet, araç-gereç” anlamı ortaya çıkmıştır. Bu anlamlar *aygıt* kelimesinde de mevcuttur. Sonraki süreçte fonosemantik değişim ile *aygıt* biçimini alan kelime, anlam genişlemesi ile “eşya, ev eşyası”, “öteberi, ufak tefek şeyler”, “yiyecek, yiyecek malzemesi” anlamlarını da kazanmıştır. Türkçede bir kelimenin ses ve anlam bakımından farklılaşarak bağımsız kelimelere dönüşmesinin birçok örneği bulunmaktadır: *yaşar-/ yeşer-*, *bakır / mangır*, *bıçkı/ bıçki*, *közleme/ gözleme*, *takı > dahi / daha...* Fono-semantik başkalaşma olarak adlandırılan bu değişimin Türkçedeki örnekleri için bk. Kara 2011.

İki kelimenin derlendiği yerlere bakıldığında *aygıt*'ın 29 ilde, *arkıt*'ın ise 10 ilde kullanıldığı görülmektedir. *Aygıt* ağırlıklı olarak Ege, Akdeniz ve Marmara'da, *arkıt* ise ağırlıklı olarak Akdeniz Bölgesi'nde bilinmektedir. Isparta, Mersin, Gaziantep, Konya ve Antalya'da hem *arkıt* hem de *aygıt* kullanılmaktadır. *Aygıt*'ın çok yaygın olduğu Ege ve Marmara bölgelerinde *arkıt* tespit edilmemiştir. Veriler dikkate alındığında hem *arkıt* hem *aygıt* biçimlerinin kullanıldığı, Ege Bölgesi'ne sınırı olan illerden birinde *arkıt*'ın fonosemantik değişime uğradığı, *arkıt*'tan gelişen *aygıt* biçiminin Ege ve Marmara boyunca yayıldığı, bu bölgelerde *arkıt* biçiminin tamamen unutulduğu ihtiyatla söylenebilir.

Ses ve anlam yakınlığı *arkıt* ile *aygıt*'ın birbiriyle ilişkili olduğunu açık bir şekilde göstermektedir.

Türkçede damak seslerinin önündeki /r/ sesinin /y/'ye dönüştüğü bazı örnekler mevcuttur: krş. ET arkuru > TT aykırı; TT gergin > TT (ağız) geygin (Caferoğlu, 1964, s. 32); ET \*arkır- > EUyg. aykır-, TT haykır-?<sup>9</sup> Buna göre kelimenin *arkıt* > *aykıt* > *aygıt* şeklinde gelişme göstermesi ses bilgisi yönünden mümkündür.

Anadolu'nun bazı yerlerinde *aygıt* tıpkı *arkıt* gibi “çeşitli işlerde kullanılan ağaç, kereste” anlamını taşımaktadır. *Aygıt*'ın “yemek harcı” anlamı birçok yerde bilinmektedir. *Argut*<sup>10</sup> biçimi de benzer şekilde Kastamonu'da “tarhana harcı” anlamıyla kayıt altına alınmıştır: *ayrana argüt deyala gâli. o ayran oluya ya. oña şindi mđzeme gätıyon ya. duz gätıyon. soan*

<sup>9</sup> krş. Tuv. *alğır-* “bağırmaq, böğürmek”, Yak. *arğy-* “yüksek sesle bağırmaq”, Trkm. *arla-* “yüksek sesle bağırmaq; böğürmek” (Tekin, 2013a, s. 92).

<sup>10</sup> Kastamonu'da *aygıt* biçimi daha yaygındır (DS, s. 415a, Acar, 2012, s. 719, 751, Acar, 2015, s. 42b). *Argut* biçimi aynı metinde birçok kez geçtiği için (Acar, 2008, s. 333) kayıt veya yazım hatası olma ihtimali düşüktür. Kastamonu'da derlenmiş olan başka bir metinde de *argut* geçmektedir. Fakat burada *argun* “bir tür yabani armut” ile *argut*'un birbirine karıştırıldığı anlaşılmaktadır: *bekmezi armut, argun, alıçdan yaparuz. argun bekmezini, böle gazan vadu zoba gibi. döverüz, toplaruz tokmaq va şöle. altına da goruz ki aac, üsdüne de goruz bi aac o argudu döverüz* (Acar, 2012, s. 539).

*dōrayon. būber dōrayon. tomatīs dōrayon. doraç soğuyon. onnarī bule ğaruşturuyon ğari dorā da soğuyon oña argūt deniya ğayri* (Acar, 2008, s. 333). *Aygıt* ile *arkıt* arasındaki anlam ortaklığını gösteren bu veriler iki kelime arasındaki bağlantıyı desteklemektedir.

“Çeşitli işler için kullanılan uzun sopa, sırık” anlamını taşıyan *arkıt*, fono-semantik değişimle *aygıt* biçimini almış ve bazı ağızlarda genelleşme ile bütün küçük aletler için kullanılmaya başlamıştır. Yani başlangıçta sadece bir aletin adı iken zamanla genelleşerek “alet, araç-gereç” anlamını kazanmıştır. Türkçede bu tür genelleşmelerin örnekleri mevcuttur. Mesela *ödül* başlangıçta sadece “güreşlerde kazanana verilen armağan” anlamını taşıyorken daha sonra “bütün yarışmalarda kazanana verilen armağan” anlamında kullanılmıştır. *Terkos, dalga* vb. kelimelerde de benzer türde bir anlam gelişmesi söz konusudur (Korkmaz, 2007, s. 20, Aksan, 2006, s. 135).

“Ağaç, kereste”, ev yapımındaki temel malzemelerden biri olduğu için kelimenin araç-gereç anlamını kazanması normaldir. Kelimede *kereste, ağaç > ev yapımı için gerekli malzeme > bir iş için gerekli olan malzeme > alet, araç-gereç* şeklinde anlam gelişimi düşünülebilir. Türkçede “eşya”, “alet, araç”, “malzeme”, “yiyecek, erzak” anlamını taşıyan bazı kelimeler benzer şekilde “kereste, ağaç” anlamına da gelmektedir. Mesela Farsça *kereste* Osmanlıcada “bir işte kullanılan her türlü malzeme; erzak, azık” anlamlarının yanı sıra “inşaat işlerinde kullanılan ağaç” anlamını da taşımaktadır (Adamoviç, 2009, s. 198a, Meninski, 1680, s. 3900, Redhouse, 1987, s. 1537b, Ş. Sami, 2010, s. 625b). Kelime bugün Anadolu ağızlarında “kunduracı gereçleri (kösele, deri, çiriş vb.)” anlamıyla kullanılmaktadır (DS, s. 2753b).

Anadolu ağızlarındaki şu örnekler de ilgili anlamlar arasındaki geçişin mümkün olduğunu ortaya koymaktadır. bk. TT (ağız) *taşut (I)* “1. Yabanıl elma, armut kurusu. 2. Yemek yapmak için yağ, şeker, yumurta vb. gereçler.” (DS, s. 3841a), *taşut (II)* “Kereste.” (DS, s. 3841a), *tavşut (I)* “1. Elma, armut, erik kurusu. 2. Elma, armut, erik kurusundan yapılan hoşaf. 3. Yiyecek şey.” (DS, s. 3849a), *tavşut (II)* “Kereste.” (DS, s. 3849a), *tağşut* “Ürün.” (DS, s. 3802b), *tağşıt* “Eşya.” (DS, s. 3800a). bk. TT (ağız) *kayıt (I)* “1. Pencere çerçevesi. 2. Tahta. 3. Bir yere çakılan destek.” (DS, s. 2701b), *kayıt (II)* “Araç, eşya.” (DS, s. 2701b). bk. TT (ağız) *avadanlık (I)* “1. Kavrulmuş kahvenin soğutulduğu tahta kap. 2. Ziyet eşyası. 3. Alet edevat dolabı, sandığı. 4. Alet edevat yapmak için kullanılacak ağaç.” (DS, s. 374b), *avadanlık (II)* “Kış için kurutulmuş sebzeler.” (DS, s. 374b).

## Sonuç

Sadece Türkiye Türkçesinin Batı grubu ağızlarında kullanılan ve ölçünlü Türkiye Türkçesine ağızlardan kazandırılmış olan *aygıt* kelimesinin yapısı üzerine bugüne kadar doyurucu bir açıklama yapılamamıştır.

Kelimenin Anadolu ağızlarında ve bazı çağdaş Türk lehçelerinde varlığını koruyan *arkıt* ile bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. *Arkıt*, Anadolu ağızlarında “çeşitli işlerde kullanılan sopa, kereste, uzun sırık” anlamını taşımaktadır. Kelimenin diğer anlamları da bu anlamla ilgilidir. *Arkıt*’tan gelişen *aygıt* ise birçok yeni anlam kazanmıştır. “Alet”, kelimenin en

yaygın anlamıdır. “Eşya, ev eşyası”, “yemek harcı, yiyecek, erzak”, “kereste, kerestelik ağaç”, “şey, öteberi” kelimenin sahip olduğu diğer anlamlardır.

Kanaatimize göre aygıt kelimesi *arkıt* > *aykıt* > *aygıt* şeklinde gelişmiştir. Başlangıçta “çeşitli işler için kullanılan uzun sopa, sırık” anlamını taşıyan *arkıt*, anlam genişlemesi ile bazı ağızlarda “alet, araç-gereç” anlamını kazanmış ve fono-semantik değişim ile *aygıt* biçimine dönüşerek farklı bir kelime hüviyeti kazanmıştır.

Ses ve anlam yakınlığı iki kelime arasındaki bağlantıyı açık bir şekilde göstermektedir. Türkçede damak seslerinin önündeki /r/ sesinin /y/’ye dönüştüğü *arkuru* > *aykırı* gibi örneklere göre *arkıt* > *aykıt* > *aygıt* değişimi ses bilgisi yönünden mümkündür.

Anadolu’nun birçok yerinde *aygıt*’ın tıpkı *arkıt* gibi “kereste, ağaç” anlamında kullanılması, Kastamonu’da tespit edilmiş olan *argut* biçiminin *aygıt*’ın anlamlarından biri olan “yemek harcı” anlamını taşıması, Anadolu ağızlarındaki “ağaç, kereste” anlamına gelen bazı kelimelerin *aygıt*’taki gibi “alet, araç”, “eşya”, “malzeme”, “yiyecek erzak” anlamlarına da sahip olması *aygıt*’ın *arkıt*’tan geliştiğini desteklemektedir.

### Kısaltmalar

**ADD** : *Anadilden Derlemeler* (bk. Koşay & Işırtman, 1932, Koşay & Aydın, 1952)

**Alt.** : Altay Türkçesi

**Bşk.** : Başkurt Türkçesi

**Çuv.** : Çuvaş Türkçesi

**DS** : *Derleme Sözlüğü* (bk. TDK, 1963-1982)

**ET** : Eski Türkçe

**EUyg.** : Eski Uygur Türkçesi

**Gag.** : Gagavuz Türkçesi

**Hak.** : Hakas Türkçesi

**Kar.** : Karahanlı Türkçesi

**KKalp.** : Karakalpak Türkçesi

**KMalk.** : Karaçay-Malkar Türkçesi

**Osm.** : Osmanlı Türkçesi

**SDD** : *Türkiyede Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi* (bk. TDK, 1939-1949).

**Şor.** : Şor Türkçesi

**TDK** : Türk Dil Kurumu



**TDTC** : Türk Dilini Tetkik Cemiyeti

**Tel.** : Teleüt Türkçesi

**Trkm.** : Türkmen Türkçesi

**TT** : Türkiye Türkçesi

**Tuv.** : Tuva Türkçesi

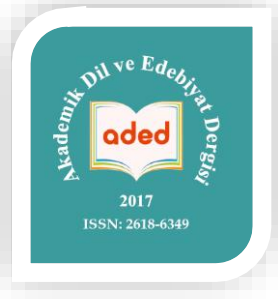
**Yak.** : Yakut Türkçesi

**Kaynaklar | References**

- Acar, E. (2015). *Kastamonu yöresi söz varlığı*. Gazi Kitabevi.
- Acar, E. (2008). *Kastamonu merkez ilçe ve köyleri ağızı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Acar, E. (2012). *Kastamonu ve yöresi ağızları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Adamoviç, M. (2009). *Floransalı Filippo Argenti'nin notlarına göre (1533) 16. yüzyıl Osmanlı Türkçesi* (A. Merhan, Çev.). TDK yayınları.
- Aksan, D. (2006). *Anlambilim, anlambilim konuları ve Türkçenin anlambilimi*. Engin Yayınevi.
- Arıkoğlu, E. (2005). *Örnekli Hakaşça-Türkçe sözlük*. Akçağ Yayınları.
- Atalay, B. (1941). *Türk dilinde ekler ve kökler üzerine bir deneme*. TDK Yayınları.
- Ayverdi, İ. (2006). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. Kubbealtı Neşriyatı.
- Baskakov, N. A. vd. (1991). *Gagavuz Türkçesinin sözlüğü* (İ. Kaynak & A. M. Doğru, Çev.). TDK Yayınları.
- Baskakov, N. A. & Taşçakova T. M. (1999). *Altayca-Türkçe sözlük*. (E. Gürsoy-Naskali & M. Duranlı, Haz.). TDK Yayınları.
- Bayram, B. (2019). *Çuvaş Türkçesi sözlüğü*. TDK Yayınları.
- Boeschoten, H. (2023). *A dictionary of early middle Turkic*. Brill.
- Caferoğlu, A. (1964). Anadolu ağızları konson değişimleri. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1963, 1-33.
- Caferoğlu, A. (1994). *Anadolu dialektolojisi üzerine malzeme I*. TDK Yayınları.
- Clauson, G. (1967). Eski Türkçe üzerine üç not. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten* 1966, 19-37.
- Clauson, G. (1972). *An etymological dictionary of pre-thirteenth century Turkish*. Oxford University Press.
- Erdal, M. (1991). *Old turkic word formation I-II*. Otto Harrassowitz.
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. Bizim Büro Yayınları.
- Gülensoy, T. (2018). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe sözcüklerin köken bilgisi sözlüğü-etimolojik sözlük*. Bilge Kültür-Sanat.
- Güzel, F. (2021). *Türkiye Türkçesi ağızlarında eskicil (arkaik) kelimeler*. Fenomen Yayınları.

- Hakeri, H. B. (2003). *Hakeri'nin Kıbrıs Türkçesi sözlüğü*. Samtay Vakfı Yayınları.
- Kara, M. (2012). *Ayrı düşmüş kelimeler*. Kesit Yayınları.
- Karaağaç, G. (2008). *Türkçenin verintiler sözlüğü*. TDK Yayınları.
- Karaağaç, G. (2024). *Türkçenin kökteşler sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Kaya, Ö. & Kozan, H. A. (2003). *Mahalli kelimeler sözlüğü*. Ukde Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1994). *Güneybatı anadolu ağızları*. TDK Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2007). *Gramer terimleri sözlüğü*. TDK Yayınları.
- [Koşay], H. Z. & [İşitman], İ. R. (1932). *Anadilden derlemeler-I*. Hâkimiyeti Milliye Matbaası.
- Koşay, H. & Aydın, O. (1952). *Anadilden derlemeler-II*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Meninski, F. M. (1680). *Thesaurus linguarum orientalium Turcicae-Arabicae Persicae: lexicon I-III*.
- Nişanyan, S. (2018). *Nişanyan sözlük-çağdaş Türkçenin etimolojik sözlüğü-*. Liber Plus Yayınları.
- Özşahin, M. (2017). *Başkurt Türkçesi sözlüğü*. TDK Yayınları.
- Räsänen, M. (1969). *Versuch eines etymologischen wörterbuchs der Türk Sprachen*. Suomalais-Ugrilainen Seura.
- Redhouse, J. (1987). *A Turkish and English lexicon: shewing in English the significations of the Turkish terms* (new impression). Librarie du Liban.
- Sevortyan, E. V. (1974). *Etimologičeskiy slovar' tyurkskih yazıkov I*. İzdatel'stvo Nauka.
- Sırkaşeva, L. T. & Kuçığaşeva, N. A. (2000). *Teleüt ağızı sözlüğü* (Ş. H. Akalın & Ç. Turgunbayev, Çev.). TDK Yayınları.
- Stachowski, M. (2019). *Kurzgefaßtes etymologisches wörterbuch*. Ksiğgarnia Akademicka.
- Şemsettin Sami (2010). *Kâmûs-ı Türkî* (P. Yavuzarslan, Haz.). TDK Yayınları.
- Tannagaşeva, N. N. K. & Akalın, Ş. H. (1995). *Şor sözlüğü*. Çukurova Üniversitesi Basımevi.
- Tavkul, U. (2000). *Karaçay-Malkar Türkçesi sözlüğü*. TDK Yayınları.
- TDK (1935). *Türkçeden Osmanlıcaya cep kılavuzu*. Devlet Basımevi
- TDK (1939-1949). *Türkiyede halk ağzından söz derleme dergisi I-IV*. Cumhuriyet Matbaası.
- TDK (1963-1982). *Derleme sözlüğü I-XII*. TDK Yayınları.
- TDK (2023). *Türkçe sözlük*. TDK Yayınları.

- TDTC (1934). *Osmanlıcadan Türkçeye söz karşılıkları tarama dergisi I-II*. Devlet Matbaası.
- Tekin, T. (2013a). Ön Türkçede ünsüz yitimi. *Makaleler I- Altayistik*. TDK Yayınları.
- Tekin, T. (2013b). Notes on old Turkic word formation. *Makaleler II- Tarihi Türk Yazı Dilleri*. TDK Yayınları.
- Tietze, A. (2016). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügatı I (A-B)*. Türkiye Bilimler Akademisi.
- Turan, F. (2002). An eighteenth century Ottoman account of Aydın dialect: Aydın Lügati and its linguistic characteristics. F. Turan & N. Demir (Ed.), *In Scholarly Depth and Accuracy: A Festschrift to Lars Johanson* içinde (s. 369-388). Grafiker Yayıncılık.
- Uygur, C. V. (2019). *Karakalpak Türkçesi sözlüğü*. TDK Yayınları.
- Wilkins, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen*. Universitätsverlag Göttingen.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Gül Banu DUMAN

<https://orcid.org/0000-0002-6593-3587>

Doç. Dr.

[gbanu.duman@beun.edu.tr](mailto:gbanu.duman@beun.edu.tr)

Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi

<https://ror.org/01dvabv26>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Kazaklarda Alaş Hareketi ve Ötebay Turmanjanov'un Üslubuna Yansımaları

*The Alash Movement among the Kazakhs and Its Reflections in the Style of Otebai Turmanzhanov*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 29.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 09.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Duman, G. B. (2025). Kazaklarda Yenileşme Dönemi Fikir Hareketleri ve Ötebay Turmanjanov'un Üslubuna Yansımaları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 293-307. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629357>

Duman, G. B. (2025). Intellectual Movements During the Modernization Period Among Kazakhs and Their Reflections in Otebai Turmanzhanov's Style. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 293-307.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1629357>

### Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme   Review Reports	Çifti 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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

© Gül Banu DUMAN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

19. yüzyılda Kazak topraklarının Ruslar tarafından işgaliyle birlikte bu coğrafyada sosyal, kültürel, siyasi birçok gelişmeler kendini gösterir. Rusların sömürgeci, yayılmacı siyasetleri, halkın haksızlıklara başkaldırmasıyla ve bölgenin aydınlanmasıyla sonuçlanır. 19. yüzyılın sonlarına doğru gerek Rus etkisi ve gerek Usul-i Cedit eğitim ve kültür hareketinin etkisiyle bölgede aydın bir sınıf oluşur. Bu aydınlar Alaş Orda aydınları olarak anılırlar. Alaş Orda hareketi hem siyasi hem edebî bir harekettir. Bu aydınlar görüşlerini edebiyat üzerinden halka duyurmaya çalışırlar. Alaş Orda hareketi sadece Kazak coğrafyasında değil Türkistan'ın farklı coğrafyalarında da etkili olmuştur. Bu güçlü aydınlanma hareketi, Stalin'in baskı döneminde ortadan kaldırılmaya, silinmeye çalışılmış, bu hareketi benimsemiş entelektüeller tasfiye edilmiştir. Alaş Orda'nın yenilikçi fikirlerini benimseyen aydınlar, tutuklamalar, sürgünler ve ölüm cezaları ile susturulmuş, ortadan kaldırılmışlardır. 1938 yılında "Abaycılık, Mağcancılık" suçlamasıyla sürgüne gönderilen aydınlardan biri de Ötebay Turmanjanov'dur. Mağcan bilindiği üzere Alaş Orda hareketinin öncü isimlerinden biridir. Stalin döneminde çok sesliliğe ve çok renkliliğe izin verilmemekte, edebiyat merkezden gelen emirler doğrultusunda şekillenmektedir. Ötebay Turmanjanov'un da kendine has üslubu bu dönemde dikkat çekmiş, hoş karşılanmayarak hedef gösterilmiştir. 20 yıl süren sürgün cezası ancak Stalin'in ölümünden sonra 1958 yılında adının temize çıkmasıyla beraber kalkmıştır. Bu çalışmada Ötebay Turmanjanov'u çağdaşlarından ayıran kendine özgü üslubu, eserlerinden örneklerle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Türk lehçeleri ve edebiyatları, Kazak edebiyatı, üslup bilimi, Alaş Orda hareketi, Ötebay Turmanjanov.

## Abstract

*In the 19th century, with the occupation of Kazakh lands by the Russians, many social, cultural, and political developments took place in this region. The colonialist and expansionist policies of the Russians led to rebellion against injustice and fueled enlightenment. Towards the end of the 19th century, an intellectual class emerged in the region under the influence of both Russian rule and the Usul-i Jedit education and cultural movement. These intellectuals came to be known as the Alash Orda intellectuals. The Alash Orda movement was both a political and literary movement. These intellectuals sought to disseminate their views to the public through literature. The Alash Orda movement was influential not only in the Kazakh lands but also in various parts of Turkestan. This powerful enlightenment movement was subjected to suppression and eradication during Stalin's period of repression, and the intellectuals who embraced this movement were purged. Intellectuals who advocated the innovative ideas of Alash Orda were silenced and eliminated through arrests, exile, and death sentences. In 1938, one of the intellectuals exiled on charges of "Abatism, Magzhanism" was Otabai Turmanzhanov. As is well known, Magzhan was one of the leading figures of the Alash Orda movement. During the Stalin era, intellectual diversity and artistic pluralism were not tolerated, and literature was shaped according to directives from the central authority. Otabai Turmanzhanov's distinctive style also drew attention during this period, and he was deemed undesirable and targeted. His 20-year exile sentence was lifted only after Stalin's death in 1958 when his name was cleared. This study aims to analyze the unique style that distinguishes Otabai Turmanzhanov from his contemporaries, providing examples from his works.*

**Keywords:** Contemporary Turkic Dialects and Literatures, Kazakh Literature, Stylistics, Alash Orda Movement, Otebai Turmanzhanov.

## **Giriş**

19. yüzyılın ilk yarısında Çarlık Rusyası (1480-1917) tarafından Kazak Hanlığı ortadan kaldırılmış, en son Orta Cüz'de 1837-1847 yılları arasında Kenesarı tarafından yürütülen on yıllık bağımsızlık hareketi de başarısız olunca Ruslar, Kazak topraklarını kendi sistemlerine göre düzenlemeye hız vermişlerdir (Yorulmaz, 2016, s. 939). Ruslar, hızlı bir şekilde bölgeye Rus yerleşimcileri yerleştirmeye başlamışlardır. “Devlet eliyle yürütülen ve Kazak insanının su kaynakları ile işe yarar hemen bütün topraklarını kaybetmesine yol açan bu göç neticesinde, ülkenin sosyo-ekonomik yapısı bütünüyle felç olmuştur” (Şahmatov, 1964, s. 119-134; Yorulmaz, 2016, s. 940).

Rusların yerli halka yaşama hakkı tanımayan Ruslaştırma politikası, halkın tepkisini çekmiştir. “Türkistan topraklarında, Rus hakimiyetinin getirdiği bazı siyasal ve kültürel sonuçlar bir süre sonra milli bir uyanışı tetiklemiştir. Bu uyanış kendini ceditçilik akımı olarak göstermiştir.” (Öztürk, 2016, s. 97). Bu milli uyanış hareketi Kazak coğrafyasında 19. yüzyıl sonunda başlamış, 20. yüzyılın başında da devam etmiştir. Bir kültür hareketi olarak başlayan bu yenileşme fikir hareketi, 1917 yılında Alaş Partisi'nin kurulması ile siyasal bir boyut da kazanmıştır. Bu siyasal oluşum çok uzun sürmeyip ortadan kaldırılsa da Alaş aydınları olarak adlandırılan aydınların fikirleri uzun süre yaşamıştır. “5 Mart 1920 tarihinde resmen feshedilen Alaş Orda, bir hükûmet olduğu kadar, ruhu günümüze kadar gelen bir bağımsızlık hareketidir” (Yorulmaz, 2016, s. 972).

Partinin feshedilmesinden sonra da fikirlerini yaymaya devam eden Alaş liderleri, “15-20 yıl içerisinde ‘pantürkist’, ‘panislamist’ ya da ‘ajanlık’ gibi asılsız suçlamalarla ‘halk düşmanı’ ilan edilerek Sovyet rejimi tarafından yok edilmişlerdir” (Yorulmaz, 2016, s. 973). Özellikle Stalin'in baskı döneminde milli renge sahip hiçbir oluşuma, fikre, esere, üsluba, aydına yaşama şansı verilmeyerek aydın tasfiyesi ile bu milli renkler ve sesler ortadan kaldırılmıştır.

20. yüzyılın başlarında yetişmiş çağdaş Kazak edebiyatına önemli katkılarda bulunmuş isimlerden biri de Ötebay Turmanjanov'dur. Turmanjanov da milli renklere sahip farklı üslubu yüzünden Stalin döneminde tutuklanmış ve 20 yıl sürecek olan sürgün cezasına çarptırılmıştır.

Bu çalışmada Kazak coğrafyasındaki yenileşme dönemi fikir hareketleri üzerinde durulacak ve Ötebay Turmanjanov'un Stalin döneminde ceza almasına sebep olan özgün üslubu, eserlerinden hareketle incelenecektir.

## **1. Alaş Hareketi ve Ekim Devrimi'nden Sonraki Durum**

Ceditçi aydınların açtığı Tatar medreselerinin Kazak fikir hayatında önemli etkileri bilinmektedir. “20. yüzyılın başında Kazakistan'ın fikir hayatında önemli yere sahip olan Aykap dergisinin naşiri Muhammetcan Seralin ve baş editörü Ekrem Alimov (Subhanberdina ve Damirov 1993, s. 301; Özdemir, 2009, s.162) gibi Kazak aydınlarının bir kısmı Tatar medreslerinde yetişmiştir.



Rusların 19. yüzyıl başlarında Kazak topraklarını işgal etmesiyle birlikte Kazakların sosyal, kültürel, siyasi hayatında büyük değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişiklikler neticesinde Kazak siyasi düşüncesinde Rus etkisinin hâkim olduğunu söyleyen Kalkan (2002), on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başlarında modern anlamda bir Kazak aydın sınıfının ortaya çıktığından bahseder. Kalkan “Bu aydın sınıfın ortaya çıkardığı en önemli oluşum Alaş hareketidir” (Kalkan, 2002, s. 2) demektedir. Bu hareketin önde gelen isimleri Ahmet Baytursınuh, Alihan Bökeyhan, Mirjakıp Duvlatulı ve Mağjan Jumabayev gibi isimler, sadece siyasi arenada faaliyet göstermekle kalmamışlar, eğitim ve edebiyat gibi alanlarda yaptıkları işlerle toplumda milli uyanışı sağlamak için uğraşmışlardır. Bu aydınların yayın organları aracılığıyla yaymaya çalıştıkları aydınlanma düşüncesi sadece Kazak halkı üzerinde etkili olmamış, o dönemki diğer Türk topluluklarında da onların fikirleri yankı bulmuştur.

Alaşçıların yaymaya çalıştığı yenilikçi fikirler, Kazak coğrafyasında yeni aydınların yetişmesine öncülük etmiş, 20. yüzyılın başından itibaren eğitim ve edebiyat alanında hızlı gelişmeler yaşanmıştır. “Kazak tarihinde Alaş Orda Hareketi, yalnızca siyasi bir hareket değil, aynı zamanda kültürel bir harekettir. Alaşçı Kazak aydınları, her şeyden önce, Kazak halkının eğitim ve kültür seviyesini yükselterek milli bir uyanışı gerçekleştirmeyi amaçlamıştır.” (2018, s. 61) diyen Kınacı, gazeteci, eğitimci, şair ve yazar gibi çok yönlü olan bu Alaş aydınlarının dil ve edebiyatla yakından ilgilendiklerini söyler. “Kazak edebiyat tarihi içinde Alaşçı Kazak aydınlarından kalan edebî miras önemli bir yekûn tutmaktadır. Kazak halkının kültürel seviyesini yükseltme ideallerini onlar daha çok edebiyat aracılığıyla gerçekleştirmişlerdir.” (Kınacı, 2018, s. 61). Alaş Hareketi 1917-1919 yılları arasında kısa bir süre faaliyetlerine devam etmiş olsa bile Sovyet hükümetinin bütün yasaklamalarına rağmen bu harekete baş koymuş aydınlar, Stalin’in repressiya kurbanı olarak son nefeslerini verinceye kadar kültürel ve edebî faaliyetlerini sürdürmüşler, edebî eserler üzerinden fikirlerini halka yaymaya devam etmişlerdir.

Ekim Devrimi’yle birlikte yeni kurulan hükümet, iktidarını sağlamlaştırmaya kadar Sovyet coğrafyasındaki farklı seslere ve renklere ılımlı bir tutum sergilemiştir. Stalin’in iktidarı ele geçirmesinden sonra ılımlı ortam kaybolmaya başlayarak 20’li yılların sonlarına doğru siyasi baskı dalgası kendini hissettirmiş, 1937-38 yıllarında ise en zirve noktaya çıkmıştır. Alaş Orda’nın merkezde olduğu yenileşme hareketine gönül vermiş entelektüel kesim, Stalin’in baskı döneminde tutuklamalar, sürgünler veya ölüm cezasıyla ortadan kaldırılmış ya da susturulmuşlardır. Stalin’in iktidarı döneminde ılımlı tutum yerini, hoşgörüsüzlüğe bırakmış ve farklı, yenilikçi olan her şeye savaş açılmıştır. Bu dönemin tek gayesi tek tip Sovyet tipi insan yetiştirmek olmuştur.

Ruslaştırma ve Hıristiyanlaştırma faaliyetlerinin en yoğun yürütüldüğü yerlerden birinin Kazakistan olduğunu belirten Kapağan “...bu coğrafyadaki Ceditçiler diğer adıyla Alaş Orda savunucuları; eğitim kurumları, siyasî teşekkülleri, edebî sahadaki faaliyetleri ve diğer alanlardaki gayretleri ile kötü gidişatı durdurmaya çalışırlar.” (Kapağan, 2015, s. 260) demektedir.

Lenin ve Stalin'in özellikle Türk ahaliye hitaben kaleme aldığı "Millî hayatınızı tam hürriyet içinde kurunuz. Bu sizin hakkınızdır. Biliniz ki, haklarınız, Rusya'nın bütün halklarının hakları gibi, ihtilalin ve onun organları olan işçi, asker ve köylü Sovyetlerinin kudretli himayesi altındadır. Bu ihtilale ve onun hükümetine destek olunuz" (Erdem, 2005, s. 20-21; Kapağan, 2015 s. 261) şeklinde yerli halkları devrime destek vermeye çağırın ve imparatorluk içindeki halklara birtakım vaatlerde buldukları çağrı metni, dönemin aydınları arasında acıların bir daha tekrarlanmayacağı ve özgürlükçü bir ortamın geleceği yönünde umutları yeşertmiştir. Bu umutların boşa olduğu ve yeni kurulan Bolşevik hükümetinin Çarlık Rusya'nın sömürgeci ve baskıcı politikalarından vazgeçmediği kısa sürede anlaşılacaktır. "Bin bir aldatma ile devrimi gerçekleştiren Bolşevikler, bir yıl bile geçmeden Çarlık Rusya'sını aratır baskı ve zulümlere başvururlar. Türkistan'da kurulan Türk Cumhuriyetleri bu süreçte ortadan kaldırılır." (Kapağan, 2015, s. 263)

Eşitlik özgürlük söylemlerinin gerçek olmadığı kısa sürede anlaşılır ve Alaş aydınları üzerinde büyük bir baskı dönemi başlar. Siyasi yönden elleri kolları bağlanan bu aydınlar birçok kez tutuklanmalarına sürgünle cezalandırılmalarına ve gördükleri baskılara aldırmadan yayın organları aracılığıyla millî uyanışı ve aydınlanmayı yaymaya çalışırlar.

"Onlar aydın sınıfın kaderinin gelecek inşası uğruna kendinden vazgeçmek olduğunu gayet iyi bilirler. Nitekim pek çoğu Kazak Türklüğünü aydınlatma çabasının bedelini sürülerek, hapsedilerek, kurşunlanarak ya da asılarak öder. Dahası cezaları kovulmakla, hapsedilmekle veya ölmekle de son bulmaz. Kendilerine karşı sistemin nefreti o kadar büyüktür ki onları hafızanın ve hatıranın kayıtlarından ebediyen silmek isterler. Kendileri bir mücrim gibi itham edilerek aşağılanan Alaş Orda aydınlarının eserleri ve isimleri uzun yıllar boyu yasaklanır ve gizlenir." (Kapağan, 2015 s. 264)

Stalin'in aydın tasfiyesinden birçok yazar, şair, fikir adamı, aydın etkilenmiştir. Bilindiği üzere 1917 Ekim Devrimi sonrasında kurulan yeni hükümet, edebiyatı kendi fikirlerini yaymak, Sovyet ideolojisini halka benimsetmek üzere bir propaganda aracı olarak görmüştür. Ülke genelinde başlatılan eğitim ve kültür seferberlikleri ile Sovyet tipi insan yetiştirme ve asimile çalışmaları tüm hızıyla devam ederken edebiyat da propaganda faaliyetlerinin en etkili silahlarından birine dönüştürülmüştür. Farklılıklara ve eleştiriye tahammülü olmayan iktidar, kendi yaymaya çalıştığı ideolojilere ters, millî rengi olan her türlü görüşe, duruşa, söyleme, esere, savaş açmış bu görüş ve eserlerin sahibi aydınları en ağır şekilde cezalandırmıştır.

Sovyet iktidarı, Çarlık Rusyası'ndan asimilasyon politikasını miras almıştır ancak 1917 Ekim Devrimi ile kurulan yeni iktidar bölgenin asimilasyon sürecinde Çarlık Rusyası'ndan farklı bir metot izlemiştir. Çarlık Rusyası asimilasyon faaliyetlerini açıktan yürütürken Bolşevik hükümeti, Rusya'nın bütün halklarının Sovyetlerin himayesi altında olduğunu söyleyerek halkların desteğini almaya çalışmıştır. "Halkların eşitliği" gibi kulağa hoş gelen bu söylemler, bölge halkının yeni iktidara güvenini inşa etmiştir.

Yeni kurulan rejimin varlığını sürdürmesinin yolunun halkın desteğini almak olduğunu iyi analiz etmiş olan iktidar, "Sovyet tipi insan" yetiştirmek için kolları sıvar. Bunun da

kalıcı yolu halkın yeni bakış açısı ile eğitilmesinden geçmektedir. Bu sebeple eğitim ve kültür seferberliği başlatılmış, en küçük yerleşim yerinden büyük merkezlere kadar Sovyet ideolojisi yayılmaya çalışılmıştır. Bu ideolojinin yayılması için hem eğitim kurumlarının sayısı artırılarak okur yazar sayısı artırılmış hem de kurulan Yazarlar Birlikleri aracılığıyla kontrol altına alınan edebî çevre sayesinde edebî eserler üzerinden halka Sovyet ideolojisi benimsetilmeye çalışılmıştır. Merkezden gelen sipariş konularla kaleme alınan mensur ve manzum eserlerle Sovyet reformları, ideolojisi halka anlatılma yoluna gidilmiştir. 20’li 30’lu yılların en popüler konuları arasında “eski hayatın kötülenerken yeni Sovyet yaşantısının övülmesi” konusu yer alır. Aslına bakılacak olursa başlangıçta gerçek yüzünü ve amacını göstermeyen Sovyet iktidarı halkta büyük bir umudun yeşermesine sebep olmuş, her şeyin Çarlık döneminden farklı olacağını düşünen şair ve yazarlar başlangıçta gönüllü olarak Sovyet propagandası yapmışlar ve yeni yaşantıyı edebî eserlerinde yüceltmişlerdir. Sovyet iktidarının gerçek yüzünü gördüklerinde ise artık çok geç olmuş, Stalin’in baskı döneminde aydın tasfiyesi ile millî duruş sergileyen şair ve yazarlar, ölümle, hapisle ya da sürgünle cezalandırılarak ortadan kaldırılmışlardır.

## 2. Ötebay Turmanjanov’un Hayatı ve Üslup Özellikleri

Devletin propaganda aracı olarak gördüğü edebiyatı desteklemesi, eğitim seferberliği ile okur yazar sayısının artması, yeni yazar ve şairlerin edebiyat sahasında kendini göstermesi gibi etkenler neticesinde çağdaş Kazak edebiyatı yirminci yüzyılın ilk yarısında hızlı bir gelişim gösterir. 1904 doğumlu olan Ötebay Turmanjanov da sokaklarda dilencilik yaparak yaşamını sürdürmeye çalışan bir yetimken yeni kurulan iktidarın başlattığı eğitim seferberliği ile yetimhaneye yerleştirilmiş ve burada yakaladığı okur yazar olma fırsatını değerlendirerek Sovyet dönemi Kazak edebiyatının önemli isimleri arasına girmeyi başarmıştır (Duman, 2023a).

Devletin yerleştirdiği yatılı okulda ilk şiirlerini kaleme almaya başlayan ve kendisine “çocuk şair” lakabı verilen Turmanjanov, yatılı okuldan seçilip Moskova’daki Doğu Emekçileri Üniversitesine (Şişis Eñbekşileriniñ Universiteti) eğitim almak için gönderilen çocuklar arasına girmeyi başarır. Üniversite eğitimi sırasında da edebî faaliyetlerini sürdüren Turmanjanov, 1922 yılında başladığı üniversite eğitimini 1925 yılında tamamlayarak Taşkent’teki Komünist Üniversitesinde edebiyat öğretmeni olarak çalışmaya başlar. Yazarlık, şairlik, edebiyat eleştirmenliği, tercümanlık, redaktörlük, akademisyenlik ve bunlara ek olarak atasözleri ve masalları derlemesi sebebiyle halk bilimci kimliği olan Turmanjanov, Alaş aydınları gibi çok yönlü bir kimliğe sahip döneminin öncü isimlerinden biridir.

Sovyet eğitim kurumlarında, Sovyet ideolojisi ile çevrili bir ortamda yetişmesine rağmen millî bir duruşu olan eserler kaleme alan Turmanjanov, Stalin’in baskı döneminde yeterince Sovyet propagandası yapmadığı, lirik şiirler kaleme aldığı gibi desteksiz gerekçelerle itham edilmiş, “milliyetçilik, Abaycılık, Mağcancılık” suçlamaları ile sürgün cezasına çarptırılmıştır. Cezasının bir kısmını tutuklu olarak çeken Turmanjanov 1938 yılında gittiği sürgün cezasından ancak Stalin’in ölümünden sonra 1958 yılında temize çıkabilmiştir. 20 yıllık bu uzun sürgün cezasında edebiyat dünyasından uzakta kalan, halk düşmanı kabul

edilen, eserleri yasaklanan şair, sürgünden döndüğü 1958 yılından itibaren daha çok çocuklar için eserler kaleme almıştır. 1938 yılından önceki emekleri yok sayılan, edebiyat dünyasından uzakta kaldığı dönemde unutulmuş Turmanjanov bu sebeple Kazak edebiyat tarihinde hak ettiği yeri alamaz. Şairin adı daha çok sürgün sonrasında çocuk edebiyatı alanındaki çalışmaları ile bilinmektedir. Halbuki ilk edebî ürünlerini vermeye başladığı 1920'li yıllardan sürgüne gönderildiği 1938 yılına kadar birbirinden değerli eserler kaleme almış, yazdığı eserlerle ses getirmiş, özgün üslubu ile adından söz ettirmiş dönemin parlayan isimlerinden biridir. O dönemin yeni fikirlere yeni söyleyişlere, millî duruşa tahammülü olmayan siyasi atmosferinde birçok Kazak aydını gibi iktidar kurbanı olan Turmanjanov'un şiirlerinde kendine özgü bir üslup dikkat çeker.

1904 yılında Kazak kültürünün canlı olarak yaşatıldığı bir Kazak köyünde dünyaya gelen Ötebay Turmanjanov ilk edebî alt yapısını bu köyde Kazak sözlü edebiyatı içerisinde almış bir şairdir. Kazak folklorunun canlı olarak yaşatıldığı bu köy, Turmanjanov için adeta edebî bir okul görevi görmüştür. Daha sonra maddi imkânsızlıklarla ciddi geçim sıkıntısı yaşayan aile, karnımızı doyurabiliriz umudu ile Taşkent'e taşınmış, Ötebay'ı dayısının yanına fırına "En azından burada karnı doyar" düşüncesi ile bırakmıştır. Dayısının Kızıl Ordu'ya yazılması ile sokaklara düşen ve dilencilik yaparak bulduğu ufak işlerde çalışarak karnını doyurmaya çalışan Turmanjanov, 1917 Ekim Devrimi'nden sonra açılan bir yetimhaneye yerleştirilir. Yatılı okula yerleştirilmesi Turmanjanov'un hayatı için bir dönüm noktası olmuştur. Burada sıcak bir yere kavuşan ve karnı doyan şair için kendini sokaklardan kurtaran yeni yönetim elbet bir kurtarıcı gibi görünmüştür. Yukarıda da belirtildiği üzere başlangıçta gerçek yüzünü göstermeyen iktidar, açtığı bu eğitim kurumları ile Sovyet bakış açısına sahip Sovyet iktidarına sadık nesiller yetiştirmeyi amaçlamıştır.

Turmanjanov, ilk olarak yatılı okulda daha sonra da Moskova'daki Doğu Emekçileri Üniversitesinde Sovyet ideolojisi doğrultusunda eğitim almış, başlangıçta canı gönülden Sovyet düzenini desteklemiştir. Zamanın diğer şair ve yazarlarında olduğu gibi Ötebay'ın şiirlerinde de Sovyet propagandası görülür. Şairin eski hayatı kötülediği yeni hayatı övdüğü çok sayıda şiiri vardır. Sovyet yönetiminin gelmesi ile birlikte sosyal-kültürel-ekonomik birçok alanda reform hareketleri olmuş, imar ve alt yapı çalışmaları başlamış, yerleşim yerlerine okullar açılmaya başlamıştır.

Yer altı ve yer üstü zenginlikleri bakımından zengin bir coğrafya olan Kazak toprakları Rusların en çok yerleştirildiği bölgelerin başında gelmektedir. "Kazakistan, 'Mendel Tablosu' tabir edilen tablodaki bütün madenlere sahip bir cumhuriyettir. Kazakistan daha ziyade Sovyetler Birliği'nin tahıl ürünleri ve yeraltı zenginlikleri yani ham maddesini temin eden bir ülke görünümündedir." (Uludağ ve Serin, 1990, s. 252). Yeni yolların açılması, fabrikaların kurulması, madenlerin işletilmeye başlanması, Rus yerleşimcilerin yerleştirilmesi için yeni yerleşim yerlerinin oluşturulması gibi yenilikler, bölge halkı tarafından bir reform gibi algılsa da aslında bölgenin Ruslaştırılması, yer altı ve yer üstü zenginliklerinin sömürülmesinden başka bir şey değildir. Dönemin edebiyat zümreleri bütün bu gelişmeleri eserlerinde yeni yaşantının güzellikleri şeklinde övmektedirler.

Dönemin sosyal, ekonomik ve mimari gelişmeleri, hızlı şehirleşme ve imar çalışmaları Ötebay'ın şiirlerinde de oldukça geniş yer tutar. Ötebay şiirlerinde eski yaşantıyı eleştirirken yeni yaşantıyı renkli, aydınlık bir çiçeğe benzetir. Şairin “Jumısker Jol Saladı” şiirinde imar çalışmaları ve hızlı şehirleşme ile ilgili bilgilere ulaşmak mümkündür.

Ayqın dala, ay dala,  
Aydalada – köp qala!  
Töselipti jol – sara.  
Jañarıptı aynala.  
Tastı tilip, taw tesip,  
Töteley jol tartıptı.  
Eñbek etip, el ösip  
Quwanışı artıptı.  
Är jerge jaña üy ornap,  
Qatarların tüzepti.

Açık bozkır, ay bozkır,  
Issız bozkırda – çok şehir!  
Döşenmiş yol – düzgün.  
Yenilenmiş etraf.  
Taşı delip dağ deşip,  
Kestirme yol çekmiş.  
Emek verip halk gelişip  
Sevinçleri artmıştı.  
Her yere yeni ev yapıp,  
Sıralarını düzeltmiş.  
(Turmanjanov, 1958, s. 15- 16)

Kazak coğrafyası geniş bozkırları ile dikkat çeker. Şairin şiirlerinde de tabiat ve özellikle bozkır betimlemesi geniş yer tutar. “Qısqı Dala” (Kış Bozkır) şiiri şairin tabiat betimlemesi yaptığı şiirlerinden biridir:

“Qırawlı qıstıñ közi aynala aspan,  
Appaq qar aq mamıqtay jerdı basqan.  
Külimdep kök jiyekten kün anası,  
Betine aqşa qardıñ merüwert şaşqan.  
Töbe quz, qamıstı özen, qarlı qıya,  
Bolıptı bugün tañda nurğa uya.  
Aq jarqın jeñgeydey-aq jılı uşırıp,  
Jarqıldap jatır anaw Sırdarya.

Kışın gözü kırağı çevresi gökyüzü,  
Beyaz kar ak pamuk gibi toprağı basmış.  
Gülümseyip ufuklardan güneş anası,  
Yüzüne beyaz karın incisini saçmış.  
Tepe kepez, kamışlı nehir, karlı yamaç,  
Olmuştu bugün tan vakti nura yuva.  
Güler yüzlü yenge gibi sıcak karşılayıp,  
Parlıyor şu Siriderya.”  
(Turmanjanov, 1958, s.25- 26)

dizeleriyle başlayan şiirdeki tabiat betimlemesi için Ergöbekov “Düşününce gözünüzün önüne canlanan güzel bir resim gelir. Bu sıradan bir resim değil güzelleşip canlanan hayatın tam kendisidir. İlk resmi şiirle karşılaştırdığında buradaki renk de koyu, düşüncesi de derin, şiir sıradan bir resimden canlılığa geçmiş, harekete, zarif bir girdaba dönüşmüş.” (1992, s. 59-60) demektedir, betimlemenin canlılığına dikkat çekmektedir. Kış bozkırının betimlendiği bu dizelerde benzetmeler, kişileştirme unsurları dikkat çekmektedir. Şiirin devamında şair sözü yeni Sovyet yaşantısına getirmekte, eski yaşantı eleştirilmekte yeni yaşantıdaki toplumsal gelişmeler övülmektedir:

Jasarğan, jañalanğan, eski qonıs,  
Joyılğan eldi jegen biy men bolıs.  
Keşeği ker zamanda qırın qabaq  
Qonıptı awıl-üy bop qazaq, orıs.

Canlanan, yenilenen, eski oba,  
Tüketilen halkı yiyen kadı ve yönetici.  
Dünkü zor zamanda kavgada  
Yerleşmişti köy – ev olarak Kazak, Rus.  
(Turmanjanov, 1958, s. 25- 26).

Şiirde yeni rejimle birlikte halkı sömüren yöneticilerden kurtulan Rus ve Kazakların yerleşim yerlerinde birlikte yaşadıkları anlatılmaktadır. Bu durum yerli halkın Rus yerleşimcilerin bölgeye yerleştirilmesinden rahatsızlık duymadığını ya da bu yerleşimlerin doğal bir süreç olarak edebî eserler aracılığıyla halka benimsetilmeye çalışıldığını ortaya koymaktadır.

Şairin “Jımıyıp küldi jazğı bir dala –/ Gülderimen qızıl-ala./ Jırladı torğay, jügirdi bala./ Jañğırtıp tawdı änderin sala.” “Te bessüm edip güldü yazın bir bozkır –/ Çiçeklerle kızıl-alacalı./ Şarkı söyledi serçe, koştı çocuk, / Yankılandırıp dağı şarkılarını söyleyerek” (Turmanjanov, 1958, s. 73) dizeleriyle başlayan Jazğı Dala (Yazın Bozkır) şiirinde bu sefer de yaz mevsimindeki bozkır tasvir edilmekte, yine canlı bir tabiat tablosu okurlara sunulmaktadır. Bozkır te bessüm eden gülen bin insana benzetilmekte, kişileştirme sanatına başvurulmaktadır. Bu şiirde ideolojik görüşlere yer verilmemiş şair son dördlükte “Jaz beyneli menin de jarım/ Jaz nurımen süyeyin janım! Yaz görünüşlü benim de yârim / Yaz nuruyla seveyim canım!” dizeleriyle sevdiğine seslenmektedir. Lirizmin ağır bastığı bu şiir o dönemin ideolojik şiir anlayışından uzak, lirik tarzda kaleme alınmış bir şiir olarak dikkat çeker.

Şairin yine bozkırı tasvir ettiği “Qanday Qızıq Jaz Dala” (Nasıl da Çekici Yaz Bozkırı) şiiri de şairin orijinal lirik üslubunun ön planda olduğu şiirlerden birisidir:

Aşıp appaq körpesin,	Aşıp bembeyaz yorganını,
Oyatıp jer erkesin,	Uyandırıp toprağın nazlısını,
Kün ana küle qaradı,	Güneş ana gülümseyip baktı,
Quşaqtap alıp qulının,	Kucaklayıp alıp kulununu,
Sıypap altın tulımın,	Okşayıp altın perçemini,
Jibek şaşın taradı.	İpek saçını taradı.

(Turmanjanov, 1958, s. 32)

Ergöbekov, Turmanjanov'un üslubunda üç özelliğe dikkat çeker: “Biz Öteken'i lirizm bakımından incelediğimizde aslında otuzuncu yılları, ek olarak sürgünde geçen dönemini de yaklaşık olarak alabiliriz. O zaman, biz onun şiirlerinin, özellikle, üç hususiyetini görmüş oluruz: İlk olarak **lirizm**, ikincisi **betimleme**, üçüncü olarak da poetikaya paralel olarak geliştirdiği **imgesellik**.” (1992, s. 56). Şairin 1926 yılında kaleme aldığı “Umıqtam Joq” (Unuttuğum Yok) şiiri lirik şiirlerinden birisidir:

Qoştasqalı köp zaman ötkenmenen,	Vedalaşalı çok zaman geçse bile,
Aytısqan sert eskirip ketkenmenen,	Söylenen vaat eskiyip gitse bile,
Şıgar emes esimnen mına söziñ:	Çıkmaz aklımdan bu sözün:
«Sen menimen, ömirimşe men senimen».	«Sen benimle, ömrüm boyunca ben seninle».

(Turmanjanov, 1958, s. 14)

“Yakma, güzel, canımı/ Parlayan kara gözünle.” dizeleriyle başlayan başlıksız şiirinde de aşkın lirizmin ön planda olduğu görülür:

Jandırma, suluw, janımdı	Yakma, güzel, canımı
--------------------------	----------------------

Janarlı qara köziñmen.  
 Jüregim sağan bağındı,  
 Qumarlı ıstıq sezimmen,  
 Körmesem seni kün sayın,  
 Birnärsen menin jetpeydi.  
 Oynaqı köziñ mülâyım  
 Oyımnan sirä ketpeydi.  
 Ölmeydi janda tözimdi  
 - Ömirge degen qumarlıq!  
 “Süyemin!” degen söziñdi  
 Jüremiñ tağıp tumar ğıp

Parlayan kara gözünle.  
 Yüreğim sana bağlandı,  
 Tutkulu sıcak hislerle,  
 Görmezsem seni her gün,  
 Bir şeylerim eksik kalıyor.  
 Oynak gözün mülâyım  
 Aklımdan galiba gitmiyor.  
 Ölmüyor insan dayanıklı –  
 -Hayata dair heves!  
 Söylediğın «seviyorum!» sözünü  
 Muska yapıp takıp yaşayacağıım.  
 (Turmanjanov, 1958, s. 30)

Şair, bu şiirde kara gözlü sevdiğine seslenmekte ve onun “seviyorum” sözünü muska gibi hep üstünde taşıyacağını yani onu aklından hiç çıkarmayacağını belirtmektedir.

Yirmili, otuzlu yıllar edebiyatın üzerinde iktidarın artık egemen olduğu ideolojik eserler kaleme almak için yazar ve şairlerin birbirleri ile yarıştığı bir dönemdir. Bu dönemde başka şair ve yazarlar ideolojik kahramanlar yaratırken Ötebay Turmanjanov’un ise zamandaşlarından ayrılarak lirik kahramanlar yarattığı görülür:

“Bu dönemde şairler, ideolojik vasıfları üzerinde taşıyan karakterler oluşturarak edebiyat vasıtası ile halka dönemin ideolojik değerlerini aşlamaya çalışmışlardır. Ötebay Turmanjanov ise o dönemin ideolojik karakterlerine hiç benzemeyen, kendi lirik üslubunu yansıtan “Gülâyım” karakteri ile okuyucunun karşısına çıkar. “Gülâyım” onun için saf ve temiz sevgiyi temsil eden sevgilidir. Şair Ötebay, kendisini zamandaşlarından ayıran ‘Gülâyım’ adlı karakter üzerinden aşk duygusunu dile getirir.” (Duman, 2023b, s. 21)

Lirik bir üsluba sahip olan romantik duyguların baskın olduğu şiirler kaleme alan şair Turmanjanov “ideolojik edebî kahramanlar” yerine lirik üslubuna uygun “Gülâyım” kahramanını yaratır:

Kün minezdi külkisi bar, Gülâyım! Güneş huylu gülüşü var, Gülâyım!  
 Janım süygen, jan jüregim jubayım. Canımın sevdiği, can yüreğim eşim.  
 Intığı artqan jas köñildiñ inñkari Arzusu artmış ihtiraslı genç gönlün  
 Sırı birew, sıpayı müp-mülâyım. Sırrı ortak, nazik çok mülâyım.  
 (Turmanjanov, 1958, s. 27)

Şair “Gülâyım” karakterini başka şiirlerinde de kullanır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında kaleme aldığı bir şiirinde de sevdiği adamı cepheye yollamış gözü yaşlı bir sevgili olarak betimler Gülâyım’i. Bu dönemde başka şairler epik tarzda savaş şiirleri kaleme alırken şairin bu şiiri epik tarzdan uzak lirik bir üsluba sahiptir. Şair bu şiiriyle sevdiği adamı savaşa yollamış Gülâyım’im gözüyle cephe gerisinde sevdiklerinin yolunu kaygıyla bekleyenlerin duygularına adeta tercüman olmuştur.

Şairin lirik tarzdaki içten şiirlerini halk beğenmiş fakat ideolojik baskının hâkim olduğu otuzlu yıllarda bu şiirler şairin hedef alınmasına sebep olmuştur. Şiirlerinde yeterince



ideoloji yapmadığı iddia edilmiş ve “lirik üslubu” buna delil olarak gösterilmiştir. Şairin lirizmle suçlandığı dönemde ona filoloji profesörü ve aynı zamanda çocukluk arkadaşı olan Beysenbay Kenjebayev, destek olmaya çalışmıştır. Kenjebayev, “Her şey bitti – lirizm mi kaldı” (Ergöbekov, 1992, s. 53) diyerek onu suçlayanlara karşı Ötebay’ı savunmuştur. Yine şaire yöneltilen suçlamalardan birisi de “Abaycılık, Mağcancılık”tır. Mağcan bilindiği üzere Alaş Orda hareketinin öncü isimlerinden biridir. Ötebay’ın Mağcancılıkla suçlanması demek Alaşçılıkla suçlanıyor olduğu anlamına gelmektedir. Abay da bilindiği üzere Kazak edebiyatının yapı taşı isimlerinden biridir. Abay’a sahip çıkmak, onun fikirlerini ve üslubunu benimsemek ise o dönemde milliyetçilik olarak değerlendirilmiştir. Milliyetçilik de o dönemin en ağır siyasi suçlarından. Bu suçlamalarda da yine arkadaşı B. Kenjebayev, Ötebay’a destek olmaya çalışır. Ergöbekov bu suçlamalarla ilgili olarak “Genç şairi Abaycı, Mağcancı gibi eleştiriler her taraftan geldiğinde, Beyseken onu ilginç bir şekilde korumaktadır. ‘Ötebay’da Abay, Mağcan’a içerik yönden değil, tür, şekil bakımından bir taklit var. Ötebay çoğu şiirlerinde Abay, Mağcan ve başka güçlü şairlere benzemektedir’ diye yazmaktadır o” (1992, s. 53) şeklinde Kenjebayev’in savunmasına yer verir. Görüldüğü üzere Kenjebayev, sadece Abay’a Mağcan’a değil başka güçlü şairlere de benziyor diyerek bu benzerliği adeta tesadüf gibi göstermeye çalışmakta Ötebay’ın şiirlerinin içerik olarak değil, şeklen Abay’a Mağcan’a benzediğini ileri sürerek arkadaşını korumaya çalışmaktadır. Beyseken’in yaptığı bu savunma ile ilgili Ergöbekov “Eğer ‘Ötebay Abaycı, Mağcancı, şiirlerinde içerik bakımından taklit ediyordu’ dese, dostuna ihanet etmiş gibi olurdu. Çünkü, o dönemlerde adı geçen büyük şahıslardan herkes uzak duruyordu. Hem öyle söylemek – Ötebay’ın şairliğini yok saymakla aynı. Bununla birlikte büyük şahsiyetleri de kötülemek istemiyordu, benzerliği gizleyerek, güçlü şairlere benzemektedir, deyip kestiriveriyor. Bu – zamanın dışladığı büyük şairlere de şairlik yoluna yeni giren dostuna da iyi niyetini göstermesidir.” (1992, s. 53) şeklinde yorumlamaktadır. O dönemin millî renge, millî söyleyişe sahip diğer isimleri gibi hedefe oturtulan Turmanjanov Abaycılık ve Mağcancılık suçlamalarıyla ceza almıştır.

Üslubunun bir diğer öne çıkan özelliği “betimleme” olan şairin bazı şiirleri canlı bir tablo gibidir. Bu şiirlerinde betimleme ile lirizm iç içedir. Şairin geceyi tasvir ettiği Juldızdı Tün, Aylı Aspan (Yıldızlı Gece, Aylı Gökyüzü) adlı şiiri betimlemenin ağır bastığı, tablo gibi şiirlerinden biridir:

Tawğa tögip altın nur,	Dağa döküp altın ışığını,
Qızara barıp kün battı.	Kızarak güneş battı.
Janımdı jaylap salqın bir	Ruhumu kaplayıp serin bir
Jer betinde tün jattı,	Yer yüzünde gece yattı,
Iyquw-qiquw basılıp.	Şamata dinip.
Tına qaldı tabiğat.	Sakinleşti tabiat.
Suluw sırın jasırıp,	Güzel sırrını gizleyip,
Sıbırlastı raqat.	Fısıldaştı rahatça.
	(Turmanjanov, 1958, s. 91-92)

Yaz mevsiminde kış mevsiminde bozkırı betimlediği “Qısqı Dala”, “Jazğı Dala”, “Qanday Qızıq Jaz Dala” şiirlerinde olduğu gibi “Juldızdı Tün, Aylı Aspan” şiirinde de betimleme

yaparken kişileştirme sanatına başvurmaktadır. Tabiat güzel sırrını gizleyen fısıldaşan bir insana benzetilmekte, güneşin kızarak batmasının ardından tabiattaki şamanın sona erdiği, gündüzün yerini sakın bir geceye bıraktığı anlatılmaktadır. Şair uzun uzun tasvir ettiği gece manzarasının kendisinde uyandırdığı duygulara da şiirinde yer verir:

Älemmen jalğız söylesip,	Alemler yalnız söyleşip
Otırmin özim oñaşa.	Oturuyorum kendim tek başıma.
Oy örlep, şalqıp köñil ösip,	Düşünce gelişip, gönül olgunlaşıp taşıp,
Quwanam säbi balaşa.	Seviniyorum bebek çocuk gibi.
Qondırıp aydı jarıq qıp,	Kondurarak ayı ışıklı yapıp,
Alatawdıñ basına.	Aladağ'ın başına.
Juldızben jazam anıq qıp,	Yıldızla yazacağım kesin olarak,
Jırmıdı taqta tasına.	Şiirimi tahta taşına.
Juldızdı tün, aylı aspan	Yıldızlı gece, aylı gökyüzü
Oy biyik, özim alasa.	Düşünce yüksek, kendim alçak.
Qartaymas mäñgi sır – dastan	Yaşlanmaz ebedi sır – destan
Düniye qanday tamaşa!	Dünya nasıl da harika!
	(Turmanjanov, 1958, s. 91-92)

Şair, kelimelerle inşa ettiği gece manzarasının içerisine okurlarını çekmeyi başarmakta, bu başarı şairin betimleme gücünü ortaya koymaktadır. Aynı zamanda güzel gece manzarasının insanda yarattığı duygular ve yaşama sevinci de şiirde başarıyla tasvir edilmiştir. Bu da şiirin lirik üslubunu oluşturmaktadır.

Ötebay Turmanjanov'un şairlik dışında ömrünü adadığı Kazak atasözlerini derleme çalışmalarından dolayı folklorcu kimliği bulunduğu da değinmek gerekir. Sürgüne gitmeden önce başladığı atasözlerini derleme işine sürgünden döndükten sonra da devam etmiş ve yeni bulduğu atasözlerini de kitabının sonraki basımlarına ekleyerek sözlü halk edebiyatı ürünü olan atasözlerinin korunmasına katkıda bulunmuştur. Onun bu denli atasözleri ile içli dışlı olması şairin kaleme aldığı şiirlerine de yansımıştır. Şair şiirlerinde atasözlerine sıkça yer vermekte, şiirlerini bu sözlü edebiyat ürünü olan atasözleriyle zenginleştirmektedir. "Onun bütün eserlerinde düşünce söyleme biçiminde atasözlerinin etkisini görebiliyoruz." (2005, s. 31) diyen Kenjebayev, Turmanjanov'un şiirlerinde atasözlerinin kullanımının 4 şekilde olduğuna dikkat çeker. Bazı şiirlerde söz hazinesi olarak atasözünü doğrudan kullandığını, ikinci olarak atasözündeki ana düşünceyi alıp felsefesini genişletip o atasözündeki felsefe üzerine şiir yazdığını; üçüncü olarak yazdığı şiirin ana düşüncesini şiirin sonunda bir atasözünü özetlediğini; bazen de bir şiirin bir kıtasını atasözünde düzenlediğini söylemektedir (Kenjebayev, 2005).

"Bereke – köp jürgen jer", - deydi halıq, ("Bolluk, çok yürüdüğüm yerdir", - diyor halk,) (Köp Tükirse Köl) mısralarında doğrudan söz hazinesi olarak atasözüne yer verilmiştir.

"Tört Ögiz Tuwralı Ertegi" (Dört Öküz Hakkında Masal) adlı manzum masalında şair birlik beraberlik içerisinde ormanda korkusuzca güven içerisinde yaşayan dört öküzün kurt ve tilki tarafından oyuna getirilerek bu birliklerinin bozulduğu, böylece güçsüz düşen

öküzlerden birinin kurda yem olduğu anlatılır. Şiirde uzun uzun anlattığı olayın ana düşüncesini şiirin sonunda şair bir atasözü ile özetler:

Ne jetsin birlik penen ıntımaqqa! Barlıq küş – bile bilsek ıntımaqta. «Jalğız bop jol tapqanşa, köppen adas» Dep halıq jay aytpağan, este saqta!	Birlik ile beraberliğe ne yeter ki! Bütün güç – fark edebilsek beraberlikte. “Yalnız olup yol bulmaktansa, kalabalıkla kaybol” Deyip halk boşuna söylememiş, aklında tut!
---	--

“Yalnız olup yol bulmaktansa, kalabalıkla kaybol” atasözü ile şiirin ana fikrini özetlenmektedir. “Tört Ögiz Tuwralı Ertegi” adlı bu manzume “Birlikten kuvvet doğar” atasözünün olay örgüsü içerisinde vücut bulmuş şeklidir.

Sözlü kültür geleneği içerisinde yetişmiş ve şiirleri folklorik unsurlar bakımından zengin olan Turmanjanov, şiirlerinde atasözlerinden çok yönlü olarak birçok şekilde faydalanmaktadır. Turmanjanov’un şiirlerinde atasözlerinden ve folklorik unsurlardan faydalanması onun şiir üslubunun bir özelliğidir. Zengin bir sözlü edebiyat geleneğine sahip olan Kazakların yazılı edebiyat içerisinde şair ve yazarlarının bu sözlü edebiyattan beslendiklerine dikkat çeken Kenjebayev, Ötebay Turmanjanov’un eserlerinin sözlü edebiyat ve yazılı edebiyat arasında bir köprü gibi olduğuna vurgu yapar. Folklor unsurlarından faydalanan şair bu üslubuyla başka şairleri de etkilemiştir:

“Kazak edebiyatı kendi doğasıyla, bütün bünyesiyle yüzlerce yıllık folklorun mirasçısıdır. Bütün türler sözlü edebiyatla bağlantı kurarak gelişti. İlk yıllarda hangi yazar olursa olsun sözlü edebiyatın asil örneklerini okuyup, gelişti. Onu deneyim olarak algıladı. İlyas Jansügirov’u – Sovyet Kazak şiirinde folklor geleneğini getiren yazar olarak sayabiliriz. Bunun gibi, Ötebay Turmanjanov’un edebî mirası, çocuk edebiyatındaki folklor ile Sovyet dönemi arasında altın bir köprüye benzetilir. Ötebay – halkımızın yüzyıllar boyu oluşturduğu müthiş kıymetli hazinesini – sözlü edebiyat örneklerinden öğrendiyse, M. Älimbayev, Ä. Düysembiyev, Q. Mırzaliyev, Q. Bayanbayev, Q. Jumağaliyev gibi şairlerimiz de Ötebay’ın eserlerinden ders aldılar. Turmanjanov bu sırada Sovyet Kazak çocuk edebiyatında birçok şair ve yazarına örnek olmuş bir üstattır. Folklor konusundan, temelinden, içeriğinden faydalanmak, folkloru etkili kullanmak – Ö. Turmanjanov’un edebî mirasının ana özelliğidir.” (Kenjebayev, 2005: s. 28)

Kenjebayev’in şairin şiirlerinde folkloru etkili bir şekilde kullandığı ve folklor temelinde ürünler meydana getirdiği ve bunun da şairin edebî mirasının ana özelliği olduğu yönündeki tespitleri doğrudur. Kenjebayev, Ötebay’ın folklordan faydalanarak kaleme aldığı çocuk edebiyatı ürünlerini Sovyet dönemi edebiyatıyla sözlü edebiyat arasında bir köprü olarak görmektedir. Şair, bu üslubuyla başka şairleri de etkilemiştir.

## Sonuç

Çarlık Rusya’nın yıkılıp yeni Bolşevik hükümetinin kurulması ile sonuçlanan 1917 Ekim Devrimi, Rusya İmparatorluğu içerisinde yaşayan toplulukların yaşantısının hızlı bir şekilde değişmesini beraberinde getirmiştir. Siyasal değişimi sosyal, kültürel, ekonomik değişimler izlemiştir. Yerel halkları eğitmek gibi bir politikaya sahip olmayan Çarlık Rusya’nın aksine

yeni iktidar eğitim seferberlikleri başlatarak eğitim üzerinden yerel halkları iktidara bağlı, Sovyet ideolojisini benimsemiş halklar olarak eğitime yoluna gitmiştir. Eğitim seviyesi yüksek millî değerlerini kaybetmemiş aydınların iktidar için bir tehlike oluşturacağını düşünen Stalin aydın tasfiyesine gitmiş hapis, sürgün ve idam cezaları ile millî benliği yok etmeye çalışmıştır. Kazak aydınları da Stalin'in bu zulmünden kaçamamışlar başta Alaş aydınları olmak üzere millî reнге sahip yazar, şair ve fikir adamları Stalin döneminin kanlı yıllarının kurbanı olmuşlardır.

Stalin devrinde sürgün cezasına çarptırılan isimlerinden biri de Ötebay Turmanjanov'dur. Kaleme aldığı şiirlerinde yeterince ideolojik bir üslup benimsemediği, lirik şiirler kaleme aldığı, Abaycılık ve Mağcancılık yaptığı gerekçeleriyle milliyetçilikle suçlanan şair 1938 yılında gittiği sürgün cezasından 20 yıl sonra 1958'de dönebilmiştir.

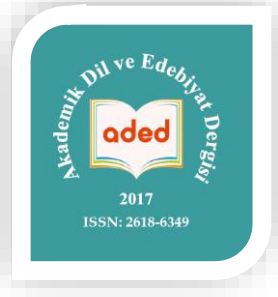
Şiirlerinde lirizm, betimleme ve imgesellik ön planda olan şair, şiirini folklorik unsurlar üzerine inşa eder. Kolay, anlaşılır, içten bir halk söyleyişi üslubuna sahip olan şairin şiirleri, halk tarafından beğenilmiş, fakat yeterince ideolojik olmadıkları gerekçesi ile dönemin iktidarının hoşuna gitmemiştir. Mağcancılık ile suçlanması onun Alaş düşüncesine yakın bir şair olarak görüldüğünü gösterir. Edebiyatı kendi güdümüne alan Sovyet iktidarı, şair ve yazarlardan Sovyet ideolojisini yaymalarını bekler. Edebî ürünlerde en ufak millî reнге tahammülü olmayan, millî duruşa savaş açan Stalin iktidarı döneminde Ötebay gibi folklorlardan beslenen, folklorik unsurları kullanan isimler iktidar için bir tehlike olarak algılanır.

Şair, sürgünden önce benimsediği lirik üslubunu sürgün yıllarında da bir süre devam ettirmiş, hatta II. Dünya Savaşı döneminde bile lirik şiirler kaleme almış fakat daha sonra belki de sürgünde yaşadığı acı uzun yılların etkisi ile bu lirik üslubunu geride bırakmıştır. Sürgünden döndükten sonra kendisini daha çok çocuk edebiyatına adayan şair, çocuklar için kaleme aldığı eserleri ile Kazak çocuk edebiyatında saygın bir yere sahip olmuştur. Halk düşmanı damgası ile aldığı sürgün cezasıyla edebiyat dünyasından uzun süre uzak kalan şair, Sovyet Kazak edebiyatının kurucu isimleri arasında önemli bir isim olmasına rağmen Kazak edebiyatında yeterince tanınmamış, adı daha çok çocuk edebiyatı ile anılmıştır.

Şairin üslubunda zamandaşlarında az rastlanan lirizm dikkat çeker. Betimleme konusunda yeteneği tablo gibi şiirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İmgellik de şairin şiirlerinde bir diğer üslup özelliğidir. Ayrıca folklorik unsurları da şiirlerinde sıkça yer veren şair folklor temelinde yazdığı şiir üslubuyla başka şairleri de etkilemiştir. Öte yandan millî bilinci canlı tutan folklor ve milliyetçi üsluba savaş açan Stalin döneminde Turmanjanov'un folklorik unsurlardan beslenen millî söyleyişe yakın üslubu, şairin hedef gösterilmesinin ve yirmi yıllık sürgün cezası almasının ana nedeni olmuştur.

## Kaynaklar | References

- Duman, G. B. (2023a). Ötebay Turmanjanov'un şiirlerinde "emek" teması. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (32), 381-394.
- Duman, G. B. (2023b). *Kazak şairi Ötebay Turmanjanov'un eserleri üzerine dil ve üslup incelemesi*. Paradigma Akademi Yayınları.
- Erdem, M. (2005). *Kırgız Türkleri dini ve sosyal hayatı*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ergöbekov, Q. (1992). *Ötebay Turmanjanov*. Rawan Yayınları.
- Kalkan, İ. (2002). Kazak siyasi düşüncesinin gelişimi ve Kazak Gazetesi (1913-1918). *Türkler*, 19.cilt, s. 369-387. 22.05.2024 tarihinde <https://www.altayli.net/wp-content/uploads/2015/07> adresinden edinilmiştir.
- Kapağan, E. (2015). Alaş Orda Partisinin Kazak aydınlanmasına etkisi. *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks (ZfWT)*, 7 (1), 253-265.
- Kenjebayev, B. (2005). Zamandas tuwralı sır. *Ötebay Turmanjanov Tuwralı Yestelikter* (Haz. Turmanjanova vd.). Bilim Baspası.
- Kınacı, C. (2018). Alaş'ın edebî mirası: Alaş edebiyatı. *Türk Yurdu*, yıl 107, (372), Ağustos, 61-67.
- Özdemir, E. (2009). Kazak kültürel hayatında Tatarların etkisi ve Kazak Ceditçiliğinin gelişimi. *Bilig*, (48), 157-176
- Öztürk, G. (2016). Türkistan'da Ceditçilik ve basın faaliyetleri. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, (2), yıl 2, 95-115.
- Subhanberdina, U ve Damirov, S. (1993). Aykap. Kazak Ansiklopediyası.
- Şahmatov, V. F. (1964). *Kazahskaya pastbişçno-koşevaya obşçına*, Alma-Ata.
- Turmanjanov, Ö. (1958). *Tañdamalı öleñder men poemalar*, Kazaktıñ Memlekettik Baspası.
- Uludağ, İ. ve Serin, V. (1990). *S.S.C.B.'deki Türk Cumhuriyetlerinin sosyo - ekonomik analizleri ve Türkiye ile ilişkileri*. İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Yorulmaz, O. (2016). Alaş Orda hareketi. *Bellekten*, 80(289), 939-976.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Gülnaz ÇETİNKAYA

<https://orcid.org/0000-0002-5099-394X>

Doç. Dr.

[gctinkaya@hacettepe.edu.tr](mailto:gctinkaya@hacettepe.edu.tr)

Hacettepe Üniversitesi

<https://ror.org/04kwvgz42>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Gelinin Otobiyografik Belleği Bağlamında Kına Türkülerinde Hafıza, Mekân ve Geçmiş

*Memory, Space And The Past in Henna Folk Songs Relate  
to The Autobiographical Memory of The Bride*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 19.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 09.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | *Citation*

Çetinkaya, G. (2025). Gelinin Otobiyografik Belleği Bağlamında Kına Türkülerinde Hafıza, Mekân ve Geçmiş. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 308-327. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623240>

Çetinkaya, G. (2025). Memory, Space And The Past in Henna Folk Songs Relate To The Autobiographical Memory Of The Bride. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 308-327. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623240>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="#">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a></i>

© Gülnaz ÇETİNKAYA | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Otobiyografik bellek, bireyin kendi yaşamındaki olayları hatırlaması olarak tanımlanmaktadır. Bu belleğin içeriğini kişisel deneyimler, nesne, zaman ve kişi etkileşimine dair olaylar oluşturmaktadır. Yaşam dönemleri, otobiyografik belleğin en önemli bilgi kaynağıdır. Bireylerin deneyimlerini şekillendiren sembolik anlamlarla yüklü bu dönemler insan, nesne ve mekân ilişkisinin çözümlenebileceği, bireysel ve kültürel hatırlamaların en yoğun gerçekleştiği zaman dilimleridir. Arnold Van Gennep, bireyin hayatında önemli etkiler bırakan bu dönemleri “geçiş dönemleri” olarak adlandırmıştır. Geçiş dönemlerinin en önemli özelliği fizyolojik değişimlere dayalı olmasıdır. Fizyolojik değişimlerin ve dönüşümlerin yarattığı etkiler ise psikolojiktir. Hayatın önemli dönemlerinde başlangıçlar ve sona erişlerin yarattığı travmatik etkiler, kültürel yapının denge temeline dayalı öğreti ve uygulamalarıyla azaltılır. İnsan hayatındaki önemli yaşam dönemlerinden biri de evlenmedir. Evlilik, bireyin bir aşamadan başka bir aşamaya geçişini sağlayan önemli eşiklerden biridir. Bu eşikten geçiş belirli ritüellerle gerçekleşmektedir. Bunlardan biri kına gecesi ritüelidir. Kına gecesinde sembolik anlamlarla yüklü pek çok uygulama geçmişten günümüze aktarılmaktadır. Bu gecenin ayrılmaz unsurlarından biri de “kına türküleri” dir. Kına türkülerinde gelin olan genç kızın hayat hikâyesine, anne ve babasının evinden ayrılmasının yarattığı hüzne yer verilir. Bireyin doğup büyüdüğü yerler, anıları, yaşadığı olaylar türkülerde yüzyıllar boyunca dilden dile dolaşır. Türküyü söyleyen ve dinleyen her kadın, türkülerde kendi geçmişine ve yaşamına dair bir şeyler bulur. Böylelikle kına türküleri, kadınların kendi yaşamına dair olayları hatırlatan otobiyografik bellek ve deneyim anlatılarına dönüşür. Bu çalışmada Sivas Şarkışla Emlek yöresine ait, bölgede “baş övme havası” olarak da adlandırılan kına türkülerinden yola çıkılarak otobiyografik belleğe dair tespitlerde bulunulacaktır. Metin merkezli yaklaşımla, imge çözümlemesinin yapılacağı çalışmada kına türkülerinde otobiyografik bellek kodlamalarına dair çözümlenmeler yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Otobiyografik bellek; hafıza; kına türküsü; kadın; geçmiş.

## Abstract

*Autobiographical memory is the recollection of events in one's life. The content of this memory consists of personal experiences and events related to objects, time and personal interactions. Life stages are the most important source of information in autobiographical memory. These periods, which are loaded with symbolic meanings that shape the experiences of individuals, are the periods where the relationship between people, objects and space can be analyzed and where individual and cultural recollections are most intense. Arnold Van Gennep called these periods, which leave important effects on the individual's life, “transition periods”. The most important feature of transition periods is that they are based on physiological changes. The effects of physiological changes and transformations are psychological. The traumatic effects of beginnings and endings in important periods of life are reduced by the teachings and practices of the cultural structure based on balance. One of the important life stages in human life is marriage. Marriage is one of the important thresholds through which an individual passes from one stage to another. Crossing this threshold is realized through certain rituals, such as the henna night ritual. This ritual, with its henna folk songs, plays a significant role in reducing the traumatic effects of life transitions. One of these is the henna night ritual. Many practices loaded with symbolic meanings*



*on the henna night have been passed down from the past to the present. One of the inseparable elements of this night is "henna folk songs". Henna folk songs include the life story of the young girl who becomes a bride and the sadness caused by the separation from her parents' home. The places where the individual was born and raised, her memories, and the events she has experienced are passed down for centuries in folk songs. Every woman who sings and listens to folk songs finds something of her past and life in them, connecting them to their past in a nostalgic way. In this way, henna folk songs turn into autobiographical narratives of memory and experience that remind women of the events of their own lives. In this study, autobiographical memory will be determined based on the henna folk songs of the Sivas arkıla Emlek region, which are also called "head praise air" in the region. In the study, where image analysis will be made with a text-centred approach, an analysis of autobiographical memory coding in henna folk songs will be made.*

**Keywords:** *Autobiographical memory; memory; henna ballad; women; past.*

## Giri

Kültür, insanın dı dünya ile etkileiminin sonucunda ortaya ıkan maddi ve manevi yaratımlar bütünüdür. Bu etkileşim neticesinde farklı kuşaklar; yaşantılarını, deneyimlerini, bilgilerini ve duygularını yüzyılların ötesine taşır. Bireyin ve toplumun kendi dışındaki dünyayı anlama ve anlamlandırma çabasının kültürel ifade biçimini yeme-içme, giyim-kuam kültüründe, mimaride, el sanatlarında vb. pek çok alanda görmek mümkündür. İnsanoğlunun yaşadığı çevreye adapte olma biçimlerinin tezahürleri sadece maddi kültür ürünlerinde değil, aynı zamanda duygularını, düşüncelerini aktarmak için yarattığı edeb eserlerde de görülür. Yüzyıllar boyunca sözlü kültür ortamında edeb ürünlerin yaratıcısı ve anlatıcısı olan insan, kendi döneminin tanıklığını yapmanın yanı sıra bireysel yaşam deneyimlerini de yarattığı eserlerle aktarmıştır. Sözlü kültür ortamının dinleyicisi ise üretilen edeb eserlerde varoluşunun anlamsal kodlarını, ait olduğu kültürün derin anlamlarını, imgelem ve yaratım şekillerini tanımı, kültürel belleğinin ortak duygu ve düşünce biçimlerinde geçmişi hatırlamı, imdiyi anlamlandırmıtır. Bu bağlamda insan sözüyle, diliyle, çalışmasıyla, biçimlendirme gücüyle bu edeb ürünlerin yaratıcısı olduğu gibi aynı zamanda bu ürünleri anlayan, verimlendiren ve değerlendiren olmuştur (Uygur, 2016, s. 14). Edeb yaratımlar, bireyleri ortak duygularda bir araya getirmenin yanı sıra toplumsal çatışmaları, çelişkileri ve kaygıları azaltmanın da önemli bir ifade aracı olmuştur. Yüzyıllar boyunca "ritüeller, mitler, hikyeler, tabular" eliki ve gerilimleri ortaya kaldırmaya çalışmıştır (Saydam, 2013, s. 148). Mitler ve hikyeler insanın doğada anlam veremediği pek çok şeyi anlamlandırma çabasını aktarırken, ritüeller ise bireyin yaşadığı topluma aitlik hissi kazandıran, grup ve toplum kimliğinin sürekliliğini sağlayan, inanç temelinde dayalı mekanizmalar olarak anlatuların toplumsal yapı içinde yaşamasını sağlayan ortamları yaratmıştır (Assmann, 2015, s. 99). Bu bağlamda edeb yaratılarda her söylem ve ifade biçimi, kendinden önceki dönemlerin ortak mutluluklarını, sorunlarla baedebilme yöntemlerini ve becerilerini de kendinden sonraki kuaa aktarmıştır. Böylelikle kültürel yaratılar "deneyimleri ekillendirmi ve ona bir anlam vermiştir"

(Saydam, 2013, s. 157). Bireylerin deneyimlerini şekillendiren belirli dönemler vardır. Arnold Van Gennep; doğum, düğün ve ölümden oluşan bu dönemleri “geçiş dönemleri” olarak nitelendirir. Geçiş dönemlerinde, insanların hayatlarında önemli değişimler meydana gelir. Bu nedenle bireyler, ürettikleri pek çok kültürel yaratımla kaotik durumu kozmosa çevirmeye çalışır. Değişimlerin yarattığı kaotik durumlar törenlerle, ritüellerle kontrol altına alınır. Böylelikle toplum ortak duygu ve düşüncelerde bir araya gelir, bilinmezliklerin yarattığı kaotik durumlar ortadan kaldırılır, psikolojik rahatlama gerçekleşir. Arnold Van Gennep, geçiş dönemleri içinde özellikle evlenmenin toplumsal kategoride en önemli değişimi içerdiğini ve bu durumun ayrılma ritleriyle ilişkili olduğunu belirtir (Gennep, 2022 ). Evlilik, toplumsal yapıda pek çok ritüellerle ilişkilendirilen önemli bir geçiş dönemidir. Özellikle evlilik öncesi gerçekleştirilen kına gecelerinde bu ritüeller yoğun bir şekilde görülür. Kına ritüeli kültürel belleğin anlam yüklü sembollerle doludur. Bu gecenin ritüelistik göstergeleri giyimden, aksesuarlara (bindallı, tozak, ayna, tüy, mum vb.), kıyafetlerin renklerinden (kırmızı, yeşil örtü), kalıp sözlere kadar önemli sembolik anlamlar taşımaktadır. Kına gecesinde kına yakma ritüeline eşlik eden en önemli unsur ise kına yakma/baş övme türküleridir. Kına yakma/baş övme türkülerinde gelinin doğup büyüdüğü evden ayrılmasının yarattığı hüzne yer verilir. Bu türkülerde ana/baba evinden ayrılık; “gitme, sılayı terk etme, koyup gitme” gibi birtakım eylemlerle, ayrılan mekâna ve kişilere dair metaforik kodlamalar anlatılır. Bu özellikleri ile kına türkülerini, kadının otobiyografik belleğine dair unsurları barındırmaktadır. Türkülerde kadının geçmişine ve yaşamına dair hatırlama biçimlerini, değişen yaşamına ilişkin toplumun beklentilerini görmek ve yorumlamak mümkündür.

Bu araştırmada örneklem olarak Sivas Şarkışla Emlek yöresi kına türkülerini seçilmiştir. Sivas Şarkışla Emlek bölgesi Şarkışla'nın kuzeybatısında Kızılırmak vadisinde Yıldızeli ile Akdağmadeni arasında kalan alandır (Kaya, 1998, s. 142). Bu bölge zengin bir folklorik yapıya sahiptir, özellikle âşıklık geleneği ile tanınmaktadır. Türk müzik kültürü bakımından önemli yerinden dolayı araştırmanın örneklemini bu bölgeden seçilmiştir. Ayrıca kına gecesine ait ritüeller ve kına türkülerini de bu bölgede yaşatılmaya devam etmektedir. Çalışmada bölgeye ait kına türkülerini örnekleminde kadın ve doğa ilişkisi, kadın söylemindeki metaforik kodlamalar, kadının yaşadığı yerden ayrılışının trajik öyküsü, otobiyografik bellek araştırmaları bağlamında metin merkezli bir yaklaşımla değerlendirilecektir.

## **1. Hatırlama ve Sözlü Kültür Geleneği**

Bellek ya da hafıza, pek çok araştırmacı tarafından ele alınmış konuların başında gelmektedir. Özellikle nöroloji, psikoloji ve sosyoloji alanında araştırma yapanlar konuya dair önemli veriler ortaya koymuşlardır (Adams & Kenneth, 2008; Annis, 1980; Anscombe, 1981; Bernecker& Bogart, 2015; Boyer, 2009). Bu araştırmalarda, toplumsal ve bireysel pek çok faktörün bilgiyi edinme, hatırlama, unutma gibi süreçleri etkilediği belirtilmiştir. Bellek, edinilen bilginin akılda tutulması ile ilgili çok aşamalı bir süreç olarak tanımlanmaktadır (Algin & Satıcı, 2021, s. 15). Bu süreç, insanoğlunun dünyaya ve kişisel geçmişe dair bilgiye sahip olması, bireysel kimliklerini ve diğer insanlarla olan

bağlarını güvence altına alması bakımından önem taşıtmaktadır. Literatürde duysal, kısa süreli, uzun süreli, açık, örtük, epizodik, semantik, işlemisel bellek gibi farklı bellek türlerinden bahsedilmektedir (Adams & Kenneth, 2008; Annis, 1980; Anscombe, 1981). Bu tasnif ve sınıflandırmalar, belleğin bilgiyi kodlama, anlamlandırma, ilişkilendirme ve hatırlama vb. gibi çok işlevli yapısını ortaya koymaktadır. Deneyimleri hatırlama, tanıma, öğrenme ve bilgiyi kullanmaya dayalı kompleks süreçte bilgilerin belleğe kaydedilmesi önemli bir aşamayı oluşturmaktadır. Conway vd. yaşantıların belleğe iki Şekilde kaydedildiğini belirtmiştir. Bunlar, “yaşantının sözel ve sözel olmayan” kayıtlardır. Yaşantının sözel olmayan kayıtlarını sesler, kokular, tatlar, dokular, hisler, duygular oluşturmaktadır” (Sarp & Tosun, 2011, s. 450). Sözel olmayan kayıtlar, bireyin dış dünyaya dair bilgi edinme sürecinde duysal algıların rolü ile ilgilidir. Algılar, bireyin dış dünyaya açılmasının, en önemli unsurudur. Bu nedenle bireyin yaşam deneyiminde ilk öğrenmeleri algısaldır. Algılanan unsurlar zaman içinde, dil gelişimi ve yeni öğrenmelerle kavramsal sembolik anlamlar kazanmaktadır. Böylelikle “zne dış gerçeklikle ilişki içinde i gerçekliğini oluşturmaktadır. İ gerçekliğin oluşmasında özne–nesne ilişkisi, birliktelikleri ve karşılıklı etkileşimleri” belirleyici olmaktadır (Saydam, 2013, s. 44).

Algılanan unsurların sembolik anlamlar kazanmasında kültürel yaşantı ve etkileşimler de önemlidir. Böylece birey, dış dünyanın nesnelere ve bunların i dünyasında yarattığı etkilerle öğrenir, hatırlar, yaratır ve yarattıklarıyla birikimlerini kendinden sonraki kuşaklara aktararak varoluşunun kodlarını yüzyılların ötesine taşır. Bu bağlamda yaşantının sözel kayıtları kadar sözel olmayan kayıtlarına yönelik hatırlama biçimlerini sözlü kültür ortamlarında görmek mümkündür. Özellikle ritüelistik pek çok uygulamada, duysal unsurlar ön plana çıkmaktadır. Ritüellerin çoğunda kullanılan duysal ögeler “koku, tat, işitme” olarak görülmektedir. Koku ile ilgili pek çok uygulama, “temizlenme, arınma, negatifliklerden uzaklaşma” gibi toplumsal söylemin Őifahi tarafını vurgulayıcı ifadelerle yaşatılmaktadır. Çok eskiden beri bu unsurun, dini törenlerde kutsalla bağ kurma noktasında önemli bir rol oynadığı da dşnlmştir. Kokulu nesnelere, özellikle geçiş dönemleri ile uygulamalarda çokça kullanılmıştır. Anne ve bebeği nazardan korumak için adaçayı ve zerlik yakmak, nişan sepetinin içine lavanta, karanfil gibi güzel kokulu bitkiler koymak, evlilik töreninde gelin ve damadın giysisine ıslak karanfil asmak, ölüm ile ilgili uygulamalarda mevtanın yıkama suyuna lavanta-gl suyu koymak vb. gibi uygulamalar kokunun ritüellerdeki yeri ve önemini ortaya koymaktadır (erikan, 2020, s. 399-400). Özellikle keskin kokuların insan duygularında uyandırdığı etkiler oldukça fazladır. Algısal olarak belleğe işlenen bu kokuların bazıları toplumun koruyucu, nlem alıcı davranışlarının (zerlik otununun kokusuna zehirli hayvanların gelmemesi gibi) sonucu olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra bazı çalışmalar da koku ve hatırlama arasında bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur. Rachel, beyindeki koku alanı, amigdala-hipokampus kompleksiyle, yani duygusal belleğin nöral alt yapısıyla doğrudan sinaps yapması bakımından duygular arasında yegane olduğunu (2002, s. 21,32) belirtmektedir.

Ritelistik uygulamalarda sadece koku unsuru değil aynı zamanda tat ve işitme ile ilgili de pek çok Şey kullanılmaktadır. Türk kültüründe st, hayvan yağı, arakı, tatlı, çay vb. pek çok yiyecek ve içecek ritüellerin önemli unsurlarındandır. Tat ve kokunun yanı sıra

özellikle şaman ritüellerinde ses de önemli bir uyarıcı olarak görülmektedir. Şaman törenlerinde kullanılan koboz, davul, çingirak, zil ve şarkılar ritüellerin ayrılmaz bir parçasıdır. Her birinin ritüelde önemli işlevleri bulunmaktadır (Hoppal, 2021, s. 47-48). Böylece ritüelistik eylemlerde şamanlar; hem algıların uyandırıldığı güçlü etkilerle bireyleri duygusal olarak etkilemenin yollarını bulmakta hem de algıların yarattığı ortak duygularda (acı, tatlı ve bunların duygusal çağrışımları hüznün ve mutluluk gibi) insanları bir araya getirmektedir.

Sözlü kültür ortamında her ne kadar kolektif bellek ön plana çıksa da, bilme, yaratma ve hatırlama süreçlerinde bireysel hafıza da önemlidir. Sözlü kültür geleneğinin kültür aktörleri, gelenekten devraldıklarını hatırlama ve aktarmada olduğu kadar yeni yaratımlarıyla geleneği devam ettirme konusunda da önemli rollere sahiptir. Örneğin Orta Asya kültür geleneğinin önemli kültür aktörlerinden biri olan şamanlar özel hafıza tekniklerini kullanarak pek çok şeyi zihinlerinde tutarlar. Şamanlar “limbik sistem ve alt beyin yapıları arasındaki bağlantıları yoğunlaştırır ve bu bütünleştirici yavaş dalga deşarjlarını frontal beynin içine yansıtır. Bu bütünleştirici dinamikler dikkati, öz farkındalığı, öğrenme ve hafızayı geliştirirler” (Winkelman, 2015, s. 80). Bu bağlamda hem kültürel kodlamalar hem de nörolojik teknikler şamanın yaşama dair pek çok bilgiyi hatırlamasını ve aktarmasını sağlar. Şamanın toplumsal yapıdaki saygın rolünü belirleyen de bildiklerini zihninde tutması, aktarması ve bunu farklı ortamlarda işlevsel amaçlarla kullanabilmesidir. Sözlü kültür ortamında bireyi bilge durumuna getiren de budur.

Sözlü kültür ortamında sadece şamanlar değil, masal ve hikâye anlatıcıları, âşıklar vb. de hafızayı etkin kullanan kişilerdir. Masal anlatıcısı, Sanders’ın da belirttiği gibi toplumun hayatta kalmak için ihtiyaç duyduğu her türlü bilgiyi anlatı biçimine dönüştürdüğü için saygın bir yere sahiptir. O, anlatılarında “ritüelleşmiş sözleri” kullanır. “Ritüelleşmiş söz, sözcüklerin sabit bir sırayı izlediği bir ritüel gibi biçimsel olarak tekrar edilebilir geleneksel dilde bulunmaktadır” (2019, s. 19) Âşıklar için doğaçlama söylemek sanattaki ustalığı ve hüneri ortaya koyabilmenin bir ölçütüdür. Her ne kadar yazılı ve elektronik kültür çağında olsak da âşıklık geleneğinde ustalığın ölçütü irtical söyleyebilme özelliğidir. Atışmalar, leb değmez ve muamma çözmek için iyi bir hafızaya ihtiyaç vardır. Böylece sözlü kültür ortamında birtakım bilgilerin akılda kalmasının yolu da onu “anımsanabilir” hâle getirmekten geçmektedir. W. Ong, sözlü kültür geleneğinde düşüncenin ritmik, dengeli tekrarlar, kalıp ifadelerle hatırlanabileceğini belirtir. Düşüncenin belli izleklere yerleştirilmesi ve bellek sistemleriyle iç içe olması da önemlidir (2007, s. 50).

Sözlü kültür ortamında yaratılan edebî ürünlerde bireysel deneyimler kadar kültürel öğeler de hatırlatılır ve aktarılır. Sözlü kültürün edebî yaratılarında dış dünyanın gerçeklikleri genellikle görsel bir imge hâline getirilir. Erzen’e göre “Algının sonucunda oluşan imgelem, nesneden bağımsız değildir. Bu açıdan herhangi bir temsil-ki buna sanat da dâhildir- nesneden bağımsız değildir ve bir şekilde temsilin kavranması gerçeğin bilinmesiyle ilgilidir” (2020, s. 37). Bu bağlamda sözlü kültür ortamında bireyin kendi dışındaki dünyada algıladıkları imge yaratımının temel unsurlarını oluşturmaktadır. İmgeleştirme sözlü kültür ortamında dünyayı anlamının ve buna dair kavramları

hatırlanır hâle getirmenin bir unsurudur. Eliade'ye göre imgeleme dünyayı btnlg içerisinde görmeye olanak sağlar (Aktulum, 2021, s. 229). Bu nedenle mitoloji her ne kadar insanın doğaya karşı korkularını, merakını ve bilinmezliklerini olağanüstü varlık ve nesnelere hikâyeleştirse de mitlerin "figüratif anlamı gerçeğe yönelik bir içerik üzerine kurgulanmıştır" (Aktulum, 2021, s. 228). Bu gerçekliğin aktarımında ses kadar anlatının görsel boyutu da ön plana çıkar. Anlatılanlar performans boyutunda teatral hâle getirilir. Bu şekilde görsellik de söz ögesine eklenmiştir olur. Sesteki iniş çıkışlar da duyguların aktarımına vesile olur. Sözlü kültür geleneğinde söylemi görsel boyuta taşıyan canlı bir anlatım vardır. Doğa bu görselleştirmenin en önemli unsurlarından biridir. Görme, edebî esere hem ontolojik hem de estetik bir değer katar (Tunalı, 1971, s. 112). Böylece sözlü kültür ortamında anlatılanlar, dinleyenlere kim olduklarını ve inandıkları şeyleri hatırlatır ve topluluk üyelerini birbirine bağlar (Sanders, 2019, s. 159). Sözlü kültürde hatırlama geçmiştir dair bellekte kalanların dile ve performansa yansıyan söylemleri ve gösterimlerine dayanmaktadır. Kendinden nceki dönemlerin söylemlerini belleğinin derinliklerine sözlü anlatılarla kodlayan insan, yaşıdiklarını, algıladıklarını ve deneyimlediklerini bireysel söyleminin bir parçası hâline getirir. Böylelikle kültürel bellekten devraldiklarıyla kendi dönemini anlamlandıran ve bu anlamlandırma temelinde yenilikler üretebilen durumuna gelir. Bu bağlamda sözlü kültür ortamında hatırlama insanın hem kültürel hem de bireysel varoluşunun tezahürü olur.

## 2. Otobiyografik Bellek ve Kına Türküsü/Baş vme Havaları

Otobiyografik bellek "kişinin kendi yaşamını oluşturan, kendi benliğiyle ilgili olayları hatırlaması" olarak tanımlanmaktadır (Gülgöz, 2018, s. 14). Tulving'e göre otobiyografik bellek, kişisel semantik bilgiler ve epizodik bilgilerden oluşur. Ona göre epizodik bellek, anısalıdır. Bu bellekte olaylar yer ve zaman bilgisiyle saklanır, semantik bellek ise dünya hakkındaki bilgilerin saklandığı yerdir (2002, s. 1-25). Bu bağlamda bireyin yaşamı, deneyimleri, gördükleri ve öğrendikleri otobiyografik belleğin içeriğini oluşturmaktadır. Benlik-Bellek Sistem Modeline göre benliğin sosyal ve kültürel yönleri ve yaşam dönemleri otobiyografik bellek için oldukça önemlidir. Bu sisteme göre otobiyografik bilgi belleğinin önemli bir kısmını yaşam dönemlerine özgü olaylar şekillendirmektedir (Uzer, 2018, s. 56). Yaşam dönemleri ve bu dönemlerde bireylerin yaşadığı olaylar otobiyografik hatırlamaların önemli referans çerçevesini oluşturmaktadır. Sözlü kültür geleneğinde otobiyografik hafızanın izlerini insan yaşamını şekillendiren  önemli geçiş dönemi olan doğum, evlilik ve ölümde görmek mümkündür. Yenilik, değişim, dönüşüm, farklılık temelinde dayalı bu dönemler bireylerin yaşamında önemli izler bırakmaktadır. Bunların yarattığı değişim, dönüşümler neticesinde "kişiyi kutsamak, kutlamak ya da bu dönemlerde yoğunlaştığına inanılan tehlike ve zararlı etkilerden korumak" amacıyla pek çok inanç, tre, ayin ve uygulama gerçekleştirilmektedir. Çünkü bu dönemlerde kişiyi güçsüz ve zararlı etkilere açıktır (Yeşil, 2014, s. 119).

Türk kültüründe evlenme önemli bir geçiş dönemidir. Bu dönemde diğer dönemlerde olduğu gibi pek çok ritüelistik uygulama yapılır. Evlenmeye doğru giden sreerde kız isteme, söz, nişan, kına vb. kültürün farklı göstergesel anlamlarına dayalı uygulamalar

gerçekleştirilir. Özellikle evlilik öncesi kına gecesinde ritüelistik pek çok uygulamaya yer verilir. Kına yakmak, kırmızı ve yeşil örtüler, ateş kına ritüelinin önemli sembolleri arasında yer almaktadır. Kına türküleri de bu gecenin ayrılmaz bir ögesidir. Bu nedenle Boratav (2016, s. 189), Özbek (1975, s. 85) ve Yakıcı (2007, s. 211-239) bu türküleri, “tören türküleri” başlığı altında değerlendirmektedir. Evliliğe geçiş törenlerinde kadını ağlatmak için söylenen bu türküleri kına ağdı, gelin ağdı, ağıt havası, gelin ağlatma havası, gelin savusu, gelin türküsü, gelin yası gibi isimler de verilmektedir (Şenel, 1988, s. 472-473). Araştırmanın yapıldığı Sivas Şarkışla Emlek bölgesinde ise bu türküleri, “baş övme havaları” olarak da adlandırılmaktadır. Geline kına, bu türküleri eşliğinde yakılır, türküleri icra edenler kadınlardır. Türküler, doğup büyüdüğü evden ayrılan kızın duygularına tercüman olurken orda bulunan pek çok kadın da bu türkülerde kendi gençliklerini ve anne, baba evinden ayrılışlarını hatırlar. Anlatıda duygu yoğunluğunu artıran türkülerin sözleri ve türküyü seslendirenlerin acı ve lirizm yüklü söyleyiş tarzıdır. Özellikle Emlek yöresinde enstrüman olmadan sadece kadın sesine dayalı bu söyleyiş tarzı hüznün duygusunu daha da artırmaktadır. Mirzaoğlu’nun da belirttiği gibi “aynı kültüre mensup bireylerin icrada ses davranışlarını belirli bir modele uydurmaları bir anlaşma, ittifak unsuru” olmaktadır (2001, s. 85). Kına türkülerindeki ses uyumundaki amaç gelini ağlatmaktır. Çünkü gelin kına gecesinde ne kadar çok ağlarsa evliliğinin o kadar mutlu geçeceğine inanılır (Ekici, 1997, s. 132). Bu nedenle türkü sözlerinde kader ve baht konuları ön planda tutularak, geçmiş ve gelecekle ilgili duygular ele alınır (Kaya, 2004, s. 199). Birey, bu türküleri her dinlediğinde veya söylediğinde geçmişe ve bugüne dair pek çok duyguyu yeniden yaşar. Bu bağlamda kadınları ortak duygularda bir araya getiren söylemleri kına türkülerinde görmek mümkündür. Kına gecesinde baş övme türkülerini dinleyen her kadın, kendi geçmişine gider, kendi yaşadıklarını hatırlar ve doğduğu yerden ayrılırken hissettiği duyguları yeniden yaşar. Böylelikle türkü, orada bulunan her kadına kendi otobiyografik hikâyesini hatırlatır. Bu hikâyeleri hatırlamanın tezahürü çoğunlukla hüznün ve gözyaşı olur. Gözyaşı, ortak bir deneyim temeline dayalı duygudaşlığın sembolik bir ifadesidir. Çünkü “geçmiş yaşantıların bilinçaltında edindiği yer, hüznü beraberinde getirmektedir. İnsanın doğduğu, büyüdüğü, ortak değerleri paylaştığı ailesinden ayrılması da bu hüznün nedenleri arasındadır (Fidan, 2018, s. 282). Evli kadın yıllar önce aynı durumu yaşamıştır, türkülerde kendi yaşadıklarını hatırlamış ve türkülerin hissettirdikleriyle gelin olacak genç kızla duygu ortaklığı yapmıştır. Türküde geçen her bir ifade bu duygusuna gönderme yapar. Bu durum deneye derinlik ve anlam katar.

Otobiyografik bellek travmatik anı türlerini de içinde barındırır (Erdal, 2024, s. 31). Kına türkülerinde mekândan kopuşun göstergeleri travmatik ifade biçimlerine dönüşmektedir. “Sıladan ayrılma, koyup gitme, terk etme” gibi ifadeler travmatik bir ayrılışın söylemleri hâline gelmektedir. Genç kız, doğduğu büyüdüğü yerden evlenerek ayrılmakta ve bu fiziki ayrılığın yarattığı hüznün travmatik bir kopuşun ifade biçimlerine yerini bırakmaktadır. Bu bağlamda kına türküleri, ayrılığın yarattığı travmatik süreçlere dair kadının kendini ifade etme biçimidir. Türküleri söyleyen ve dinleyen kadın, belleğin derinliklerinde bireylerden ve aidiyet mekânlarından kopuşun ifade biçiminin kodlarını yüzyıllar boyunca aktarmaktadır. Bu özelliğiyle türküler gelin olmuş, olacak kadınlar arasında bir



"miras anlatıları" olarak ortak bir kolektif duygu biçiminin dışavurumunu sağlamaktadır. Önceki kuşaklar bu türkülerle kendi yaşanmışlıklarını hatırlar, şimdiki kuşaklar içinde bulunduğu durumu dışavurmak için bu türkülerini söyler. Böylelikle türküler kuşaklararası hatırlama ve ortak duyguları ifade etme aracı olmasının yanı sıra kadın kimliğinin de bir parçası hâline gelir. Böylelikle "kültürü bir kuşaktan diğere taşıyan türküler, 'zaman birleştirici' süreç içerisinde sadece kültürün bilgisini taşımakla kalmaz, aynı etkinlik etrafında bir araya gelen farklı kuşaklar arasında iletişimi de mümkün kılarak onları birbirine yaklaştırır, yakınlaştırır, birleştirir" (Mirzaoğlu, 2001, s. 80). Kına türküleri bu özelliğiyle farklı kuşaklar arasında empati duygusunu ön plana çıkaran ve ayrılığın yarattığı travmatik durumla ve yeni yaşama adapte olmanın yarattığı zorluklarla nasıl baş etmek gerektiğini anlatan bir tecrübe anlatısına dönüşmektedir. Çünkü deneyim söyleseldir ve gündelik yaşamın dillerine ve gündelik mekânlarda üretilen bilgiye gömülüdür (Smith & Watson, 2001, s. 32). Deneyimin özü anlatma esasına dayanmaktadır. Böylelikle nesiller boyunca kadınlar mücadelelerini, zorluklarını, toplumsal rollerini bu anlatılar vasıtasıyla kaydeder, vurgular ve aktarırlar. Önemli bir eşikten geçen birisi geçtiği eşikleri unutmaz, eşikten geçişini tekrar hatırlar. Eşikten geçmenin yarattığı yeni duruma adaptasyonun zorluğu hatırlanırken yeni bir hayat düzenine geçişte enerji, güç ve varoluş kodları aktarılır. Türkülerdeki deneyimler her söyleyişte bireyler tarafından kişiselleştirilen ve özel durumlara uyarlanabilen yapılara dönüşür. Böylelikle türk bir kişinin her dinlediğinde kendi yaşamından izler bulduğu kendi deneyimlerinin hikâyesini hatırlatır. Bu hikâyede kurgular ortaktır ama hikâyeye kişilerinin deneyimlerini bu kurgu içerisine yerleştirme biçimleri farklıdır. Böylelikle öznenin kendi hayatına ilişkin anlatımı başkalarının hayatları için de uyarlanabilir yapılar oluşturur.

### 3. Kına Türkülerinde Hatırlama Mekânları ve Nesneleri

Kına türkülerinde hatırlamaların çoğu mekânla ilgilidir. Çünkü "bellek, mekân algısının oluşturulma sürecinin ayrılmaz parçasıyken, mekân da anıların depolanıp erişildiği bir çeşit arşiv görevi görür" (Groh, 2019, s. 183). Bellek ve mekân arasındaki bu karşılıklı ilişki hatırlama süreçlerinde oldukça önemlidir. Çünkü dış dünyaya dönük bilgilerin çoğu mekânlarla ilgili algılamalara dayalıdır. Aynı zamanda mekân "anıları güçlü biçimde canlandırabilir" (Groh, 2019, s. 194) ve "anılarla, deneyimlerle, algılarla, duyumlarla desteklenmiş bir mekân bellekle ilişkilendirilir, eşleştirilir, yönlendirilir, karşılaştırılır, kodlanır ve bireyin yaşam döngüsü içerisinde tekrar hatırlanmak için geri çağırılır" (Özak ve Gökmen, 2009, s. 150). Mekân ve hatırlama arasındaki bu ilişki, insanın varoluşunun anlam kodlarını da yaratır. Mekân bireyin yaşantısında bir aidiyet, kimlik söylemini oluşturur ve kültürel ifade biçimlerini, davranışları, geleneksel üretim ve iletişim biçimlerini de belirler. Mekâna dair unsurlar metaforik olarak zamanı, toplumsal bağları ve statüyü ifade etmek için de kullanılır (Groh, 2019, s. 201). Kına türkülerinde hayatla ilgili anlatılanlar genellikle mekânda bırakılan izlere dairdir. Türkülerde açık mekânlara daha fazla yer verilmektedir. Bu alanlar, kadının genellikle iş yaptığı, sosyalleştiği yerlerdir. Bunun yanı sıra doğulan yerin doğal güzelliklerini oluşturan yaylalar, dereler,



tepeler de türkülerde hatırlama mekânları olarak görülmektedir. Türkülerde mekân, aynı zamanda görsel imgelerin de sergilenme alanıdır. Aşağıda yer alan dizelerde mekâna dair kodlamalar “yayla” ve “yayla hayatı”na dair unsurlarla şu şekilde anlatılmaktadır:

Bizim yaylalar otlu olur  
Sütü kaymağı tatlı olur  
Biz de garip kıymetli olur

İşte koyup gidiyorum  
Gidiyorum gidiyorum  
Sılamı terk ediyorum. <sup>1</sup> (KK1)

Bu dizelerde göstergesel unsurlar manevi değerlerin anlam aktarımını yapmaktadır. Dörtlükte geçen “yaylanın otlu” olması bolluk ve berekete gönderme yapmaktadır. Özellikle evlilik ile ilgili ritüellerde bolluk ve bereketi çağrıştıracak darı, buğday ve nar gibi pek çok sembolik unsur kullanılır. Dörtlükte geçen “süt ve kaymak” dişiliğin bir göstergesidir. Bu bağlamda süt üremeyle ilişkilidir ve “ilk arketip besindir, anne özdenliğinin özüdür” (Aktulum, 2021, s. 440-441). “Yayla, ot, süt ve kaymak” kadının dişiliğinin ve doğurganlığının simgesel anlam kodlarını aktarmaktadır. Toplumun evlenen kadından beklentileri mekânda kodlanan unsurlarla aktarılmıştır. Evinden ayrı ve uzakta olan yeni gelinin kıymetli olması yönündeki temenni ise “garip” kelimesiyle iletilmektedir. Doğup büyüdüğü yerden ve ailesinden ayrılan kız “garip” olarak nitelendirilmektedir. Bu kelime kimsesizliğe, yalnızlığa ve korunmaya gönderme yapmaktadır. Bireysel ve toplumsal temenniler, garip olarak nitelendirilen genç kızın korunması ve kıymet verilmesine yönelik olumlu duygularla anlatılmaktadır. Bu bağlamda mekânın değişmeyen ve sabit yapısı, sıladan ayrılmanın yarattığı duyguların referans çerçevesini oluşturmaktadır. Mekân ve mekâna dair unsurlar ise türküyü dinleyen her kadın için müştereklik kazanmaktadır. Müşterek mekân sınırları olan “bir meta, çitlenmiş bir yer” değildir, sahiplenilerek ve paylaşılarak müştereklik kazanan bir yerdir (Stavrides, 2016, s. 109). Bu nedenle kına türkülerinde geçen her mekân kadının anlam yüklediği, deneyimlerini paylaştığı özel bir yere dönüşür.

Kına türküsünün diğer dörtlüğünde de mekân olarak “yayla” kullanılmaktadır. Burada yaylanın bolluğu ve bereketi çağrıştıracak başka bir özelliğinden şu şekilde bahsedilir:

Bizim yaylalar oluklu  
Akar sülüklü, balıklı  
Yarnısı mor belikli  
Şurda bir kız allar giymiş <sup>2</sup> (KK1)

<sup>1</sup> Araştırma çerçevesinde bölgeye ait orijinal kayıtların olduğu videodan yararlanılmıştır. Aynı zamanda yörede söylenen türküler ile ilgili sözlü kayıtların yazarın kişisel arşivinde de yer almaktadır.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjc-wsgY>

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjc-wsgY>

Dörtlükte geçen “oluk, akmak ve balık” ifadelerinden yaylanın bol su kaynaklarına sahip yer olduğu anlaşılmaktadır. Burada “su” imgesi de bolluğu, bereketi, temizliği ve arınmayı sembolize etmektedir. Aynı zamanda akıp giden su hareketi ve zamanı ifade ettiği gibi “geri dönüşü olmayan acı bir yolculuk imgesi” de yaratmaktadır (Aktulum, 2021, s. 403). Evlilik bir önceki dizelerde anlatıldığı gibi içinde hznleri barındıran bir ayrılış söylemiyle ve “yolculuk” metaforunun kodlarıyla anlatılmaktadır. Drtlğn son dizelerinde anlatılanlar ise genç kızın evlilik hazırlığı ile ilgilidir. Bu dizelerde ne çıkan “mor belikle” anlatılan “sa örgüsü” ve “al” ifadesidir. Sa, zamansallığın bir simgesidir (Aktulum, 2021, s. 404). Aynı zamanda sa kadın bedeninin göstergesidir. Al kıyafetler ise evlenecek kızın giyimine işaret etmektedir. Su ile ifade edilen doğurganlık, dişilik gibi özellikler bu dörtlüklerde de tekrarlanmaktadır. Böylelikle toplum, bireyin yaşadığı mekn ve mekna ait unsurlarla bolluk, bereket ve doğurganlığa dair temennilerini devam ettirmektedir.

Mekn yaşamın coğrafi ve kültürel kodudur. Bu özelliğiyle varlık ve nesne ilişkisinin bağlantılandırıcı unsurudur. Meknın özelliği nesnenin niteliğini etkiler. Bu etki bireyin hem fizyolojik yaşamının hem de kültürel söyleminin bir parçası hline gelir. Bu bağlamda yaratıcılık, meknın reel dünyasının ağrıştırdıklarının zihne yansıyan kabulleri olur. James Olney, iki hafıza modelini birbirinden ayırmış, bunlardan birinin arkeolojik, diğerinin süreçsel hafıza olduğunu dile getirmiştir. Belleğin arkeolojik modelinin ise meknsal olduğunu belirtmiştir (Köker, 2019, s. 100). Kına türkülerinde meknsal hatırlama biçimleri ön plana çıkmaktadır. Genellikle gelin olup başka bir yere giden kadın, doğup büyüdüğü yerdeki yaşam tarzına dair hatırlamaları mekn kodlamaları üzerinden yapmaktadır. Buradaki bir nesne, kişi, obje hatırlama kodlarını oluşturmaktadır. Kişinin meknla ilgili hatırlamalarının ana noktasını o mekndaki nesne, eşya ve diğer unsurlarla kurduğu ilişkiler oluşturmaktadır. Ya da meknda yer alan bütün unsurlar, bireyin hatırlama sahnesine yardımcı dekorlar olarak görülmektedir. Bu bağlamda otobiyografik bellekte anılar, duysal, uzamsal, dil, anlatı muhakemesi ve olay belleğinin etkileşimleriyle oluşmaktadır (Uzer, 2018, s. 53). Meknda yer alan nesnelere de bireye deneyimlerini hatırlatmaktadır. Çünkü “zne nesnenin bilincindedir, yani onun kendisini mevcut ortam içinde nasıl gösterdiğini (zneyi nasıl etkilediğini)algılar, tanır, tanımlar ve yorumlar (Saydam, 2013, s. 43-44). Böylelikle meknda yer alan pek çok unsur, bireyin yaşam deneyimlerini hatırlatıcı bağlamı oluşturur. Hatırlama, zne ile onun yaşadığı dış dünya arasındaki sürekli ve dinamik bir süreç hline gelir (Jones, 2012, s. 26). Aşağıda yer alan dörtlükte kadının yaşadığı meknla bağı mekna ait nesnelere anlatılmaktadır. Bu nesnelere bir hareketin, olayın ve yaşanmışlığın göstergeleridir. Onları sıradan bir nesne olmaktan çıkaran da bireyin deneyimleridir.

Asvap yuduğum ağ taşlar  
Belim verdiğim ağaçlar  
Güvendiğim ift gardaşlar  
İşte koyup gidiyorum<sup>3</sup> (KK2)

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjb-wsgY>

Yukarıdaki dörtlükte iş, mekân ve nesne bağlantısı ile gündelik hayatın çeşitli uğraşı alanları hatırlatıcılık için genel bir çerçeve oluşturmuştur. Bireyi yaşadığı zamana ve mekâna bağlayan nesne üzerinde bıraktığı izlerdir. Doğadaki nesnelere mekânda kalıcılığı ve daimiliği sembolize eder. Geçmişe ait izleri hatırlatan ve canlandıran bu unsurlar, bireyin belleğinde yaşananların temsili bir ifadesi hâline gelir. Bu özelliği ile nesne hem zaman hem mekân hem de olayların hatırlatıcısı ve aktarıcısı olur. Kına türkülerinde kadının doğa ile olan etkileşiminin izlerini görmek mümkündür. Doğa ve doğadaki nesnelere, kadının duygularının metaforik anlam aktarıcısıdır. Türkülerde mekân olarak doğa, bireyin yaşamışlıklarına tanıklık etmenin ve duygular arası aktarımın temel araçlarından biridir. Yukarıdaki dörtlüklerde ağaç köklülüğün, geçmişin bir unsuru olarak yorumlanabilir. Kişinin belini ağaca dayaması bu köklülük ve geçmişe bağlılığa gönderme yapmaktadır. “Asvap yumak” gibi gündelik işin yapıldığı “ağ taş” ile bireyin hafıza mekânında köklü geçmişinin saf ve temiz anıları canlanmaktadır. Dörtlükte geçen “kardeş, ağ taş ve ağaç” ifadeleri de köklülük ve sağlamlık anlamlarıyla birleşmektedir. Özellikle bu dörtlükte “çift gardaşlar” babanın ocağını tütüren erkek kardeşlerdir. Baba evinde ocağı tütüren, ait olunan mekânda kalarak soyun devam ettiren kişi olarak erkek kardeş anne/baba evine manevi bağlılığın sembolü olarak nitelendirilebilir. Her dizinin sonunda tekrarlanan “koyup gitmek” ifadelerinde ise koymak fiili “hareketsizlik, durağanlık ve geçmiş”; gitmek ise “hareketi ve geleceği” ifade eden yapılarıdır. Bu iki eylemin düşünce düzlemindeki yansıması nesnenin mekân üzerindeki konumu ile bağdaştırılır. Bu bağlamda hareket bireyle, mekândaki kalıcılık ise nesne ile ifade edilir.

Kına türkülerinde geçen bir diğer önemli mekân evdir. Ev kişinin en önemli aidiyet mekânıdır. Bireyin kimliğine ve yaşantısına dair önemli unsurları barındırır. Kişi nerede yaşadığının bilincine vardığında ve belirli bir yerde ikamet eden bir özne olarak yer duygusu geliştirdiğinde mekân yer hâline gelir. Bu bağlamda mekân bireyin kişisel yorumları ve deneyimleriyle, hatıralarıyla özel olarak işaretlenmiş bir alandır (Smith & Watson, 2001, s. 43). Bireyin doğduğu ve büyüdüğü mekân olarak ev, anıları ve hafızanın büyük bir bölümünü kaplayan, özne olarak kişinin kendini konumladığı bir varoluş alanıdır.

Ev metafor olarak “sığınak, giz ve içsel aydınlanma” yeridir. “Evin mahzene inen merdivenleri bir gizini içine inmeyi simgeler; yalnızlığı özdenliği çağırıştır. Ev mimari bir alan olmaktan çıkar bir düş nesnesi olur” (Aktulum, 2021, s. 437). Evde dışarı ve içeriği birbirinden ayıran sınır ise eşiktir. Eşik, ev ve doğa âlemi sayılan çevre arasındaki sembolik sınırdır (Beydilli, 2005, s. 204). Bazen bir evin kapısının önü, bazen göğe açılan bir kapı, bazen de yer ve ruhlar âlemini birbirinden ayıran bir sınır mahiyetindedir (Türkyılmaz, 2019, s. 154). Evlilik geçiş döneminde eşik, sıklıkla kullanılan kavramlardan biridir ve evlilikle değişen yaşamlara, bir durumdan başka duruma geçmeye ve statüye gönderme yapmaktadır. Eşik kadar bireyin varoluşunu ev içinde belirli alanlarla pekiştirdiği yerler de vardır. Bu yerlerden biri de sofradır. Sofra bireyin ev içindeki yerine ve varlığına gönderme yapar. Sofra, aile üyelerinin bir araya geldiği yerdir. Evden ayrılanların, yokluğunun en fazla hissedildiği yer ev içi mekânda sofralardır. Kına türkülerinde ise sofranın evden ayrılışının metaforik bir kodudur.

Atladı geçti eşiği  
Sofrada kaldı kaşığı  
Büyük evin yakığığı  
İşte koyup gidiyorum <sup>4</sup> (KK2)

Eşik yukarıdaki dörtlükte olduğu gibi toplumsal yaşam süreçlerinde bir aşamadan başka bir aşamaya geçişin sembolü olarak pek çok anlatının sembolik anlam kazanmış motifidir. Kapalı mekânda eşikten geçip içeriye doğru gitme bireyselliğin, dışarıya çıkma ise sosyalliğin sınırının çizilmesi demektir. Kişinin evlenmesiyle oluşan statü değişikliği eşik atlamakla kültürel yapının yoğun anlamlı kodu hâline dönüşmektedir. Eşiğin bir tarafında ev ve eşya üzerinden kişiselleştirilen hayatın sembolleri yer almaktadır. Bu sembollerden biri “sofra ve kaşık”tır. “Sofra ve kaşık” bireyin ev içindeki aidiyetinin bir göstergesi olarak kişinin hem fiziki hem de sosyal varlığına işaret etmektedir. “Sofra ve kaşık” fiziki doyumun ve yaşamın biyolojik devamlılığının göstergesidir. Bu göstergenin sosyal boyutu “yer” kavramıdır. Bireyin sofradaki yeri aynı zamanda ev içindeki konumunun ve iletişim boyutuyla sosyal yaşantının da bir göstergesidir. Sofra kişisel, kültürel ve manevi anlamlar dünyasının çok anlamlı bir göstergesidir. Bu bağlamda kişinin sofrada yerinin olmaması nesne üzerine kodlanan hatırlatıcılık temelinde dayalı kültürel söylemin bir parçasıdır. Bireyin mekânda yer almamasının hatırlatıcısı nesne ile olan bağlantısıdır. Nesne mekânda fiziki varlığın hem hatırlatıcısı hem de belirleyicisi durumundadır.

Kına türkülerinde “geçmek, atlamak” gibi eylemler olgunlaşma, tamamlanmaya işaret etmektedir. Kişinin yaşam döngüsünde yukarıya doğru olan bu hareketler, öncelik ve sonralık ilişkisi bağlamında değişimin göstergesidir. “Atlamak” ileri doğru hareketliliğe işaret etmektedir. Bu durum da kişinin “zerkleşme, özgünleşme ve bilinçlenme ve kendi içinde bütünleşmesine” gönderme yapmaktadır (Saydam, 2013, s. 162). Geçmek, eskiden kopuşun, yeniye uyumun sembolik ifade biçimidir. Eşiğ gibi atlanılan yerlerden biri de aşağıdaki dörtlükte dere olarak görülmektedir. Dere, nehir gibi akan sular doğal sınır oluşturmaktadır. Bu sınır, mekânları birbirinden ayırmaktadır. Buradaki ayrım ve sınır bireyin evlenmeden önceki ve evlendikten sonraki durumuna gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda derenin bir tarafı “bilinen, tanınan yere”, diğer tarafı ise bilinmeyen “teye” işaret eder. Aynı zamanda akıp giden su “zamanı ve zamanın geçiciliğini” de hatırlatır (Saydam, 2013, s. 162). Sembol olarak su “renksiz, kokusuz, şekilsiz ve içine konulduğu kabin formunu alma” özellikleriyle “zihni” temsil etmektedir. Bu bağlamda “sudan geçiş” tamamlanmadan önce geçilmesi gereken bir eşik alanını da temsil etmektedir (ztrk, 2023, s. 213). Türk kültüründe su kenarları genellikle tekin olmayan yerlerdir. Kişinin geçmiş kimliklerinden sıyrıldıkları geçiş dönemlerinin başlangıcında genellikle güçsüz oldukları düşüncesi dörtlükte metafor olarak seçilen su unsurunun “tekin olmayan yer” anlam koduyla bütünleşmektedir. Dereden geçiş “genel yaşam tarzının ve koşullarının değişimiyle birlikte olacaktır; bu bir dönüm noktasıdır” (Saydam, 2013, s. 167-168). Aşağıdaki dörtlükte dere, evlilikle değişen statüyü anlatan bir sınır, eşiktir. “Atlamak ve geçmek” eylemleri de tehlikeli eşik alanın geçildiğinin göstergesidir.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjcjg-wsgY>

Atladı geçti dereyi  
Çok derin oydu yareyi  
Büyük evin küçük kızı  
Sen de mi geydin alları<sup>5</sup> (KK2)

Dörtlükte geçen “derin”lik karanlığı, dibi ve çöküşü ifade etmektedir. “Oyma” eylemi ise derinliğin boyutunu artıran, içsel bir acıyı ifade etmektedir. Genç kızın evinden ayrılmasıyla annenin içinde bulunduğu duygu durumu karanlığı ve acıyı çağrıştıracı unsurlarla aktarılmakta ve bu durum travmatik bir anının hatırlatıcılığını yapmaktadır. Duygu durumlarının anlatımında kullanılan kültürel ifade biçimlerinin anlamsal kodları bireyleri ortak duyguların çağrışımlarını hatırlama biçimlerinde de bir araya getirmektedir.

Kına türkülerinde evlilik çağına gelmiş bir kızla ilişkilendirilen nesnelere biri de sandıklardır. Sandıklar, gelin olacak kız için biriktirilen eşyalarla doludur. Bu eşyalar, kadının toplumsal yapıdaki kimliğine dair önemli kodlamalar içermektedir. Bu bağlamda gelin sandığı ve bu sandığın içindeki eşyalar, kadının geçmişini ve geleceğe dair rollerini hatırlatır. Bu roller genellikle ev içi alanla ilgilidir. Sandığın içinde genç bir kızın doğumuyla birlikte biriktirilen ve onu geleceğe hazırlamak ve rollerini hatırlatmak için kodlanan nesnelere vardır. Sandığın içi “hafıza”ya da gönderme yapmaktadır. Çünkü orada biriktirilen nesnelere, geçmişe işaret eder. Biriktirme, toplama eylemi bir sürecin sonucudur. Sandık, bu özelliğiyle kolektif geçmişin hatırlatıcısıdır.

Sandık içinde biriktirilenlerin çoğunun el işi olması ve saklanması da nesne ve hatırlama ilişkisini ortaya koymaktadır. Aile bireylerinden veya akrabalarından birinin yaptığı el işi ürünler, nesnelere belirli bir yöreye ait üslubun, tarzın, yapılış şeklinin, yöresel anlamın, emeğin ve bireysel yorumun işaretleyicileri ve aktarıcılarıdır. Böylelikle nesne, aile belleğinin hatırlatıcısı olarak uzun yıllar boyunca saklanır. Sandıktaki çeyizler, “becerikli bir annenin kızı olmak, fedakar anne olmak, ailedeki sorumluluğunu yerine getiren baba olmak, kızını düşündüğü gibi torunlarını da düşünen büyükkanne olmak gibi” benlik ve kimliğin inşasına gönderme yapan değerlerle ilgili söylemleri de hatırlatır (Fındıklı, 2019, s. 3). Sandıktaki bazı eşyalar, evlendikten sonra gelin tarafından akrabalarına hediye olarak verilir. Bu durum da kültürün nezaket stratejilerinden biri olarak değerlendirilebilir. Aşağıdaki dörtlükte sandığın içindekiler evlilik ritüelinin tamamlayıcı unsurları olarak görülmektedir.

Sandık içinde kınası  
Kağıt içinde valası  
Çağırın gelsin kız anası  
Gelsin alını bağlasın<sup>6</sup> (KK1)

Bu dörtlükte sandık, kapsanan ve kapsayan işlevleriyle koruyuculuk arketipine bağlanmaktadır. Bu bağlamda koruyan ve besleyen anne simgesi ile sandığın içine

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjcjg-wsgY>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjcjg-wsgY>

konulan Şeyleri koruyan yapısı bütünleŐmektedir (Aktulum, 2021, s. 440). Sandık aynı zamanda gizliliği, içselliği de ifade etmekte ve geçmiş, Şimdiki zaman ve gelecek orada birleşmektedir. Sandığın içindekileri dışarıya çıkarmak belleğe dair pek çok unsuru sergilemek anlamına gelir. Bu bağlamda içinde saklanan ve korunan pek çok Şey dışarıda sergilendiğinde görünen ve hatırlanan durumuna gelir. Bu özelliğiyle bellek de bir sandık gibidir. Geçmişe, geleceğe ve Şimdiye dair pek çok Şeyin sergilendiği bir sandığa benzer. Bu sandığın anahtarı ise sözle yüzyıllar boyunca anlatılanlar olur.

Otobiyografik anlatılarda "bellek koku, tat, dokunma, görme, ses gibi duyular tarafından çağrılır ve anlatıcı için özel anlamlar taşıyan nesnelere ve olaylarla kodlanır ( Smith & Watson, 2001, s. 27). Kına türkülerinde "ses" nemli bir ögedir. Dış dünyanın sesleri görsel hafızaya eşlik eden duyguları harekete geçirir. Aynı zamanda ses dinleyicinin "anlatıcının kişiliğine dair hissettiği deneyim için bir metaforudur ve anlatan ben ile onun deneyimsel geçmişi arasında bir ilişkinin işaretidir" (Smith & Watsons, 2001, s. 79). Kına türküsünün aşağıdaki dörtlüğünde doğadaki ses unsuru, bellekte oluşturduğu çağrışımlarla kullanılmıştır. Bireyin i sesi ile doğadaki ses bütünleŐmektedir.

Gıcılar gavak gıcılar  
Gavak değil oduncular  
İŞte geldi kınacılar  
Şurda bir kız allar giymiş<sup>7</sup>(KK1)

Bu dörtlükte ses ve görüntünün anlam yüklü kültürel söylemi görülmektedir. Kavağın "gıcılama" sesi ile bireyin hüzün durumunu anlatan ses arasında ilişki kurulmuş, "kavak ve oduncu" arasındaki ilişki, "anne ve kız arasındaki" ayrılık bağlantısını anlatmanın sembolik ifade biçimi olmuştur. Oduncunun kavağı bulunduğu fiziki ortamdan koparıp alması, yeni bir üretime ve dönüşüme işaret etmektedir. Bulunduğu yere kökleri ile bağlı olan ağaç, yeni bir ortamda farklı işlevlerle kullanılacaktır. Kınacı olarak nitelendirilen kişiler de gelin olacak kızı doğduğu, büyüdüğü mekndan alıp başka bir eve, Şehre veya yere götürecektir. Bu bağlamda oduncu ve kavak arasındaki ilişki, kınacı ve gelin olacak kız arasındaki iliŐkiyle "ayrılık"ın anlamsal kodu olarak bütünleŐmektedir.

Otobiyografik anlatım gibi kına türküleri de dış seslerle doludur ( Smith & Watson, 2001, s. 80) Doğanın sesi, annenin sesi ve kadınların sesi kına türkülerinde işitilir. Kına türkülerinde anlatıcı bazen anne, bazen de başka bir kadın olmaktadır. Bu kişiler gelin olacak kızın duygularını anlatan, bu durumun yarattığı etkileri tasvir eden durumundadır. Kına türkülerinde gelinin sesi iŐitilmez. "znenin içselliği, yakınlığı ve öz düŐünümsellik ritimleri hakkında izlenimini" türküyü söyleyenin sesinden anlamaya çalıŐırız (Smith & Watson, 2001, s. 79). Kına türkülerinde konuşma Şeklindeki söyleyiş tarzında, ritüelin gerçekleşmesi için gereken unsurların neler olduğu hatırlatıldığı gibi, kolektif belleğin beklentileri de aktarılır. Böylece hem kişinin başından geçen olayların yaŐanmıŐlıđı ve duyguların canlılığı anlatımda ön plana çıkarılmakta hem de geleneğe dair unsurlar da anlatı içinde hatırlatılmaktadır. Bu özelliği ile türküler "icra edildiği ortamda sosyal

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjpg-wsgY>

ilişkileri, rolleri belirleyici ve pekiştirici” hâle getirmektedir (Mirzaoğlu, 2001, s. 84). Türküyü söyleyen kişi çoğu zaman sorularla karşısındaki kişinin duygularını anlatmaya çalışmaktadır. Bu anlatım tarzında kişiyi kına ritüeline hazırlama, gereklilikleri anlatma ve süreç hakkında bilgilendirme söz konusudur. Aşağıdaki dizelerde bu özellik şu şekilde görülmektedir:

Kız baban şara vardı mı?  
Alın yeşilin aldı mı?  
Eksiğin tamam oldu mu?  
Kız anam kınan kutlu olsun  
Kız anam ağzın tatlı olsun. <sup>8</sup> (KK1)

Bu sorularda toplumun beklentileri, annenin ve kadınların ortak duyguları işitilir. Gelin olan kızın iç sesi ise mekâna ait nesnelere konuşma şeklinde duyulur. Bu ses, mekân ve nesnelere sessiz bir vedalaşma hâlini alır.

Kına türkülerinde erkek kardeş, baba vb. aile üyelerinden de bahsedilmektedir. Baba ve erkek kardeş de mekânın diğer unsurları gibi doğulan yerdedir. Bu nedenle kadının ayrılmadan önce içsel kaygı ve çatışmalarını paylaşabileceği kişi ailesindeki en yakınlarıdır. Onlar da mekân kodlamalarının ayrılmaz bireyleri olarak kadının kendisinden yardım beklediği dayanılacak, güvenilecek kişilerdir. Yeni bir mekânın, kişilerin ve yeni bir hayata başlamanın yarattığı kaygı ve korku durumları tanıdık olandan ayrılmanın verdiği bir çatışma durumlarıyla bütünleşir. Bu bağlamda “anne yoksa ya da yetersizse ona yönetilmiş öfkenin geri dönme tehlikesinden, ulu eril’in gölgesine sığınılır” (Saydam, 2013, s. 209). Bireyselleşme ve özerkleşme yolundaki birey “dişil ve eril ilkenin taşıyıcı, sarıcı örgütlenmelerinden ya da yol işaretlerinden uzaklaştığı için yalnızlığın ve tek başlılığın ürkütücü soğukluğunu hisseder” (Saydam, 2013, s. 241). Bu ürkütücü soğukluktan kaçınılan ve sığınılan yer ailedir. Bu bağlamda yeni ancak eskinin terkiyle mümkündür. Bireyselleşme yolundaki en büyük sıçrama da terk ediş ve kopuş olmaktadır. Aşağıdaki dizelerde terk edememenin ifade biçimleri psikolojik ve fiziksel bağlılığa işaret eden söylemlerle anlatılmaktadır:

Kardaş ardından yeteyim  
Kolum boynundan atayım  
Bu gecelik de yatayım  
İşte koyup gidiyorum  
Evimi terk ediyorum<sup>9</sup>(KK1)

Bu dörtlükte “görsel imgeler” kadar “bedensel imgeler” de otobiyografik hatırlamanın bir parçası olarak görülmektedir (Smith & Watson, 2001, s.16). Kültürel yapıda beden önemli bir gösterim alanıdır. Beden, kına türkülerinde sosyal ve kültürel tutumların sergilendiği yerdir. Bedenin hareketleri ise duyguların yarattığı etkileri tamamlar. “Koşmak, yetişmek,

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cJg-wsgY>

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cJg-wsgY>



sarılmak” eylemi, ait olunan yere bağlı olma ve kopamama hissi ile btnleŖir. Bu bağlamda “ayrılıktaki son kucaklaŖma” da kiŖisel anıların hatırlatıcı oğesi olabilmektedir.

## Sonuç

Bireyin kiŖisel deneyimlerine dayanan otobiyografik bellek, anlamlandırma ve ykleŖtirme süreçleriyle yakından ilgilidir. Bireyin belleğindeki aktarımı dıŖ dünyanın nesnelere imgeleŖtirilmesiyle, metaforik, ontolojik anlamlar kazanmasıyla mümkün olmaktadır. Bu bağlamda bireyin toplumsal yaŖamda karŖılaŖtıęı olaylar, bireysel deneyimler ve bunlar karŖısındaki duygulanımları otobiyografik belleğinin içeriğini oluŖturmaktadır. Kültürel yapıda hatırlama, tekrarlarla, özel zamanlarla, kutlamalarla, yüzyıllar boyunca zihinlere kodlanmış kalıplaŖmış ifade biçimleriyle ve ritüellerle gerekleŖtirilmektedir. Bu durumların hepsi hem kültürel belleğin aktarımını hem de bireysel hatırlamaların gerekleŖmesini sağlamaktadır. Özellikle bireyin hayatındaki önemli aŖamaları barındıran belirli dönemler otobiyografik bellekte önemli bir yer tutmaktadır. Bireylerin deneyimlerini Ŗekillendiren ve önemli sembolik anlamlarla yüklü belirli dönemler vardır. GeiŖ dönemleri olarak adlandırılan bu dönemlerin en önemlilerinden biri de evlenmedir. Evlilik diğer geiŖ dönemleri gibi bireyin bir aŖamadan baŖka bir aŖamaya geçmesini sağlayan önemli eŖiklerden biridir. Bu eŖikten geiŖ belirli ritüellerle gerekleŖmektedir. Bu ritüellerden biri de kına ritüelidir. Kına ritüelinin gerekleŖtirildięi kına geceleri kiŖisel ve kolektif belleğin canlandırıldığı alanlardır. İnanç temeline dayalı davranıŖ kalıpları her törende tekrarlanır, böylelikle kolektif bir hatırlama süreci gerekleŖtirilir. Bu hatırlama sürecini gerekleŖtiren en önemli unsurlardan biri kına türküleridir. Söyleyeni genellikle bilinmeyen bu ezgili sözler pek çok kadının gemiŖine ve baba ocağına, doğup büyüdüğü yere dair hatıralarını yaŖatır ve yüzyıllar boyunca kadınları ortak duygularda bir araya getiren bir ifade biçimi olur. Kına türküleri adeta bir ereve öykü gibidir. Öyküde farklı yaŖamlara dair olaylar anlatılır. Bu türkülerin anlattığı öykülerin meknları ise kadınların gemiŖe dönmesini sağlayan, anılarını canlandıran hafıza meknlarıdır. Kına türkülerindeki mekn, sınırları belirli bir yer değildir, burası dereleri, yaylaları, ırmakları, ağaçları, dağları ve taŖlarıyla genel bir yerdir. Kadının türküyü her dinlediğinde kendi deneyimlerine dair anılarını canlandıran da mekna dair bu ifade biçimleridir. Kına türküsünde geçen ağaç kadının kendi doğduğu büyüdüğü yerde, sırtını dayadığı, içsel gücünü hissettiği, gemiŖine gönderme yapan ağaçtır. Yaylalar, dereler, dağlar vb. de aslında yaŖam alanlarını kuŖatan doğduğu, büyüdüğü, eğlendiği, sosyalleŖtięi yerlerdir. Bu yerlerin her biri kına türkülerinde kültüre özgü özel anlamlara sahiptir ve bireyin anılarının izlerini taŖır. Doğup bylen ev ise artık ayrılan, anılarla yüklü bir mekn olur. Evden ayrılıŖın yarattığı travma kına türkülerinde yinelenir. Mekn kadar bu meknda yer alan nesnelere de bireyin yaŖamına iliŖkin önemli hatırlatıcılar olarak görülür. erevesi çizilen hikyenin zamana, mekna, nesnelere ve insanlara dair ayrıntılarını her dinleyen kendi yaŖam deneyimine göre yorumlar. Bu bağlamda kına türküleri, her kadın için içeriğini bireysel hatırlamalarla doldurabileceği bir kiŖisel deneyim anlatısına döner. Türkünün aęrıŖımları kadınları ortak duygularda bir araya getirir ve bu, yüzyıllar boyunca ayrılığın yarattığı zlem ve hasret duygularının söylem kodlarını anlatan gelinin otobiyografik bellek anlatısına dnŖr.

## Kaynaklar | References

- Adams, F. & Kenneth, A. (2008). *The bounds of cognition*, Malden. MA: Blackwell.
- Aktulum, K. (2021). *İmgelem çözümlemesine giriş*. Çizgi Kitabevi.
- Algın, G. Ve Satıcı B. ( 2021). Bellek ve mekânın ilişkisinde ev olgusu üzerine bir araştırma. *Teknoloji ve Uygulamalı Bilimler Dergisi*, 4(2), 14-20.
- Annis, David B. (1980. Memory and justification, *Philosophy and Phenomenological Research*, 40(3): 324–333.
- Anscombe, G.E.M. (1981). Memory, ‘experience’, and ‘causation’, in *Collected Philosophical Papers*, Vol. 2, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Assman, J. (2015). *Kültürel bellek, eski kültürde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. Ayrıntı Yayınları.
- Bernecker, S. and Aaron B. (2015). *Memory*, in *Oxford bibliographies online: Philosophy*. Oxford: Oxford University Press
- Beydilli, C. ( 2005). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Yurt Kitap Yayınları.
- Boratav, P.N. (2016) *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Bilgesu Yayınları.
- Boyer, P. ( 2008). Evolutionary economics of mental time travel?. *Trends in Cognitive Sciences*, 12(6): 219–224.
- Çerikan, F. U. (2020). İlkelden moderne kokunun tüketimi ve Türk kültüründeki yansımaları. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 48, 394-408.
- Erdal, T. (2024) Âşık Veysel’in şiirlerinde otobiyografik bellek bağlamında travmatik anların izleri. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 28-48.
- Ekici, S. (1997). Gaziantep’te kına yakma geleneği ve kına türküleri, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi. Kültür Bakanlığı, ANKARA.
- Erzen, J.N. (2020). *Çoğul estetik*. Metis Yayınları.
- Fındıklı, S. (2019). Çeyize yönelik tüketim olgusunu kuşaklararası anlamak. fenomenolojik bir araştırma. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi.
- Fidan, S. ( 2018). Kına geleneği bağlamında oluşan sözlü şiir ürünlerinin işlevleri: Gaziantep örneği. *Asia Minor Studies-International Journal of Social Sciences*, 6, 275-293.
- Genep, A. (2022). *Geçiş ritleri, tabular, batıl inançlar, büyüler, ayinler ve törenler*. Nora Kitap.
- Groh J. M. ( 2019). *Mekân yaratmak, beyin neyin nerede olduğunu nasıl biliyor?* Metis Bilim Yayınları.

- Gülgöz, S. (2018). Otobiyografik bellek: tanımı ve temel kavramlar, hayatı hatırlamak. S. Gülgöz, B. Ece, S. ner (Der.) *Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar İçinde* (S. 13-27). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Hoppal, M. (2021). *Avrasya'da şamanlar*. YKY Yayınları.
- Jones, O. & Garde-Hansen J. (2012). *Geography and memory: explorations in identity, place and becoming*. Londra: Palgrave-Macmillan.
- Kaya, D. (1999) Emlek yöresinde aşıklık geleneği. I. Emlek Yöresi ve evresi Halk Ozanları Sempozyumu. Emlek Ozanları Kültür Derneği, ANKARA.
- (2004) *Anonim halk şiiri*. Akçağ Yayınları.
- Köker, S. (2029). Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi (Yayımlanmamış doktora tezi). Kastamonu Üniversitesi.
- Mirzaoğlu, G. (2001). Türkülerin işlevleri ve zeybek türküleri. *Türkbilig*, 2, 76-91.
- Ong, W.J. (2007). *Sözlü ve yazılı kültür, sözün teknolojileşmesi*, Metis Yayınları.
- zak, N. . ve Gökmen G.( 2009) Bellek ve mekn ilişkisi üzerine bir model nerisi. *ITU Journal Series A:Architecture, Planning, Design*, 8(2), 145-155.
- zbek, M. (1994). *Folklor ve türkülerimiz*. Ötüken Neşriyat.
- Öztürk N. (2023). Tanah'ta sudan geçirme ritüelleri. *Akif*, 54(2), 213-233.
- Rachel, H. ( 2002). Kokusal ve görsel tetikleyiciler tarafından canlandırılan otobiyografik anılara ilişkin naturalist bir inceleme: proust hipotezinin sınanması. *American Journal of Psychology*, 115 (1 ), 21-32.
- Sanders, B. (2019). *kzn A'sı, elektronik çağda yazılı kültürün çöküşü ve şiddetin yükselişi*. Ayrıntı Yayınları.
- Sarp, N. VE Tosun A. (2011) Duygu ve otobiyografik bellek. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3(3), 446-465.
- Saydam, M. B. ( 2013). *Deli Dumrul'un bilinci, "Türk İşlam Ruhu" zerine bir kültür psikolojisi denemesi*. Metis Yayınları.
- Smith S. Ve Watson J. (2001) *A guide for interpreting life narratives reading autobiography*. University of Minnesota Press.
- Stavrides, S. (2018). *Müşterek mekn, müşterekler olarak şehir*. Sel Yayınları.
- şenel, S. (1988).Türk edebiyatında ağıt. Türk Diyanet Vakfı İşlam Ansiklopedisi.,1,472-473.
- Tulving E. (2002). Episodic memory: from mind to brain. *Annu Rev Psychol*, 53:1- 25.
- Tunalı, İ. ( 1971). *Sanat ontolojisi*. İstanbul Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Türkyılmaz, D. (2019). Eşik altı boş değildir: “eşik” kavramının türk düşüncesine yansımaları. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(17), 151-162.

Uygur, N. (2016). *İnsan açısından edebiyat*. YKY Yayınları.

Uzer, T. ( 2018). Nasıl hatırlarız, nasıl unutturuz: kuramsal yaklaşımlar, hayatı hatırlamak. S. Gülgöz, B. Ece, S. Öner (Der.) *Otobiyografik Belleğe Bilimsel Yaklaşımlar içinde*, (s. 51-71 ). Koç Üniversitesi Yayınları.

Winkelman, M. ( 2015). Orijinal nöroteoloji olarak şamanizm. *ERUIFD*, 20, 77-102.

Yakıcı, A. (2007). *Halk şiirinde türkü*. Akçağ Yayınları.

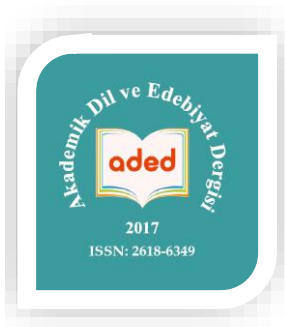
Yeşil, Y. (2014). Türk dünyası'nda geçiş dönemi ritüelleri üzerine tespitler, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3(9), 117-136.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ds5cjjg-wsgY> (Son Erişim Tarihi: 09.01.2025)

Kaynak Kişiler

KK1: Yeter Aksoy, Doğum Yılı: 1957, Doğum Yeri: Sivas Şarkışla, Ev Hanımı. (Sözlü kayıt 20.01. 2021 tarihinde gerçekleştirilmiştir.)

KK2: Yeter Ayrıl, Doğum Yılı: 1935, Doğum Yeri: Sivas, Şarkışla, Ev Hanımı (Sözlü kayıt, 20.02.2021 tarihinde gerçekleştirilmiştir. )



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

**Halilibrahim ERTÜRK**

<https://orcid.org/0000-0002-6966-4302>

Doç. Dr.

[halil.erturk@bilecik.edu.tr](mailto:halil.erturk@bilecik.edu.tr)

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

<https://ror.org/00dzfx204>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Anadolu Ağzlarında Yaşayan ‘-k-’ ve ‘-t-’ Çatı Ekleri Üzerine

*On the ‘-k-’ and ‘-t-’ Voice Suffixes Living in Anatolian  
Dialects*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received:* 21.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted:* 10.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published:* 20.03.2025

### Atf | *Citation*

Ertürk, H. (2025). Anadolu Ağzlarında Yaşayan ‘-k-’ ve ‘-t-’ Çatı Ekleri Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 328-342. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623736>

Ertürk, H. (2025). On the ‘-k-’ and ‘-t-’ Voice Suffixes Living in Anatolian Dialects. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 328-342. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623736>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atif-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Halilibrahim ERTÜRK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Çatı ekleri, fiillere eklenerek onların anlamında kısmi değişikliklere yol açan, diğer yapım ekleri gibi yeni ve farklı bir fiil türetmeksizin eklendiği fiilde bildirilen işi yapanı veya işten etkileneni, bu ikisi arasındaki ilişkiyi değiştiren müstesna yapım ekleridir. Diğer bir ifadeyle fiil çatısı; öznenin kimliği, sayısı, işin yapılış biçimi, işten etkilenen kişi ya da nesne bakımından fiilin özne ile bağlantı durumudur. Bu ekler, türetme işlevine sahip olan diğer yapım ekleriyle kıyaslandığında, bunların yeni ve farklı bir anlam oluşturmadıkları, eklendiği fiile farklı bir nüans kattıkları görülür. Türkçe gramer kaynaklarının hemen tümünde kendine yer bulan bu konu, benimsenen yaklaşımlar bakımından birtakım eksiklik ve düzensizlikleri de içinde barındırır. Ancak bu çalışmanın konusu, Anadolu ağızlarında yaşamakta olan bazı müstesna çatı ekleri olduğundan, çalışma kapsamında fiil çatısı hususunda kaynaklarda görülen sorunlar üzerinde durulmamış; yalnız başlıca kaynaklarda fiil çatısı konusunun işlenişine değinilmiştir. Bu çalışmanın amacı, başlıca Türkçe gramer kaynaklarında birbirine benzer bir şekilde sınıflandırılan fiil çatılarının yaşayan Anadolu ağızlarında karşılaşılan müstesna görünümelerini tespit etmektir. Çalışmanın örneklemini olarak alınan Derleme Sözlüğü'nün taranması yoluyla, bugün başlıca kaynaklarda yer verilmeyen "-k- ve -t-" çatı eklerinin kullanım örnekleri tespit edilmiş, bu eklerin eklendiği sözcüklerin morfolojik yapıları tahlil edilmiş ve çatı ekinin semantik açıdan işlevi tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Türk Dili; Anadolu ağızları; fiil çatısı; çatı ekleri; dönüşlülük.

## Abstract

*Voice suffixes are exceptional derivational suffixes that are added to verbs, causing partial changes in their meaning, and changing the person who does the action or the person affected by the action and the relationship between these two, without creating a new and different verb like other derivational suffixes. In other words, the verb voice is the connection between the verb and the subject in terms of the subject's identity, number, the way of work, and the person or object affected by the work. When these suffixes are compared with other derivational suffixes, it is seen that they do not create a new and different meaning, but add a different nuance to the verb which they are added. This subject, which finds its place in almost all Turkish grammar sources, also contains some deficiencies and irregularities in terms of the approaches adopted. However, since the subject of this study is some exceptional voice suffixes that exist in Anatolian dialects, the problems encountered in the sources regarding the voice of the verb have not been emphasized within the scope of the study; only the treatment of the subject of the voice of the verb in the main sources has been mentioned. The aim of this study is to identify the exceptional appearances of verb voices, which are similarly classified in the main Turkish grammar sources, in the living Anatolian dialects. By scanning the Compilation Dictionary, which was taken as the sample of the study, usage examples of the voice suffixes "-k- and -t-", which are not included in the main sources today, were identified, the morphological structures of the words to which these suffixes were added were analyzed and the semantic function of the voice suffix was tried to be determined.*

**Keywords:** Turkish Language; Anatolian dialects; verb voice; voice suffixes; reflectivity.

## Giriş

Fiil çatısı; öznenin kimliği, tekil ya da çoğul oluşu, işin yapılış biçimi, işten etkilenen kişi ya da nesne bakımından fiilin işi yapan ile bağlantı durumudur. Bu konu, Cumhuriyet döneminde Türkiye Türkçesinin grameri üzerine kaleme alınmış kaynakların hemen hepsinde ele alınan bir konudur. Farklı başlıklar kapsamında olsa da kaynakların büyük bir bölümü, fiil çatısı konusu kapsamında aşağı yukarı aynı çatı türlerine ve aynı eklere yer vermişlerdir. Diğer bir ifadeyle bu konu, Türkçenin genel gramerini veya morfolojisini konu edinen kaynakların büyük bir bölümünde belirli bir standart doğrultusunda ele alınmış, başlıca kaynaklarda hemen hemen aynı eklere ve benzer örneklere yer verilmiştir. Başlıca kaynaklarda, çatı bakımından fiiller ve çatı ekleri konusunun kimi yönleriyle eksik kaldığını da bu noktada ifade etmek gerekir. Fiil çatısı konusu kapsamında üzerinde durulması gereken, kaynaklarda çoğunlukla gözden kaçırılan önemli hususlardan biri de Anadolu ağızlarında sıkça karşılaşılan ve dönüşlülük eki işlevi gören “-k- ve -t-” ekleridir. Bu ekler, fiillere eklenerek onlara dönüşlülük anlamı vermekte, eklendiği fiilleri dönüşlü çatılı fiiller kategorisine taşımaktadırlar. Bu çalışma, müstesna dönüşlülük ekleri olarak tanımlanabilecek “-k- ve -t-” eklerinin yaşayan Anadolu ağızlarında tespit edilen kullanım örneklerine tahsis edilmiştir. Çalışma kapsamında, TDK tarafından hazırlanmış olan Derleme Sözlüğü'nün altı cildi taranmış ve “-k- ve -t-” eklerinin Anadolu ağızlarındaki kullanım biçimleri, bu eklerin eklendiği sözcüklerin morfolojik yapısı ve kazandığı anlam üzerinde durulmuştur.

### 1. Başlıca Türkçe Gramer Kaynaklarında Fiil Çatısının İşlenişine Genel Bir Bakış

Çatı bakımından fiiller ya da fiil çatısı, Türk gramerciliğinde işleniş biçimi bakımından içeriğinde birtakım sorun ve düzensizlikleri barındıran konulardan biridir. Bu hususta Tanzimat Dönemi öncesinde verilen kaynaklar ile Cumhuriyet Dönemi kaynaklarının birbirinden ayrıldığını belirtmek gerekir. Cumhuriyet'ten önce kaleme alınan gramer kaynaklarının metodoloji bakımından klasik Arap gramerciliğinin yaklaşımlarından etkilendiği görülür. Bu kaynaklarda kullanılan terimler ve tercih edilen sınıflandırma yöntemleri büyük oranda klasik Arap gramerciliği geleneğini yansıtır. Cumhuriyet'ten sonra kaleme alınan Türkçe gramer kaynaklarında ise Arapça gramer kurallarını örnek alma geleneği büyük oranda terk edilmiş, Türkçenin yapı ve mantığına uygun bir yol izleme eğilimi oluşmuştur. Bununla birlikte bu döneme ait eserlerin özellikle adlandırma ve sınıflandırma hususunda birtakım düzensizlikleri içerisinde barındırdığı anlaşılmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde fiil çatısının Türkçe gramer kaynaklarında işleniş hususunda bir fikir oluşturmak adına, Cumhuriyet dönemine ait başlıca Türkçe gramer kitapları arasından seçilen birkaç kaynaktaki konunun işleniş üzerinde durulacak; bu kaynakların “-k- ve -t-” ekleri ile ilgili yaklaşımı incelenecektir. Bu kaynaklarda fiil çatısı konusu ile ilgili yer verilen bilgiler kısaca şu şekilde aktarılabilir:



Fiil çatısı konusu; Cumhuriyet döneminde kaleme alınmış başlıca Türkçe gramer kaynaklarının bir kısmında müstakil bir konu başlığı şeklinde ele alınmayıp yapım ekleri kapsamında aktarılmış (Ergin, 2012, s.202-214); bir kısmında müstakil birer konu başlığı olarak ele alınıp fiilin özne ve nesneyle olan ilişkisi kapsamında değerlendirilmiş (Korkmaz, 2003, s.538; Ediskun, 1993, s.218; Gencan, 2007, s.379-392; Bilgegil, 2014, s.249 ); bir kısmında ise sadece fiil-özne bağlantısı kapsamında ele alınmıştır (Deny, 2012, s.331; Bozkurt, 2004, s.134). İncelenen eserlerden bir kısmı ise bahsedilen kategorilerin dışında kalmaktadır. Bu eserlerden birinde çatı ekleri, türetim ekleri ve örgü ekleri biçiminde sınıflandırılmakta (Göknel, 1974, s.76); birinde ise görünüş (aspect) terimiyle ifade edilmektedir (Banguoğlu, 2007, s.411).

Belirtilen döneme ait eserler üzerinde yapılan incelemenin sonucunda, çatı bakımından fiiller ve çatı ekleri konusunun kimi yönleriyle eksik kaldığını ifade etmek mümkündür. Özellikle incelenen kaynakların birkaçı dışında, genel olarak kaynaklarda yer bulan çatı eklerinin dışında kalan ve “müstesna çatı ekleri” olarak ifade edebileceğimiz “-k- ve -t-” ekleri hususunda herhangi bir açıklamaya veya örneğe yer verilmediği görülmektedir. Bu ekler üzerine sınırlı da olsa bir bilgi aktaran ve örneklerle yer veren gramer kaynakları ve bu eserlerde aktarılan bilgiler ise şöylece sıralanabilir:

A. von Gabain, “+(I)k-, -(U)k-” ekinin isimlere ve fiillere eklenebildiğini belirtmiş, ekin isimden fiil türetme işleviyle ilgili herhangi bir açıklama yapmamıştır. Gabain, yaptığı kısa açıklamayı müteakip ekin kullanıldığı birkaç örneği şu şekilde sıralar: “içik- ‘içeri girmek, emri altına girmek’, tağık- ‘çıkmaq, dağa çıkmak’, yolk- ‘karşılaşmak’ (yol)” (Gabain, 2007, s.49). Gabain, “Fiilden Fiil Yapan Ekler” başlığı altında aynı eke yer vermiş ve kuvvetlendirme işlevi olduğunu belirtmiş, şu örnekleri aktarmıştır: “alk- ‘bitirmek’ (al- almak), ök- ‘düşünmek’ (ö- düşünmek), könik- ‘tamamıyla yanmak’ (kön- yanmak, n ağzı)” (Gabain, 2007, s.59).

Banguoğlu, “-Ik-” ekinden “edilen çatı eki” olarak bahsetmiş ve bu eki alan sözcüklerden sadece az bir kısmının “edilen, edinen, berkitme” anlamlarında dilimizde kullanıldığını belirtmiştir (Banguoğlu, 2007, s.280).

Korkmaz, “-k-” ekinin dönüşlülük işlevi hakkında “Bazı türetmelerde, kökle kaynaşmış olan ekte bir de dönüşlülük işlevi görülür.” şeklinde bir açıklama sonrasında “acıık-, ayık-, burk-, duruk-, görük-“ gibi birkaç örneğe yer verir. Aynı kaynakta “-t-” ekiyle ilgili olarak ise “Bazı örneklerde de ‘-t-‘ ettirgenlik eki almış fiillerin anlam kaymasına uğrayarak daha değişik bir anlam kazandıkları görülüyor. Bu durumda ‘-t-‘ de ettirgenlik görevini yitirerek geçişsiz dönüşlü fiiller türetme işlevi yüklenmiştir.” açıklaması yer alır (Korkmaz, 2003, s.127-135).

E. Demir, “+(I)k- / -(I)k- Eki ve Çatı Fonksiyonları” başlıklı çalışmasında “+(I)k- / -(I)k-” ekinin, fiile kattığı “edilgenlik, dönüşlülük, işteşlik” anlamları üzerinde durmuştur. Çalışmasında tarihi ve çağdaş Türk lehçelerinden bir kısmında ekin kullanımını inceleyen Demir, bu ekin her iki gramer kategorisinde de rahat kullanılabilirdiğini ancak

fiillere, isimlere nazaran yaklaşık üç kat daha sık getirildiğini ifade etmiştir (Demir, 2017, s.1).

M. Salan, “Codex Cumanicus ve Ermeni Harfli Kıpçak Türkçesinde Fiil Yapımı” başlıklı doktora çalışmasında Gabain, Erdal, Hacıeminoğlu gibi dilcilerin eserlerine dayanarak “+(X)k-/+(X)h-” ve “-(X)k-” biçiminde gösterdiği eki, hem isimden fiil türeten hem de fiilden fiil türeten ekler kapsamında ele almış, bu eklerin edilgenlik ve dönüşlülük işlevlerine vurgu yapmıştır (Salan, 2016, s.78, 117).

İ. Taş, ise “Kutadgu Bilig’de Söz Yapımı” başlıklı çalışmasında, fiilden fiil yapan “-k-” ekini almış olduğunu tespit ettiği iki ayrı fiilden birincisinin “öze dönüşlülük ve edilgenlik”, ikincisinin ise “pekiştirme ve yoğunluk” bildirdiğini ifade etmiştir (Taş, 2009, s.177-178).

## 2. Çalışmanın Amacı, Kapsamı/Örnekleme ve Yöntemi

Bu çalışmanın amacı; Türkçenin gramerini konu alan başlıca kaynaklarda çoğunlukla yer verilmeyen ya da yüzeysel olarak kısaca değinilen ancak Anadolu ağızlarında yaşayan ve fiillere eklenerek dönüşlü çatı meydana getiren “-k- ve -t-” eklerinin Derleme Sözlüğü’nde yer alan sözcüklerdeki kullanım örneklerini tespit etmek, tespit edilen örneklerden hareketle bu eklerin morfolojik ve semantik işlevini ortaya koymaktır. Çalışmanın örnekleme olarak Derleme Sözlüğü belirlenmiş, bu kapsamda 6 ciltlik eser baştan itibaren taranarak bahsedilen eklerin Anadolu ağızlarındaki kullanım örnekleri tespit edilmiştir. Tespit edilen örneklerden hareketle “-k- ve -t-” eklerinin kullanımı, bu eklerin eklendiği sözcük türü ve oluşturdukları semantik değişim incelenmiştir. Derleme Sözlüğü’nde yer verilmeyen ancak bu eklerin kullanımını örneklendiren ve Anadolu ağızlarında mevcut olan diğer örnekler ise çalışmaya dâhil edilmemiş, çalışma sadece Derleme Sözlüğü’nde yer bulan örneklerle sınırlandırılmıştır.

## 3. “-k-” ve “-t-” Eklerinin Semantik İşlevi ve Anadolu Ağızlarından Tespit Edilen Örnekler

Fiil çatısı; öznenin kimliği, sayısı, işin yapılış biçimi, işten etkilenen kişi ya da nesne bakımından fiilin özne ile bağlantı durumudur. Bu semantik işlev, fiilden fiil yapma ekleri kategorisinde yer alan birtakım eklerin fiillere eklenmesiyle oluşturulur. Bu ekler, Türkçenin grameri üzerine kaleme alınmış kaynaklarda çatı ekleri olarak tanımlanır. Yukarıda ilgili konu başlığı kapsamında ele alındığı üzere, fiil çatısı; Türkçenin gramerini konu alan kaynakların birçoğunda belirli kalıplar doğrultusunda ele alınmıştır. Bu çalışmanın konusunu teşkil eden “-k- ve -t-” eklerine ise müstesna sayılabilecek birkaç kaynak dışında hiç değinilmemiştir. Bu ekler; fiil kök veya gövdelerine eklenerek dönüşlü çatı oluşturan, eklendiği fiile dönüşlülük anlamı kazandıran eklerdir. Türkiye Türkçesinin asli dönüşlülük eki sayılan “-n-” eki, dönüşlü çatı oluşturmada yoğun olarak kullanılmakla beraber, “-k- ve -t-” eklerinin de Anadolu ağızlarında yaşayan çok sayıda kullanımda dönüşlü çatılı fiiller teşkil ettiği tespit edilebilmektedir. Bu eklerin Derleme Sözlüğü’nün 6 cildinin baştan sona taranması yoluyla tespit edilen kullanım örnekleri ve bu örneklerin

morfolojik ayrımları aşağıda gösterilmiştir.

**ağıt-** > ağ-(1)t- : Hiç görmediği ve bilmediği bir çevrede yalnızlıktan ve hayretten doğma bir şaşkınlıkla dikilerek sağa sola bakınmak. (Çal-Denizli. DS: 94)

**añıt-** > añ-(1)t- : Aptal aptal, şaşkın şaşkın bakarak durmak, bakakalmak. (Bayat, Emirdağ/Afyonkarahisar; Eşme ve köyleri/Uşak; Denizli köyleri; Sivrihisar, Satılmış, Bozan/Eskişehir; Sungurlu/Çorum; Amasya köyleri; Çayırılı-Haymana/Ankara; Karaisalı/Adana; Silifke, Mut köyleri/Mersin; Fethiye köyleri/Muğla, DS: 271)

**arsık-** > arısı-k- (Arsınmak, arıhmak, arsunmak): Utanmak, çekinmek. (Haymana/Ankara; Nevşehir; Niğde; Adana, DS: 332)

**aşık-** > aş-(1)k-: Acele etmek. (Kadınçiftliği/Yalova, DS: 354)

**atık-** > at-(1)k: Gürbüzleşmek, büyüme. (Tokat; Kadirli/Adana, DS: 369)

**ayazıt-** > ayaz+1-t: Yağışlı, kapalı hava açılmak, ışımak, açılır gibi olmak. (Ünye köyleri/Ordu, DS: 409)

**ayık-** > ay-(1)k- : Ayılmak, uyanmak, aklını başına almak, intikal etmek. (Çal/Denizli; Mihaliççik-Sivrihisar/Eskişehir; Çorum; Samsun; Amasya; Zile/Tokat; Şıhlar, Ulubey, Ünye ve köyleri/Ordu; Hozat/Tunceli; Kilis; Çoğulhan, Afşin/Maraş; Hatay; Gürün, Divriği/Sivas; Ayaş/Ankara; Bahçeli, Bor/Niğde; Adana. DS: 417)

**ayıt-** > ay-(1)t-: 1. Söylemek, anlatmak, nakletmek, konuşmak. (Afyonkarahisar ve köyleri; Yalınkuyu, Nazilli/Aydın; Bartın ve çevresi; Büyükanafarta, Eceabat/Çanakkale; Hacıhamzalı, Tarsus/Mersin. DS: 421) 2. Türkü söylemek, teganni etmek. (Milas/Muğla. DS: 421)

**azıt-** > az-(1)t-: Yolu şaşırmak, şaşırtmak (Epce/Kayseri. DS: 437)

**bandık-** > bandı-k-: 1. Çok ağlamak. “Annem sudan gelinceye kadar bizim çocuk bandıkmış.” (Dişli, Bolvadin/Afyonkarahisar. DS: 517). 2. Bunalmak, ıstırap çekmek, çok yorulmak, ölecek hâle gelmek. (Çakıralan, Havza, Çakallı, Kavak, Çan ve köyleri, Çarşamba/Samsun; Merzifon/Amasya; Bor ve köyleri/Niğde; Konya. DS: 517)

**basık-** > bas-(1)k-: Yük altında ezilmek, çökmek. (Yenice, Emet/Kütahya; İkipınar, Mihaliççik/Eskişehir; Yelten, Korkuteli/Antalya. DS: 540)

**berik-/berk-/bertik-** > ber-(i)k-, ber-k-, ber-t-(i)k-: İncinmek, burkulmak. (Şarkikaraağaç, Yalvaç/Isparta; Yeşilova/Burdur; Acıpayam ve köyleri, Çal, Çivril/Denizli; Bozdoğan, Nazilli/Aydın; Bandırma, Susurluk/Balıkesir; Biga/Çanakkale; Nilüfer/Bursa... DS: 637)

**bezik-** > bez-(i)k-: 1. Solmak, rengini atmak. (Çal/Denizli; Burhaniye, Nazilli/Aydın; Emet/Kütahya; Mihaliççik/Eskişehir; Çorum; Ayaş/Ankara; Bor/Niğde. DS: 652).

**bıcık-** > bıcı-k-: 1. Mızıkçılık etmek, sözünden dönmek. (Çorum; Merzifon/Amasya; Kavak, Çarşamba/Samsun. DS: 654). 2. Usanmak. (Merzifon/Amasya; Çarşamba/Samsun. DS: 654).

**birik-** > bir+i-k- : Toplanmak, bir araya gelmek. (TT. ağızları ve standart TT.)

**buncuk-** > buncu-k-: 1. Sıklamak, daralmak, sabrı kalmamak. (Çandırlar/Adana. DS: 792). 2. Yüz hafifçe terlemek. (Çerkeş köyleri/Çankırı. DS: 792).

**büküt-** > bük-(ü)t: Bir sıkıntı ile büzülmek. (Adana. DS: 819).

**büzüt-** > büz-(ü)t-: Soğuktan uyuşup büzülmek. (Dinar/Afyonkarahisar; Yeşilova/Burdur; Acıpayam, Çal, Çivril/Denizli; Eymir, Bozdoğan/Aydın; Tepeköy, Torbalı/İzmir; Yenice, Emet/Kitahya; Bozan, Tokat/Eskişehir... DS: 834).

**cavık-** > cav-(ı)k-: Oraya buraya koşturmak. (Denizli. DS: 866)

**cıvgırt-** > cıv-gırt-t-: Cavıkmak, oraya buraya koşturmak. (Denizli. DS: 942)

**cıvıt-** > cıvı-t- : 1. Bir işi uzatarak usanç vermek. (Gerede/Bolu. DS: 943). 2. Caymak, dönmek. (Fatsa, Kuşçulu/Ordu; Maraş. DS: 943).

**cıvzık-** (cıvzıklamak) > cıvzı-k-: Acele etmek. (Bucak/Burdur; İshaklı, Çivril/Denizli. DS: 944)

**cozut-** > coz+u-t- : 1. Kaçmak. (Divriği/Sivas; Niğde. DS.: 1005). 2. Darılmak. (Şereflikoçhisar/Ankara; Bahçeli, Bor/Niğde; Ereğli/Konya. DS: 1005). 3. Soğuktan büzülmek. (Avanos/Nevşehir. DS: 1005). 4. Aklını kaçırmak. (Bor/Niğde; Konya. DS: 1005). 5. Yoldan çıkmak. (Bor/Niğde. DS: 1005).

**cuğut-** > cuğu-t-: Dalgın düşünmek. (Eskişehir. DS: 1010).

**çuğut-** > çuğu-t-: Somurtmak. (Ayaslar, Ilgın/Konya. DS: 1301).

**dadıh-** (dadık-) > dat+ı-k-: Yemek ve süt bozulmak. (Ağın, Keban/Elazığ; Arapkir/Malatya. DS: 1320).

**dızık-** > dız-(ı)k-: 1. Çabuk, acele etmek. (Afyonkarahisar; Sivrihisar/Eskişehir. DS: 1476). 2. Koşmak, kaçmak, seyirtmek. (Dişli, Özburun, Bolvadin/Afyonkarahisar; Yalvaç ve köyleri, Şarkikaraağaç/Isparta; Büyükkale, Yemişler, Tire/İzmir; Bursa; Çukurhisar, Dudaş, Söğüt/Bilecik; Sivrihisar köyleri, Mihaliççık/Eskişehir... DS: 1476).

**dızıt-** > dız-(ı)t-: bk. *dızık-*

**doluk-** > dol-(u)k-: 1. Göz yaşarmak, ağlayacak duruma gelmek. (Eğiridir kyeleri, sütçüler köyleri, Senirkent, Sarıudris, Şarkikaraağaç/Isparta; Çivril, Çal/Denizli; Sivrihisar/Eskişehir; Kurşunlu, İskilip, Kargı/Çorum... DS: 1547). 2. Çeşitli nedenlerle nefesi kesilmek, nefes alamaz hâle gelmek, kuvveti kesilmek. (Çivril/Denizli; Tokat, Bozan/Eskişehir; Mudurnu/Bolu; Araç/Kastamonu; Saray/Çankırı; Merzifon/Amasya... DS: 1548). 3. Koşmaktan, yorgunluktan vücudun bir yeri ağrımak (Muğla. DS: 1548). 4.

Karnı aç olduğu hâlde çeşitli nedenlerle doymuş gibi olmak, yiyememek. (Balıkesir. DS: 1548).

**duluk-** > dul-(u)k-: Hareket hâlinde olan bir cisim bir yere takılıp kalmak. (Körküler, Yalvaç/Isparta; Civanyaylağı, Çiftepınar, Mut köyleri/İçel. DS: 1599).

**dunuk-** /**donuk-** > dun-(u)k- /don-(u)k-: Kederlenmek, düşünmek. (Pazarören, Pınarbaşı/Kayseri. DS: 1604).

**duruk-** > dur-(u)k-: Durmak, dinmek. (Divriği/Sivas; Bor/Niğde. DS: 1607). 2. Kımıldamamak. (Divriği/Sivas. DS: 1607). 3. Atılan, düşen ya da suda hareket eden bir şey önüne gelen engele takılıp durmak. (Eğridir köyleri/Isparta; Kandıra/Kocaeli; Büyükçaylı, Dört Yol/Hatay; Anamur/İçel. DS: 1607). 4. Yiyecek boğazda kalmak. (Solaklar, Kandıra/Kocaeli. DS: 1607).

**elik-** > el+i-k-: 1. Utanmak, çekinmek. (Kastamonu; Şambayadı/Ankara; Çakallı, Rahimiye, Kuzgun/Adana; Çetrevilli/Silifke, Tarsus, Civanyaylağı, Aslanköy/Mersin. DS: 1717). 2. İrileşmek, büyümek. (Fatsa/Ordu. DS: 1717). 3. Bir yere gitmekten, bir iş yapmaktan üşenmek. (Hacıhamzalı, Tarsus/Mersin. DS: 1717). 4. Yabancı gözüyle bakmak, yabancı saymak. (Adana. DS: 1717).

**erik-** > er-(i)k-: 1. Azmak, taşkın hareketler yapmak. (Bayadı/Ordu; Giresun; Pınarbaşı/Kayseri. DS.: 1769). 2. Üzülme. (Hurma, Silifke/Mersin. DS.: 1769). 3. Anlamak, kavramak. (Ulubey/Ordu. DS: 1769).

**esirt-** > esir-t-: Delirmek. (Uzunmusa/Ordu. DS: 1784).

**ferik-** > fer+i-k-: 1. Ürkütmek. (Divriği/Sivas. DS: 1846). 2. Korkudan soluk soluğa kalmak. (Zara/Sivas. DS: 1846).

**firt-**: Herhangi bir şey yerinden oynamak, çıkmak. (Şarkikaraağaç, Senirkent/Isparta; Viranköy/Kütahya; Eskişehir ve köyleri; Saray/Çankırı; Çorum; Sivas; Yozgat; Şereflikoçhisar, Nallıhan/Ankara; Niğde; Ermenek, Karaman, Seydişehir/Konya; Eldirek-Fethiye/Muğla. DS: 1857).

**gancık-** > gancı-k-: İnsanın bir yeri bir şey arasında sıkışarak kan toplamak. (Erzincan. DS: 1909).

**ganık-** > gan-(ı)k-: Alışmak. (Dinar/afyon; Senirkent, Şarkikaraağaç/Isparta; Narlıdere, Buldan/Denizli; Tepeköy, Torbalı/İzmir; Mudurnu/Bole; Saray/Çankırı; Darende/Malatya; Çanılı, Ayaş/Ankara. DS: 1913).

**gayıt-** > gay-(ı)t-: Geri dönüp gelmek. (İğdır; Kars. DS:1947).

**gerik-** > ger-(i)k-: Yara dolup gerginleşmek, şişmek, kabarmak. (Eskişehir ve köyleri; Çorum; Ordu ve köyleri; Gürün/Sivas; Kırşehir; Pazarören, Pınarbaşı/Kayseri. DS: 2002).

**gevik-** > gev-(i)k-: Eğrilmek, hırpalanmak. (Sofular-Eğridir, Yaka-Gelendost/Isparta; Bozdoğan/Aydın; Balıkesir. DS: 2011).

- gıcık-** (*gıcth-*) > gıcı-k-: Gıdıklanmak. (Uluşiran-Şiran/Gümüşhane. DS: 2026).
- gıncık-** > gıncı-k-: Bir şeye üzülme, merak etme. (İskilip/Çorum. DS: 2047).
- gıvıt-** > gıvı-t-: Gaz çıkarmak, yellenmek. (Karkıncık-Artova/Tokat. DS: 2064).
- görüük-** > gör-ük-: Görünmek, gözükme. (Ağaköy/Düzce; Bolu; Bor/Niğde; Mut ve köyleri/Mersin; Antalya. DS: 2162).
- ıhk-** > ıh-k-: Çökmek, oturmak, yatmak. (Kuma/Burdur. DS: 2461).
- ılık-** (ılıh-) > ılı-k-: Birine karşı yakınlık duymak. (Bahçeli-Bor/Niğde. DS: 2471).
- ıncık-** > ıncı-k-: Birisine kızmak. (Tosya ve köyleri/Kastamonu. DS: 2478).
- ırık-** (ırıl-) > ır-(ı)k-: Yorulmak, güçsüz kalmak. (Karabüzey-Araç/Kastamonu. DS: 2487).
- içik-** > iç+i-k-: 1. Ağlarken hıçkırma. (Şebinkarahisar/Giresun; Divriği/Sivas. DS: 2506)  
2. Çok sevinme. (Görece/Giresun. DS: 2506). 3. Korku ile iç çekme. (Barla-Eğridir/Isparta. DS: 2056).
- irek-** > ir+e-k-: Sahura kalkma. (Yozgat; Konya. DS: 2548).
- kadak-** > kada-k-: Ölmek, gebermek. (Cebelibereket-Seyhan/Adana; Mersin ve köyleri. DS: 2589).
- kanık-** > kan-(ı)k-: 1. Tazı kurt kovalamaya alışma. (Kütahya; Kangal/Sivas. DS: 2624).  
2. Köpekler boğuşma. (Çepni-Gemerek/Sivas. DS: 2624).
- karcık-** > karcı-k-: 1. Çok konuşmaktan ve soğuktan ses kısılma. (Afyonkarahisar; Yalvaç/Isparta; Bor/Niğde. DS: 2656). 2. Ayak soğuktan morarma. (Bertiz/Maraş. DS: 2656). 3. El ve ayak suda çok kalmaktan beyazlaşma. (Afyonkarahisar; Yalvaç/Isparta; Bor/Niğde. DS: 2656).
- karık-** > karı-k-: 1. Şaşalamak. (Amasya. DS: 2663). 2. Oyunbozanlık, mızıkçılık etme. (Kütahya. DS: 2663).
- kımt-** > kın-(ı)t-: Dadanma, tutkunlaşma. (Sındırgı/Balıkesir. DS: 2812).
- kırıt-/gırıt-** > kır-(ı)t-: 1. Başını dikerek gösteriş yapmak, kasılma. (Eymir-Bozdoğan/Aydın; Manisa ve çevresi; Karaağaç/Bolu; Kütahya; Kurşunlu/Çankırı; İskilip/Çorum; Merzifon/Amasya; Malatya ve ilçeleri. DS: 2828). 2. Göğsünü gererek oturma (Çankırı. DS: 2828). 3. Cilvelenme, kendini beğendirme çabasında olma. (Susurluk/Balıkesir; Trabzon; Rize; Çayağzı-Şavşat/Artvin; Erzurum; Gaziantep; Bor/Niğde. DS: 2828).
- kiriiktir-** > kiri-k-tir-: İnatlaştırmak, gözünü korkutmak, kaçırdırmak. (Eskişehir. DS: 2878).
- konuk-** > kon-(u)k-: Selam vermek, selamlaşma. (Bağyaka-Finike/Antalya. DS: 2919).

**körük-** > kör+ü-k-: 1. Kuvvetini, gücünü yitirmek. (Yassıören-Senirkent/Isparta; Tokat/Eskişehir; Kurşunlu/Çankırı; Tokat; Yusufeli/Artvin; Erzurum. DS: 2970). 2. Yılmak, pusmak, durgunlaşmak. (Yassıören-Senirkent/Isparta; Tokat; Akkuş/Ordu; Yusufeli/Artvin; Erzurum; Gürün/Sivas. DS: 2970). 3. Onmaz duruma getirmek, yok etmek. (Karamanlı-Tefenni/Burdur. DS: 2970).

**mıncık-** > mıncı-k-: 1. Yumuşayıp sulanıp bozulmaya yüz tutmak, çürümek. (Tokat-Sivrihisar/Eskişehir; Şarkışla, Gemerek/Sivas; Genezin-Avanos/Neveşehir; Niğde. DS: 3184). 2. Cıvılamak. (Ilgaz, Kurşunlu/Çankırı. DS: 3185).

**mırt-**: Darıltmak. (Eldirek-Fethiye/Muğla. DS: 3190).

**ocuk-** (*ocuhmag*) > ocu-k-: 1. Bir şeyden korkmak, ürkmek, çekinmek. (Dinar/Afyonkarahisar; Yalvaç, Eğridir köyleri, Sütçüler köyleri, Senirkent/Isparta; Başpınar, Tefenni, Çerçin/Burdur; Çöplü, Çivril, Köşten, Karaçay, Honaz/Denizli; Kayseri; Ermenek/Konya. DS: 3264). 2. Yılmak. (Çal, Çivril/Denizli; Konya; Civanaylağı, Mut köyleri/Mersin. DS: 3265).

**ofurt-** > ofur-t-: 1. Öfkeyle kalkıp yürüyüvermek. (Kozluca, Keçiborlu/Isparta. DS: 3268). 2. Taşkınlık yapmak, azmak. (Bor/Niğde. DS: 3268).

**okut-** > oku-t-: Surat asmak. (Kurşunlu/Çankırı. DS: 3278).

**perik-** > per-(i)k-: 1. Ezilmek, berelenmek. (Ünye/Ordu. DS: 3432). 2. Kapanmaya yüz tutan yara yeniden açılmak, işlemek. (Masara-Mut/Mersin. DS: 3432).

**pırsık-** > pırsı-k-: Dişi keçi çiftleşmek istemek. (Satılmış/Eskişehir. DS: 3446).

**pırt-** > pır-t-: 1. Pertirmek. 2. Yerinden çıkmak, sapmak, kaymak. (Çeşme/İzmir; Maksutlu-Şarkışla/Sivas; Yozgat; Afşar köyleri, Pınarbaşı/Kayseri; Niğde. DS: 3448).

**purtart-** (*purtar-*) > purtar-t-: Yüzü gülmemek, surat asmak. (Küçükahmet/Afyonkarahisar; Bor/Niğde; Konya. DS: 3490).

**sangırt-** (*sangıt-*) > sangı-r-t: Şaşakalmak, şaşırmaq. (Gümele-Söğüt/Bilecik; İskilip/Çorum; Rize. DS: 3539).

**savruk-** > sav-(ı)r-(ı)k-: Oraya buraya uçuşmak. (Ermenek/Konya. DS: 3556).

**seğirt-** > seğir-t-: Koşmak. (Eğridir ve köyleri, Gelendost, Yalvaç/Isparta; Bucak ve köyleri/Burdur; Üçkuyu, Çöplü, Çivril, Çal, Acıpayam/Denizli; Burhaniye-Nazilli/aydın; Ödemiş, Seferihisar, Çeşme, Menemen, Bergama/İzmir; Akhisar/Manisa; Kitahya; Söğüt/Bilecik... DS: 3598).

**sımkırt-** > sımkır-t-: 1. Surat asmak, somurtmak. (Ziyere/Amasya. DS: 3610). 2. Kendini ağlamaya zorlamak. (Narlıdere/İzmir. DS: 3610).

**sımk-** > sı-n-(ı)k-: 1. Bıkmak, yılmak. (Honaz/Denizli. DS: 3614). 2. Susup kalmak. (Kula/İzmir. DS: 3614). 3. Üzülmek, üzgün olmak. (Ankara. DS: 3614).



**sıpt-** > sıp-(ı)t-: Aklını kaçırmak, sapıtmak. (Tavşancıl-Gebze/Kocaeli; Samsun. DS: 3616).

**sırk-** > sı-/si-r-k-: Sızmak. (Denizli; Alaşehir/Manisa; Gaziantep; Civanyaylağı/Mersin. DS: 3619).

**sıt-** (*sıd-*) > sı-t-: 1. İçi su ya da irin dolu yara, kabarcık patlamak. (Senirkent, Eğridir/Isparta; Kösten, Honaz/Denizli; Mudurnu/Bolu; Çankırı; Avanos/Nevşehir; Ermenek/Konya... DS: 3623). 2. Öd patlamak, korkmak. (Denizli; Ankara; Karaman/konya; Adana; Alanya/Antalya. DS: 3623). 3. Yumurta vb. kırılmak. (Çağrı-Dinar/Afyonkarahisar. DS: 3623). 4. Balon patlamak. (Bolvadin/Afyonkarahisar. DS: 3623).

**somurt-** (*somart-*) > somur-t-: Surat asmak. (Düzce; Bolu; Silifke/Mersin; Kırkağaç/Isparta. DS: 3664).

**sorut-** (*somut-*) > sor-(u)t-: Somurtmak, suskun durmak. (Yassıören-Senirkent/Isparta; Düzce, Mudurnu/Bolu; Gaziantep; Antakya/Hatay; Keskin/Ankara; Genezin-Avanos/Nevşehir; Bor/Niğde; Konya; Boynuyuşun/Adana; Tarsus/Mersin. DS: 3669).

**tezik-** > tez-(i)k-: 1. Bulunduğu yerden ya da sürüden ayrılp uzaklaşmak. (Şarkikaraağaç, Uluborlu/Isparta; Güney-Yeşilova/Burdur; Kızılhisar, Çöplü, Çivril/Denizli; Kütahya... DS: 3908). 2. Yolunu şaşırmaq. (Eğridir ve köyleri/Isparta; Kızılhisar-Acıpayam, Çal, Tavas/Denizli; Merzifon/Amasya; Zile/Tokat. DS: 3908). 3. İzini kaybetmek. (Kurtkulağı/Adana. DS: 3908). 4. Koşmak. (Dereçine-Bolvadin/Afyonkarahisar; Emet/Kütahya; Ayvalı-Sivrihisar/Eskişehir... DS: 3908). 5. İştten soğumak, usanmak, tembellik ve haylazlık yapmak. (Burdur; Yeniköy/Balıkesir; Merzifon ve köyleri/Amasya; Ermenek/Konya; Adana. DS: 3908).

**tırt-** > tırı-t-: Karşı gelmek, diretmek. (Bolatlı, Sungurlu/Çorum. DS: 3923).

**toykurt-** > toykur-t-: Kendini beğenmek. (Denizli. DS: 3977).

**ucuk-** > uc+u-k-: Uç vermek, belirlemek, gözükmek. (Bodrum/Muğla. DS: 4022).

**usuk-** > us+u-k-: 1. Uslanmak. Uluborlu/Isparta; Sivrihisar/Eskişehir; Maksutlu-Şarkışla/Sivas; Ahırlı/Ankara; Köşker/Kırşehir; Bahçeli-Bor/Niğde; Kilbasan/Karaman; Konya; Misis/Adana. DS: 4046). 2. Bir suçtan, öfkeden sonra sessizleşmek, uslu görünmek. (Çepni-Gemerek/Sivas; Bahçeli-Bor/Niğde. DS: 4046). 3. Ağrısı azalmak, dinmek. (Emircik-Çivril/Denizli; Kütahya; Çepni-Gemerek/Sivas. DS: 4046). 4. Şaşkınlıktan susup kalmak, konuşamamak. (Çal/Denizli. DS: 4046).

**üşüt-** > üşü-t-: 1. Soğuk almak. 2. Kendinden soğutmak. (Bor/Niğde. DS: 4080).

**ütük-** > üt-(ü)k-: Birdenbire üşüyüp ürpermek, tüyleri diken diken olmak. (Bahçeli-Bor/Niğde. DS: 4082).

**yanık-** > yan-(ı)k-: Yakınmak. (Bayat, Emirdağ, Şuhut/Afyonkarahisar; Eğridir köyleri/Isparta; Burdur; Denizli köyleri; Dursunbey/Balıkesir; Tavaklı-Ezine/Çanakkale; Altıntaş/Kütahya; Ayvalı-Sivrihisar, Tokat/Eskişehir; Zile ve köyleri/Tokat... DS: 4170).

**yavsuk-** > yavsu-k-: 1. (Yavıncımak) Ezilip büzülerek, yalvarıcı bir tavırla durumunu anlatmak. (Bayat, Emirdağ/Afyon; Tokat, Bozan/Eskişehir; Malatya; Nizip/Gaziantep; Köşker/Kırşehir; Bor/Niğde. DS: 4207). 2. Özür dilemek. (Afşin/Maraş; Adana. DS: 4207). 3. Caymak. (İğneciler-Mudurnu/Bolu. DS: 4207).

**yaynik-** > yaynı-k-: Dikkat dağılmak. (Göndürle, Findos\_Atabey/Isparta. DS: 4216). 2. Genişlemek, ferahlamak. (Göndürle, Findos/Isparta; Kızılhisar/Denizli. DS: 4216).

**yelik-** > yel-(i)k-: Şırmarmak, yaramazlık yapmak. (Tokat, Sivrihisar/Eskişehir; Bahçeköy/Bolu; Sungurlu/Çorum; Çarşamba/Samsun; Merzifon köyleri/Amasya; Kasın, Zile/Tokat; Ünye/Ordu; Çepni-Gemerek, Kangal/Sivas; Gökdere-Akdağmadeni/Yozgat. DS: 4236). 2. Oynamak. (Bozüyük/Bilecik. DS: 4236). 3. Deve oynamak. (Adana. DS: 4236).

**yıvit-** > yıvı-t-: Şaşırmak, sapıtmak. (Afyon; Çöplü-Çivril/Denizli; Bozan, Sivrihisar/Eskişehir. DS: 4277).

**yozuk-** (yoz(u)mak, yozulmak) > yoz+u-k-: 1. İsteğinden caymak, bir şeyden soğumak. (Darıveren, Oğuz-Acıpayam, Çivril/Denizli; Bozdoğan/Aydın; Bayındır/İzmir; Alaşehir/Manisa; Çankırı; Bor/Niğde; Mut ve köyleri, Karadirlik-Tarsus/Mersin... DS: 4306). 2. Tavuk kuluçkaya yatmaktan caymak, yumurtlamaz olmak. (Eğridir ve köyleri/Isparta; Bozdoğan/Aydın; Bayındır/İzmir; Kemalpaşa-Alayunt/Kütahya; Çöplü-Çivril, Oğuz-Acıpayam/Denizli; Fethiye/Muğla; Lüleburgaz/Kırklareli; Edirne. DS: 4306). 3. Cinsel kızgınlığı geçmek. (Bozdoğan/Aydın; Alaşehir/Manisa; Aydınlı Obası/Amasya. DS: 4306).

**yönek-** > yön+e-k-: Yön almak. (Yozgat; Afşar, Pazarören-Pınarbaşı/Kayseri. DS: 4308).

**yürük-** > yürü-k-: Zorla yürümek. (İncekum-Silifke/Mersin. DS: 4336).

Yukarıda Derleme Sözlüğü'nün taranması yoluyla tespit edilen, “-k- ve -t-” eklerini alarak dönüşlü anlam kazanmış 94 sözcük sıralanmıştır. Bu sözcüklerin morfolojik olarak kök ve ekleri de tahlil edilmiş, her bir sözcüğün bu ekleri alarak kazandığı dönüşlü anlam karşılarında aktarılmıştır. Bu sayede “-k- ve -t-” eklerinin morfolojik bakımdan türetme işlevinin yanında eklendiği sözcüğe kazandırdığı anlamla birlikte ekin taşıdığı semantik işlev de ortaya koyulmuştur.

## Tartışma

Dönüşlü çatılı fiillerde eylemi gerçekleştirenin aynı zamanda yapılan işten etkilenen olması ve işin özne tarafından kendi kendine yapılması söz konusudur. Yukarıdaki örnekler, bu dönüşlülüğün morfolojik olarak yalnızca -(X)n-, -(X)l- çatı ekleri ile değil, özellikle çeşitli Anadolu ağızlarında yaşayan bazı sözcüklerde “-k- ve -t-” ekleri ile de oluşturulabildiğini ortaya koymaktadır. Yukarıda, Türk Dil Kurumu tarafından

yayımlanan *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* başlıklı kaynağın taranması yoluyla Anadolu ağzlarında kullanıldığı belirlenen 94 sözcüğün “-k- ve -t-” eklerini alarak dönüşlülük anlamı kazandığı tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sözcükler ve sözcüklerin aldığı “-k- ve -t-” eklerinin semantik ve morfolojik işlevi ile bu eklerin Türkçe gramer kaynaklarındaki durumu hakkında şu iki önemli hususa dikkat çekmek gerekir:

1. “Fiil Çatısı” konu başlığı, Türkçenin grameri üzerine kaleme alınmış olan, ortaöğretim ve yükseköğretimde gramer öğretimi amacıyla kullanılan hemen tüm kaynaklarda yer bulan bir konudur (Ergin, 2012, s.200; Korkmaz, 2003, s.553; Böler, 2021, s.384). Buna karşın incelenen kaynakların birkaçında aktarılan sınırlı açıklamalar dışında, “-k ve -t-” eklerinin dönüşlü çatı oluşturmasıyla ilgili bir bilgi aktarılmamış, bu eklerin çatı işleviyle ilgili herhangi bir tespite yer verilmemiştir.

Çalışma kapsamında incelenen altı ayrı kaynakta “-k-” ekinin dönüşlü çatı oluşturma işlevinden bahsedilmiş (Gabain, 2007, s.49; Banguoğlu, 2007, s.280; Korkmaz, 2003, s.127; Demir, 2017, s.1; Salan, 2016, s.78/117; Taş, 2009, s.177); “-t-” ekinin dönüşlü çatı oluşturma işlevi hakkında açıklama veya örnekler ise incelenen tek bir kaynak (Korkmaz, 2003, s.135) dışında diğer kaynakların hiçbirinde rastlanmamıştır. Tek bir kaynak ise “-k- ve -t-” ekinin fiilden fiil yapma eki olduğunu belirtmekle yetinmiş, ancak ekin dönüşlülük işlevinden bahsetmemiştir (Ergin, 2012, s.215).

2. Konu ile ilgili kaleme alınan monografi türünde birkaç çalışmada, bu eklerin hem fiillere hem isimlere eklendiği yönünde bir bilgiye yer verilmiştir. Ancak bu noktada gözden kaçırılan önemli bir husus söz konusudur. Çalışmanın konusunu teşkil eden “-k- ve -t-” ekleri, eklendikleri fiile dönüşlülük anlamı katmakta, bu fiilleri çatı bakımından dönüşlü fiil kategorisine taşımaktadırlar. Bilindiği gibi dönüşlülük ekleri, fiillere eklenen çatı ekleridir ve her ne kadar yeni bir fiil türetmeseler de kategori olarak fiilden fiil yapma ekleri içerisinde yer alırlar. Dolayısıyla bahsedilen eklerin fiillere ve isimlere aynı anda gelerek fiil türetme/dönüşlü çatı oluşturma işlevini yerine getirdiğini ifade etmek uygun olmayacaktır.

Bu ekin isimlere eklenmiş gibi görüldüğü “usuk-, yozuk-, dadık-” gibi örneklerde ise isim kökünden sonra gelen ünlülerin yardımcı ünlü değil, isimden fiil yapma eki “+U-, +I-” olma ihtimali kuvvetlidir. Zira Eski Türkçe döneminden beri isimden fiil türetme işlevi taşıyan “+A-, +I-, +U-” ekleri (Gabain, 2007, s.48), Türkçenin tarihî devirlerinde ve çağdaş Türkiye Türkçesinde sıklıkla karşılaşılan bir türetme ekidir. Diğer bir ifadeyle isim kökü olan “us, yoz, tat” sözcükleri öncelikle bir isimden fiil yapma eki olan “+U-/+I-” ekini alarak fiil kategorisine geçmiş, ikinci aşamada çatı eki işlevli “-k-, -t-” eklerini alarak dönüşlülük anlamı kazanmış olmalıdır. Bu sözcüklerin “-k- ve -t-” eklerini almadan önceki “yozu-, usu-, dadı-” biçimleri ise muhtemelen “+A-, +I-, +U-” ekleri ile dönüşlülük işlevli “-k-, -t-” eklerinin zamanla kaynaşması sonucu kullanımdan düşmüş ve unutulmuş olmalıdır. Bu eklerin çatı eki olmakla birlikte isimlere de eklenebildiğinin sanılmasını ancak bu yolla izah etmek mümkündür.

## Sonuç

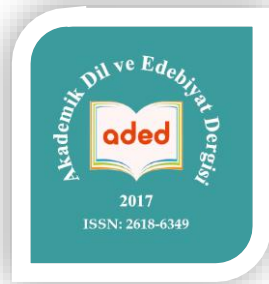
Çatı ekleri, fiillere eklenerek onların anlamında kısmi değişikliklere yol açan, diğer yapım ekleri gibi yeni ve farklı bir fiil türetmeksizin eklendiği fiilde bildirilen işi yapanı veya işten etkileneni, bu ikisi arasındaki ilişkiyi değiştiren müstesna yapım ekleri olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifadeyle fiil çatısı; öznenin kimliği, sayısı, işin yapılış biçimi, işten etkilenen kişi ya da nesne bakımından fiilin özne ile bağlantı durumudur. Bu ekler, türetme işlevine sahip olan diğer eklerle kıyaslandığında, bunların yeni ve farklı bir fiil türetmedikleri, eklendiği fiile bir nüans kattıkları görülür. Fiil çatısı konusu, Türkçenin genel gramerini konu alan kaynakların hemen tümünde yer bulan bir konudur. Ancak bu konuda kaleme alınmış başlıca kaynaklar incelendiğinde, bu konunun bazı yönlerinin gözden kaçırıldığı, birtakım müstesna eklerin ve bunların çatı oluşturma işlevlerinin bu kaynaklarda yer almadığı veya oldukça yüzeysel biçimde ele alındığı dikkati çeker. Bu noktadan hareketle, bu çalışmanın konusu Anadolu ağzlarında yaşayan bazı örneklerde görülen ve müstesna çatı ekleri olarak nitelenebilecek “-k-” ve “-t-” eklerinin dönüşlülük işlevinin tespiti olarak belirlenmiştir. Çalışma kapsamında, öncelikle *Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* başlıklı kaynak taranmış, bu yolla Anadolu ağzlarında kullanılan 94 sözcüğün “-k- ve -t-” eklerini alarak dönüşlülük anlamı kazandığı tespit edilmiştir. Tespit edilen ve morfolojik açıdan incelenen örnekler; Türkçe fiillerde dönüşlülüğün morfolojik olarak yalnızca “-(X)n-, -(X)l-” çatı ekleri ile değil, özellikle çeşitli Anadolu ağzlarında yaşayan bazı kullanımlarda “-k- ve -t-” ekleri ile de oluşturulabildiğini ortaya koymaktadır.

### Kısaltma ve İşaretler

- bk. : Bakınız.  
DS : Derleme Sözlüğü.  
haz. : Hazırlayan.  
TDK : Türk Dil Kurumu.  
TT : Türkiye Türkçesi.  
+X- : İsimden fiil yapma eki.  
-X- : Fiilden fiil yapma eki.  
Ø : Sıfır biçimbirim.

**Kaynaklar | References**

- Banguoğlu, T. (2007). *Türkçenin grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bilgegil, K. (2014). *Türkçe dilbilgisi*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Böler, T. (2021). *Türkiye Türkçesi Biçim Bilgisi I*. Kesit Yayınları.
- Bozkurt, F. (2004). *Türkiye Türkçesi (Türkçe Öğretiminde Yeni Bir Yöntem)*. Kapı Yayınları.
- Demir, E. (2021). “+(I)k- / -(I)k- eki ve çatı fonksiyonları”. *VIII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı (22-26 Mayıs) I. Cilt*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Deny, J. (2012). *Türk dil bilgisi (hızl. Ahmet Benzer)*. Kabalıcı Yayınları.
- Ediskun, H. (1993). *Yeni Türk dilbilgisi*. Remzi Kitabevi.
- Ergin, M. (2012). *Türk dil bilgisi*. Bayrak Yayınları.
- Gabain, A. (2007). *Eski Türkçenin Grameri (Çev. M. Akalın)*. TDK Yayınları.
- Gencan, T. N. (2007). *Dilbilgisi*. Tek Ağaç Eylül Yayınları.
- Göknel, Y. (1974). *Modern Türkçe dilbilgisi*. Esen Kitabevi.
- Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye Türkçesi grameri (şekil bilgisi)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Salan, M. (2016). *Codex Cumanicus ve Ermeni harfli Kıpçak Türkçesinde fiil yapımı [Yayımlanmamış doktora tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- Taş, İ. (2009). *Kutadgu Bilig'de söz yapımı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Vural, H. ve Böler, T. (2012). *Ses ve şekil bilgisi*. Kesit Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

Hanım YILMAZ

<https://orcid.org/0000-0001-9446-724X>

Dr.

[hanim.yilmaz@hbv.edu.tr](mailto:hanim.yilmaz@hbv.edu.tr)

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

<https://ror.org/05mskc574>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Süsenin Klasik Türk Şiirindeki Anlam Yolculuğu

*The Journey of Meaning of the Iris in Classical Turkish Poetry*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 30.06.2024

Kabul Tarihi | Date Accepted: 23.11.2024

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Yılmaz, H. (2025). Süsenin Klasik Türk Şiirindeki Anlam Yolculuğu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 343-367.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1507776>

Yılmaz, H. (2025). The Journey of Meaning of the Iris in Classical Turkish Poetry. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 343-367. <https://doi.org/10.34083/akaded.1507776>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

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



## Öz

İnanışlara ve kültürlere ait kadim bilgiler “toplumsal bilinçdışı”nın aktarımıyla, sanatçının altbilincinde yer edinir. Böylelikle bu bilgilerin izleri sanat eserlerinde takip edilebilir hâle gelir. Bu izlere, çokkatmanlı anlam dünyasına sahip klasik Türk şiirinde de rastlamak mümkündür. Bu şiirdeki bazı sözcüklerin ve ifadelerin kökeni sorgulandığında onlara kadim bilgilerin kaynaklık ettiği görülmektedir. Metinleri anlamladırma sürecinde, köken bilgisi odağında bir çözümleme yapıldığında okuyucunun zihninde daha belirgin bir görüntü oluşabilecektir. Buradan yola çıkılarak bu çalışmada, “iridaceae” familyasına ait bir bitki olan süsen çiçeğinin metinlerdeki görünümünü, onun sembolik ve mitolojik kökenleri odağında yorumlayabilmek amaçlanmıştır. Bunun için de ilk adımda süsene dair mitoloji ve sembol kaynaklarındaki bilgilere; ardından süsenin geçtiği mısralara 148 divan, 43 mesnevi, 11 şiir mecmuası taranarak ulaşılmaya çalışılmıştır. Sonrasında ise kaynaklarından elde edilen bilgiler ve süsenin geçtiği mısralar karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda mitolojik ve sembolik bilgilerin mevcut mısralarla çeşitli bağlamlarda örtüştüğü görülmüştür. Buradaki çalışmada ise, süsen hakkında ulaşılan bilgilerin odağında, onun metinlerdeki bağlamlarına dair bulgular değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk edebiyatı, çiçek, süsen, mitoloji, sembol.

## Abstract

*Ancient knowledge of beliefs and cultures takes place in the artist's subconscious through the transmission of the “social unconscious”. Thus, traces of this knowledge become traceable in works of art. These traces can also be found in classical Turkish poetry, which has a multilayered world of meaning. When the origin of some words and expressions in this poetry is questioned, it is seen that ancient knowledge is the source of them. In the process of making sense of the texts, a more distinct image can be formed in the reader's mind when an analysis is made in the focus of origin information. Based on this, this study aims to interpret the appearance of the iris flower, a plant belonging to the “iridaceae” family, in the texts in the focus of its symbolic and mythological origins. For this purpose, in the first step, information about the iris in mythology and symbol sources was tried to be accessed. Then, 148 divans, 43 mesnevi and 11 poetry collections were scanned to find the verses in which the iris flower is mentioned. Afterwards, the information obtained from the sources and the verses in which the iris is mentioned were compared. As a result of this comparison, it was seen that mythological and symbolic information overlapped with the existing verses in various context. In this study, the findings on the context of irises in the texts will be evaluated in the focus of the mythological and symbolic information about irises.*

**Keywords:** Classical Turkish literature, flower, iris, mythology, symbol.



## Giriş

Klasik Türk şiiri sıklıkla “bezm ve rezm” olarak nitelenen eğlence ve savaş görüntülerine sahne olur. Şiirdeki bu sahneleri de zaman zaman kutsal bahçeye öykünen yeryüzü bahçeleri ve oradaki bitkiler temsil eder. “Sevgili”ye ulaşma amacını odağına alan klasik şiir anlayışında onun mekânı, dinlerde vadedilen “cennet”le ele alınır veya onu anımsatan benzetmelerle sunulur. Sevgili, âşık ve rakip üçgenindeki bu kurgunun merkezindeki mekân bahçedir. Eğlence meclislerine sahne olan bu bahçelerde mevsim çoğunlukla bahar ve bahçede bulunan çiçeklerin hükümdarı da güldür. Kutsal kitaplardaki cennet ifadeleriyle benzer biçimde anlatılan bahçeye kusursuzluk hâkimdir. Klasik Türk şiirinin benzetmeler dünyasının önemli ölçüde Fars şiiri etkisinde şekillendiği bu şiir anlayışının realistten çok idealist bir estetik anlayışa sahip olduğu düşünüldüğünde, bahçe mimarisine önem veren ve bahçeyi bir iktidar simgesi kabul eden Persler aracılığıyla şiirde kurgulanan ideal bahçenin Türk ve Arap şiirine geçtiği düşünülebilir (Yıldız, 2017, s. 434)<sup>1</sup>. Klasik Türk şiirindeki kusursuz bahçe tasvirlerinde çeşitli bitkilerle karşılaşmak mümkündür. Bu bitkiler yalnızca bahçe estetiğinin görsel yanını ortaya koymakla kalmaz aynı zamanda pek çok metafora da işaret eder. Şiirde, bahçeler bir eğlence meclisine sahne olduğunda oradaki bitkiler kadeh, saki gibi pozisyonlardadır. Bu bahçeler savaşa sahne olduğunda ise oradaki bitkiler, askerliğe dair kavramları ve savaş aletlerinin işlevini üstlenerek okuyucunun karşısına çıkar. Böyle bitkilerden biri de süsendir.

Süsen, *iridaceae* familyasından Latince adı *iris* olarak bilinen çiçektir (Şekil 1). Yaklaşık 300 çeşidiyle Akdeniz ve Orta Asya bölgelerine özgü bir tür olan bu çiçek soğansı ya da rizomatöz bitkiler arasındadır. Çiçekleri genellikle üç sepal, üç petal ve altında polen üreten anterlerin gizlendiği üç geniş polen alıcı stigma dalına sahiptir (Abella J. vd. 2024, s.1; Lehner, 1960, s. 64). Mart ayından Nisan ayına kadar çiçek açtığı bilinen süsen (Savari & Sheikhi, 2023, s.137) sözlüklerde “*mor renkli çiçek, renkli çiçek, bir tür makbul çiçeğin adı, gök, sarı ve beyaz renkte olan çiçek, çok çeşitli çiçek; soğan çiçeği, irsâ; beyaz olanına zambak denir, gök çiçeklisine süsen-i âsmanî ve bu gök çiçekli olanın köküne irsâ denir*” tanımlarıyla geçer. Bu anlamlarla birlikte “*tahrifen susam*” olarak kullanıldığı da yer alır (Birinci, 2019, s. 55; Redhouse, 2009, s. 449; Halimî, 2013, s. 238; Toparlı, 2000, s. 818; Parlatur vd. 2006, s. 485). Bu çiçek antik dönemin tıbbi bitkilerindendir. Özellikle Roma İmparatorluğu döneminde, ünlü hekimlerce çeşitli reçetelerin içerisinde listelenmiştir. Bu bitkinin kökünden elde edilen bir çeşit yağ/merhem yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Parfüm yapımında (Kolancı, 2019, s. 139)



Şekil 1:  
<https://turkiyeflorasi.org.tr/pdf/10.30796/ANGV.2021.9.pdf>

<sup>1</sup> Bahçe sembolizmi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Yıldız, A. (2017). Klasik Türk şiirinde menekşe ile ilgili benzetmelerin kökeni üzerine. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19, 433-450.

ve çeşitli hastalıkların tedavisinde<sup>2</sup> karşılaşılan bu bitki sanat eserlerinde de varlık gösterir<sup>3</sup>. Edebî metinlerde de sıklıkla görülen süsen klasik Türk şiirinde farklı tasavvurlar ve ifadelerle yer almıştır.

Şairler, süsenle daha çok “*kılıç, tığ, hançer ve şemşir*” gibi keskin nesnelere ile ayrıca “*dil (zebân) ve asker*” gibi öğeler arasında ilgi kurmuşlardır. Süsenin anlam çerçevesini tamamlayan “*şeşper, devât, kadeh, tas, âşık, hokkabâz, suhandân, deli, hizmetçi, dilber*” gibi diğer öğeler de onun çanak yaprakların görünümünden esinlendiğini gösterir. (Bayram, 2007,s.587). Ancak klasik şiirde süsen ile ilgili tespit edilen bu benzetmelerin kaynağı onun yalnızca şekil özellikleriyle ilgili değildir. Bu benzerliklerin kaynağını aynı zamanda kadim bilgiler oluşturmaktadır. Bu bilgiler eşliğinde yapılacak bir okumayla, şiirlerde süsenin yer aldığı ifadelerin, benzetmeler bağlamında başkaca kaynaklarından söz etmek mümkün olabilecektir. Böylece şairlerin ifadeleri de okuyucunun zihninde daha belirgin bir hâle gelecektir. Bu çalışmada *süsen*, ulaşılan mitolojik ve sembolik bilgiler odağında aşağıdaki tabloda karşısında örnek beyitlerin olduğu bağlamlarda değerlendirilecektir:

1. Özgürlük	Ki bir atlu turur şehzâde bigi/Çemende süsen-i âzâde bigi (Celilî/Kazan Nas, 2018, M. 847)
2. Dil, Lisan, Belagatli İfade	Süsen-i deh-zebân-ı gülşende/Mantku't-Tayra virdi tâze edâ ( <i>Neccarzâde Rızâ/ Özdemir, 1999, K. 2/10</i> )
3. Tanrı'nın Zikri	Olıcak ebr-i bahârîden cihân reşk-i cinân/Berg-i süsen oldı şükr-i Hak ile ratbû'l-lisân ( <i>Azmîzâde Haletî/ Kaya, 2017, G. 662/1</i> )
4. Suskunluk/Sessizlik	Bülbül ü süseni evsâf-ı gül-i ruhsârun/Birini bagda elken birini lâl itdi (Sehabî/Bayak, 2024, G. 379/3)
5. Elbise	Jâledür süsen içinde dil-ber-i simîn-beden/Kim geyer vâlâ-yi terden âsmâni pîrehan ( <i>Meâlî/Ambros, 1982, G.185/1</i> )
6. Su/İçecek İkramı	Alur billür ayagı ele nesrîn/Kabagı süsenün yanında zerrîn ( <i>Derviş Hayalî, (Köksal, 2003, M. 329).</i> )
7. Hizmetkâr	Nola dinildise adına süsen-i âzâd/Kapunda bende-i zâr u nizârdur süsen ( <i>Ahmed-i Rıdvân/Çeltik, 2017, G. 592/6</i> )
8. Elçi	Süsen-i dehr-tâbı söylese ger/Nelerinden virürdi saña haber ( <i>Vücutî/Aydemir, 2017, M. 2357</i> )

<sup>2</sup> Dioscorides'in yazdığı tıp kitabında bu konuyla ilgili detaylı bilgiye ulaşılabilir: Dioscorides (2000). *De Materia Medica*. Ibdis Press, s. 1-2.

<sup>3</sup> Chateau de Versai'de bulunan Michelle Corneille'in *İris and Jupiter* tablosu; Kunsthistorisches Museum'da bulunan Hugo van der Goes'in *The Fall* tablosu ve yine aynı ressamın ait Galleria degli Uffizi'de bulunan *Portinari Altarpiece*; Museo Nacional Thyssen-Bornemisza'da yer alan Hans Memling'in *Flowers in a jug* tablosu; Louis Glück'ün kitabına da aynı adı verdiği *The Wild Iris* (1943: s.1) şiiri süsenin konu olduğu sanat eserlerindedir.

9. Mezar Çiçeği	Hançerinden çekdiğüm şerh olmaz Âhi ol şehün/Diller olsa haşra dek kabrümde her süsen bana ( <i>Âhi/ Kaçalin, t.y., G. 8/5</i> )
10. Işık, Parlaklık	Şeb-i 'işret bu demde rûzdan ra'nâ vü rûşen- ter/Kenâr-ı bâgda süsen kanâdil ( <i>Laziklizade Feyzullah Nafiz/Demir 2017, K. 6/12</i> )
11. Keder	Çü ben süsen-sıfât mâtem-zed'oldum Yaraşmaz gonca gibi hurrem olmak ( <i>Celili, Kazan Nas, 2018, G. 197/4</i> )
12. Kahramanlık	Açdı diyâr-ı gülşeni süsen sabâyile/Yalın kılıç elinde dilâver degül midür ( <i>Ereğlili Türâbî/Okuyucu, 2004, G 6/4</i> )
13. Ritüel	Kapunda süsen ü gonca çü bağladı dil agız/Bulara mülk-i çemen tîg ile musahhardur ( <i>Şeyhi/Biltekin, 2017, G. 45/4</i> )
14. Zarafet	Küşte-i hançer-i hûn-rizûn idersin seveni/Süsen-i bâg-ı letâfet seven ölsün mi seni (Kabîli /Gürbüz 2018, G. 3648)
15. Sadakât	Müdde'î hâr u Celîli süsen-i bâg-ı vefâ/Veh ki dil-keş görünür ey kebg hâristân sana (Celîli/Kazan Nas, 2018, 28/6)
16. Bilgelik	Çü süseni ma'rifet ehli tut hem/Egerçi deh-zebândur olmuş ebkem ( <i>Hümâmî, Altun, 2017, M. 507</i> )

Tablo 1: Süsenin beyitlerdeki bağlamları ve örnekler

## 1. Özgürlük

Beyaz renkli süsen (Şekil 2) “*süsen-i âzâd/ âzâde*” olarak bilinir (Dehhoda, 1373, s.13741). Klasik Türk şiirinde de süsen özgürlük simgesi bakımından “*süsen-i âzâd/ âzâde*” terkihi



Şekil 2:  
<https://turkiyeflorasi.org.tr/pdf/10.30796/ANGV.2021.9.pdf>

ile karşılık bulur. Bu ifadelerin izi sürüldüğünde, kaynağının kadim bilgilere dayandığı görülür. Nitekim süsenin zambağa dönüşümüyle zambağın antik dönemlerdeki rolünün değerlendirilmesi hususu, onun simgesel bağlamı açısından metinlere yansımada da etkilidir. Bu noktada süsenin en önem verilen türü olan beyaz zambak özgürlük simgesi olarak ön plandadır. Bu bakımdan su tanrıçası Anahita ile ilişkilendirilen beyaz renkli süsen, servi gibi özgürlük simgesi olarak dizelerde yer almıştır (Savari & Sheikhi 2023, s.137; Yıldırım, 2006, s. 645; Girâmî, 1321, s. 199). Aşağıdaki mısraların bu özürlük simgesine tanıklık edebileceğini düşünmek mümkündür.

Ki bir atlu turur şehzâde bigi

Çemende süsen-i âzâde bigi (Celili/Kazan Nas, 2018, M. 847)

[Şehzade gibi bir atlıdır; bahçede hür süsen gibidir.]

Şol jâle düşen süsen-i âzâdeveş ey dil

Dür dişlerinüñ vasfı gerek vird-i zebânuñ (*Bakî/Küçük, t.y., G. 278/4*)

[Gönül! Şu çiğ düşmüş hür süsen gibi senin dilinin tespihi (sevgilinin) inci dişlerinin övgüsü olmalıdır.]

Oldum esîr bir kadi şimşâda kim aña

Sünbül gulâm u süsen-i âzâd bendedür (*Sehabî/Bayak, 2017, G. 55/3*)

[Sünbülün ve hür süsenin köle olduğu bir endamlı güzele esir oldum.]

## 2. Dil, Lisan, Belagatli İfade

Klasik şiirde süsenin konuşma, belagat ve söz söyleme becerisi gibi ifadelerle bir arada kullanıldığı da sıklıkla görülmektedir. Bu şekilde ifade edilmesinin sebebi onun dile benzeyen görüntüsünden başka, bu ifadelere farklı bilgilerin kaynaklık etmesidir. Süsen “*on dilli*” olarak da bilinmektedir. Mezopotamya, eski dünyada çeşitli dillerin merkezi olduğundan İran’ın Hûzistan bölgelerinde eski bir şehir olup on dilli nitelemesiyle bilinen Şûş da aynı anlamı taşır<sup>4</sup>. “*Süsen-zebân*” ifadesi fesahatli ve belagatli söz söyleyen anlamındadır. Bununla ilgili olarak süsen, belagat simgesi olarak görülür (Dehhoda, 1373, s. 12842; Yıldırım, 2006, s. 645; Lehner, 1960, s. 64).

Ayrıca yukarıda “özgürlük” bağlamında bahsedildiği gibi süsenin zambağa dönüşümüyle ilgili zambağın etimolojik değerlendirmesine bakıldığında iki ayrı sözcük olan “zen” ve “bak” sözcüklerinden müteşekkil olduğu görülür (Savari & Sheikhi, 2023, s. 137). Pehlevî dilindeki “jen (ژن)”, Mâdî dilindeki “zen (زن)” sözcüğü “insan” anlamında (Dehhoda, 1373, s. 12934) iken; Orta Farsçada ve Part dilinde, Anahid Banu ateşkedesindeki Zerdüş Kâbesi’nde yer alan I. Şapur yazıtında “banug (بانوگ)” saray kadınlarının ünvanı ve ana tanrıça Anâhid (Anahita)’in ünvanıdır (Recebî 1350’den aktaran Savari & Sheikhi, 2023, s. 137). Pek çok Sâsânî metninde geçen bu “hanım” ünvanı Nâhid/Venüs için kullanılmaktadır. İhtar için de kullanılan “banu” ünvanının Babil’den geldiği tahmin edilir (Boyce, 1983, s. 1006). Öte yandan “bak (بک)” sözcüğünün karşılığı Farsçada “çok söz söyleyen” anlamındadır (Dehhodâ 1373, s. 4900). Süsenin belagat ve konuşma simgesi olarak değerlendirilmesini bu açıdan da temellendirilebilmek mümkündür.

Aşağıdaki beyitlerde süsen, “*tâze edâ vir-*”, “*ratbü’l-lisân*”, “*fasîh*”, “*üstâd-ı belîg*” gibi ifadelerle birlikte kullanılmıştır. Bu ifadeler, onun yapraklarının şekil itibarıyla dile benzerliği ile açıklanabilmesinden başka konuşma ve belagat simgesi oluşuyla örtüşüğünün de tanığıdır.

<sup>4</sup> Süsenin etimolojik değerlendirmesine dair detaylı bilgi için bkz. Savari & Sheikhi (2023). Etymology of iris in Persian flower and bird miniature. *Journal of Fine Arts*, 2 (8), s. 135-146.

Süsen-i deh-zebân-ı gülşende

Mantıku't-Tayra virdi tâze edâ (*Neccarzâde Rızâ/ Özdemir, 1999, K. 2/10*)

[Çiçek bahçesinin on dilli süseni kuşların lisanına/*Mantıku't-Tayr'a* orijinal bir üslup kattı.]

Gül yüzi vasfını 'Aynî idemezsin şübhesüz

Ger dehânun süseninde deh zebân ider cihân (*Karamanlı Aynî/ Mermer, 2020, K. 22/4*)

[Aynî! Ağzının süsenindeki on dil dünyaları söylese de (pek çok konuda söz söyleyecek kabiliyete sahiptir ancak sevgilinin) gül yüzünü tarif edemezsin.]

Olup süsen bigi ratbü'l-lisân ol

Senâya goncaveş açdı dehân ol (*Celili/Kazan Nas, 2018, M. 969*)

[O, süsen gibi belagat sahibi olup gonca gibi övgüye ağzını açtı.]

Bir kerîmün pençesi dest-çenâr

Bir fasîhün dili süsen âşîkâr (*Ahmedi/Akdoğan, t.y, M. 3085*)

[Apaçık, bir cömert kimsenin pençesi çınar eli; bir güzel konuşan kimsenin dili süsen]

Hayret-zede olmasa zebânı

Üstâd-ı belîg olurdu süsen (*Sakıb Mustafa Dede, /Arı 1994, G. 139/19*)

[Süsenin dili şaşkınlığa uğramış olmasaydı belagat üstadı olurdu.]

### 3. Tanrı'nın Zikri

Süsen bir başka görüntüde, sessizce on diliyle Tanrı'ya dua eden insanı temsil eder (Korkmaz 2010, s.1332). Yukarıda ifade edilen dil, lisan ve belagatli söz söyleme bağlamlarını da beraberinde bulunduran aşağıdaki beyitlerdeki “*du 'â bâğında gûyende ol-*”, “*şükr-i Hak ile ratbü'l-lisân ol-*”, “*nâm-ı pâkini lisanına al-*” ifadelerinde aynı zamanda Tanrı'ya dua etme imajı da belirgin bir şekilde ifade edilmiştir.

Kudretün zerrinden itdün ergavân

Hamdün için sūsene virdün zebân (*Mihri Hatun, /Arslan, 2017, T. 163*)

[Kudretinin som altınından (kırmızı renkte) erguvan yaratıp övgün(ü söylemesi) için sūsene dil verdin.]

Zebân-ı terle Rıdvân hemçü süsen

Du'â bâğında hoş gûyende olsun (*Ahmed-i Rıdvân/Çeltik, 2017, K. 46/9*)

[Rıdvân, süsen gibi taze bir söyleyişle (orijinal bir üslupla) dua bahçesinde belagat sahibi kimse olsun.]

Olıcak ebr-i bahârîden cihân reşk-i cinân

Berg-i sûsen oldı şükr-i Hak ile ratbü'l-lisân (*Azmîzâde Haletî/ Kaya, 2017, G. 662/1*)

[Âlem, bahar bulutlarından (yağmurlarla doğanın yeşermesi sonucunda) cenneti kıskandıracak hâle geldiğinde, süsen yaprağı Tanrı'yı şükrederek güzel sözler söyledi.]

Aldukça nâm-ı pâküni sûsen lisanına

Oldukça hüsn-i kâmet ile nârven revân (*Ahmed-i Rıdvân/Çeltik, 2017, Terkib-bend 2/9*)

[Süsen, münezzeh ismini ağzına aldıkça; endam ile narven ardı sıra gittikçe...]

#### 4. Suskunluk/Sessizlik

Süsenin klasik Türk şiirinde vurgulanan bir hâli de onun söz söyleme ve belagat sahibi olma kabiliyetine karşın suskunluğudur. Bu suskunluğun arka planı sorgulandığında ulaşılan bazı bilgiler, bahsedilen nitelik ile ilgili bir yorumu mümkün kılar. Buna göre, İran'ın kadim medeniyetlerinden Akamenid (Hahamenişiyan) İmparatorluğu (M. Ö. 550) dönemindeki hükümdar yazıtlarının ve yine o dönemde ilerleme gösteren Zerdüşt (Mecûsilik) inancının Fars dilinin gelişiminde etkisi mutlakdır. Nitekim bugünkü Farsçanın atası kabul edilen Part dili, Akamenid imparatorluğu döneminde önem görüp gelişme göstermiştir. Bu dönemdeki hükümdar yazıtlarının bir kısmı Part dilinde yazılırken diğer bir kısmı da Elamca (diğer adıyla Şuş), Akadça ve Babil dilleriyle yazılmıştır. Bunun yanında Zerdüştlüğün kutsal kitabı *Avesta* da Avesta dili (Avestâyî) ile yazılmıştır. Akamenid imparatorluğunun sona ermesinin ardından İskender'in istilasıyla edebiyatta *Fetret ve İnhitat Dönemi* (M. Ö. 331-226) olarak nitelenen süreç hâkim olmuştur. Bu süreçte, İskender'in, Akamenid hükümdarlarının yazıtlarını ve *Avestâ*'yı yok etme politikası söz konusudur (Atalay, 2014, s. 11; s. 19-20). Buradan yola çıkıldığında süsenin, Akamenidler döneminindeki Şûş dili (Elamca) ve dönemin antik kenti Şûş şehri ile arasındaki etimolojik ilgi<sup>5</sup>, ayrıca bu şehirde yetişen bir bitki olması akla gelir. Böylece süsenin suskunluğunun veya sessizliğinin kökeninin de bu mesele olduğunu düşünmek mümkündür.

Bülbül ü sūseni evsâf-ı gül-i ruhsarun

Birini bağda elken birini lâl itdi (Sehabî/Bayak, 2024, G. 379/3)

[Yanaklarının gülünün niteliği, bülbül ve süsenden birini kekeme birini de konuşamaz hâle getirdi.]

Bu çemen gül-ruhlarına derd-i dil kılmaz eser

Yüz dilin var ise hâmuş ol süsen kimi (*Fuzulî/Kılınç, 2021, G. 275/3*)

<sup>5</sup> Süsen'in Akamenidler dönemindeki Şûş şehri ile arasında, orada yetişen bir bitki olması açısından ve etimolojik açıdan bir ilgi söz konusudur. Bu meseleyle ilgili bkz. Savari & Sheikhi (2023). Etymology of iris in Persian flower and bird miniature. *Journal of Fine Arts*, 2 (8), 135-146.



[Gönül derdi, bu bahçe gibi gül yanaklarına etki etmez; süsen gibi pek çok dilin varsa da sus.]

Ne dil ki anun senâsından dem urmaz

Yeg oldur ki ola süsen bigi ebkem (Ömer b. Mezîd/Canpolat, 1982, G. 118/38)

[Onun övgüsünden bahsetmeyen dilin süsen gibi konuşmaması yeğdir.]

## 5. Elbise

Süsenin Latince adı İris'tir. İris Yunan mitolojisinde gökkuşağı tanrıçasıdır (Erhat, 1978, s. 175). Onun sözlük karşılıklarından biri olan asmanî (gök renkli, mavi/mor renkli) süsenin "irsâ" olarak adlandırılması da (Dehhoda, 1373, s.12842; Demir, 2012, s. 18) bu adı çağrıştırır. Yunan mitolojisinde, gökkuşağı renginde ince bir tül taşıyan İris bu tüle sarınmış hâlde kanatlı bir kadın olarak tasvir edilir (Bayladı, 2005, s. 250; Gezgin, 2007, s. 128). Özellikle mor veya mavi renkli süsenin taç yapraklarındaki renkler de gökkuşağındaki yoğun renkler ile benzerlik göstermektedir. Buna bağlı olarak süsenin yer aldığı bazı beyitlerde de "gök renkli" elbise nitelemesi görülür (Şekil 3). Bu niteleme elbisenin rengiyle birlikte şeffaflığına da işaret etmektedir. Bununla örtüşecek şekilde kanatlı ve ince ipekli elbisesi olan İris figürüne de rastlanır (Grimmal 1990, s. 225). Süsenin ve üzerinde taşıdığı elbisenin işlendiği bazı beyitler, yukarıdaki bilgiler eşliğinde okunduğunda mor/mavi süsenin sahip olduğu renk odağında yapılabilecek klasik yorumun dışında farklı bir görüntü ile karşılaşılır.



Şekil 3: <https://www.worldhistory.org/Iris/>

Jâledür sÛsen içinde dil-ber-i sîmîn-beden

Kim geyer vâlâ-yi terden âsmânî pîrehen (Meâlî/Ambros, 1982, G.185/1)

[İnce ipekten dokunmuş gök renkli akışkan kumaştan ipekli gömlek giyen gümüş tenli güzel, süsenin içindeki çiy tanesi gibidir.]

Gök pîrehen eylemişdi 'âdet

Ol sÛsen-i gülşen-i beşâret (Celilî/Kazan Nas, 2018, M. 433)

[O müjde bahçesinin süseni, mavi/mor gömlek (giymeyi) alışkanlık edinmişti.]

Gülşenî dervîşine döndüm soyundum 'Âliyâ

Arkama sÛsen gibi bir köhne ihrâm almadum (Gelibolulu Âlî/Aksoyak, 2018, G. 876/5)

[Ali! Gülşenî dervîşine benzeyip soyundum; süsen gibi sırtıma yıpranmış/ince bir örtü almadım.]



Sûsen sarındı gök fûtalar itdi yaslar  
Dâg-ı gam urdı bağrına bin yirde lâlezâr (*Celili/ Kazan Nas, 2018, M. 1322*)

[Sûsen mavi/mor ipekli peştemaller sarınıp lale bahçesi/lale perişan hâlde bağrının pek çok yerine dert yarası açtı.]

Târâc idicek hazân-ı rehzen  
Gök gönlek içinde kaldı sûsen (*Celili/Kazan Nas, 2018, M. 1833*)

[Sûsen, eşkıya güz yağmalayınca mavi/mor gömlek (teş. beden) içinde kaldı.]

Bu örneklerde geçen “*vâlâ-yi ter*”, “*asmânî pîrehen*”, “*gök pîrehen*”, “*köhne ihrâm*”, “*gök fûta*”, “*gök gönlek*” terkiplerinde, gökkuşağının rengini barındıran ince tüle sarınan İris figürünü belirgin bir şekilde görmek mümkündür. İris’e özgü bu elbise beyitlerde rengiyle, ince ve şeffaf nitelikleriyle göze çarpar.

## 6. Su/İçecek Sunumu

Süsenin Yunan mitolojisinde karşılığı olan İris’in bir görevi de Zeus’un emriyle Ölüler Diyarı’na ait bir nehir olan Styks Irmağı’ndan tanrıların yemin törenine tanıklık etmesi için su taşımaktı (Grimmal, 2007, s. 732; Bennefoy, 2019, s. 479). Klasik Türk şiirindeki



Şekil 4: <https://www.theoi.com/Gallery/P14.5.html>

süsenin bulunduğu bazı ifadeleri de buradaki bağlamın merkezine yerleştirmek mümkündür. Burada ifade edilen su taşıma görevini İris, altın güğümle gerçekleştirmektedir. Bununla ilgili olarak süsenin renklerinden biri de sarıdır (Bayladı, 2015, s. 468; Eyüboğlu, 2016, s. 130; Rangchi, 1389, s. 228). Bu bağlamda süsenin sakilik görevi (Şekil 4) su taşınan kabın altın olması detayına dair bir görüntü sunan “*zerrîn kabak*”, “*şîşe-i zer*” terkiplerinin bulunduğu şu beyitlerde ifade edilmektedir:

Alur billûr ayağı ele nesrîn  
Kabacı sûsenün yanında zerrîn (*Derviş Hayalî/Köksal, 2003, M. 329*).

[Nesrin, eline billur kadehi alır: süsenin altından olan içki kabı da yanındadır.]

Ziver için nergis-i sermestine  
Sûsen aldı şîşe-i zer destine (*Aşki/Aytaç, 2017, M. 4368*)

[Sûsen, körkütük sarhoş olan nergisi süslemek için eline altın kadeh aldı.]

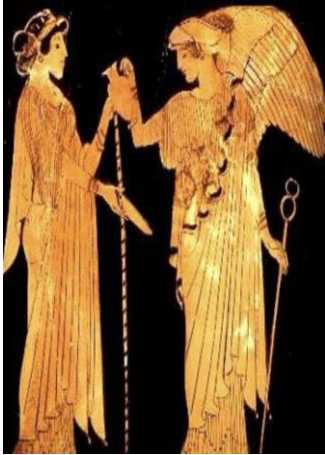
İris’in Styks Irmağı’ndan getirdiği su üzerine Tanrılar yeminlerini ederler ve bu yemini çiğnedikleri zaman, on yıl tanrı konumundan uzaklaştırılırlar (Bennefoy, 2018, s. 479). Buradaki “*yemin bozma*” bağlamı da Nedim’in aşağıdaki beytindeki “*şikest-i tevbe*” ifadesiyle karşılık bulur.

Dehân-ı goncayı bâz et zebân-ı sÛseni ter kıl<sup>6</sup>  
Şikest-i tevbeye dahl edene hâzır-cevâbımsın (Nedim/Macit, 2017, T. 17/2)

[Goncanın ağzını aç, süsenin dilini fasih/üslubunu orijinal hâle getir; tövbe bozma konusunda söz söylemeye kalkışana yerinde ifade edilmiş karşılığımsın.]

## 7. Hizmetkâr

Klasik şiirde sevgili, kusursuz güzelliğiyle en ön planda konumlanır. O, tüm diğer güzellerin hükümdarıdır. Güzelliğiyle yalnızca âşığı perişan etmekle kalmaz aynı zamanda güzellik iddiasında bulunan tüm varlıklara kendi değersizliklerini idrak ettirir. Onlar bu şiirde, görünüşlerinden utanarak ya da kıskançlıklarından kendilerini yok etmek isteyen bir ruh hâline bürünürler. Sevgilinin kusursuzluğu karşısında, güzelliğiyle göz kamaştıran tüm çiçekler, kâinattaki tüm parlak gök cisimleri ve aydınlatma işlevi gören nesnelere ile bütün güzel kimseler dahi kendini yetersiz hisseder. Onlar ancak sevgilinin hizmetini



Şekil 5: <https://www.theoi.com/Gallery/P21.6.html>

yapacak niteliktedirler. Tam bu noktada ise kaynaklarda, Hera'nın sadık kölesi, nedimesi olarak (Şekil 5) onun banyo yapmasına, süslenmesine yardımcı olup gece uyumadan tahtının başında bekleyen bir İris görüntüsü ile karşılaşılır (Bayladı, 2012, s. 261). İris ya da süsüne dair bu bilgi, onun klasik şiirdeki sevgilinin hizmetkârı niteliğiyle keşişen bir yerde konumlandırılabilir. Süsenin bu özelliği yukarıda sözü edilen özgürlük simgesi olmasıyla da tamamen karşıtlık gösterir. İris'in bu rolü, süsen çiçeğinin, sevgilinin yanında bulunan "bende" ve "köle" nitelendirmeleriyle ön plana çıkar<sup>7</sup>.

Nola dinildise adına sÛsen-i âzâd  
Kapunda bende-i zâr u nizârdur sÛsen (Ahmed-i Rıdvân/Çeltik, 2017, G. 592/6)

[Süsen hür denilse ne çıkar; (o) huzurunda zavallı bir köledir.]

Âzâdeliğ ile oldı meşhûr  
Kaddüne kül olmag ile sÛsen (Müniri/Ersoy, 2010, T. 5/3)

[Süsen, endaminin kölesi olmasına rağmen/olduğu için hür olmakla meşhur oldu.]

SÛsen-i âzâde zeyn eyler gözüm gülzârına  
Bu kabâ-yı sÛsenî kim ol kad-i dil-cûdadur (Muidî/Tanrıbuyurdu, 2018, G. 138/6)

<sup>6</sup> Beyitte "goncanın ağzının yeniden açılması (dehân-ı goncayı bâz et-)", konuşmaya başlamak anlamıyla birlikte kadehi doldurmak için hazır hâle getirmek anlamında da düşünülebilir. "Süsenin dilini tazelemek (zebân-ı süsen-i ter kıl-)" ise yine belagat simgesi bağlamında yeni/orijinal sözler söylemenin yanı sıra sürahinin sıvı dökülen kısmından yeni bir ikram esnasında içecek akmasına işaret etmektedir. Bu nokta ise yine saki rolündeki İris'i düşündürür.

<sup>7</sup> Bu beyitlerde süsenin özgürlük simgesi de, hizmetçi oluşu ile belirgin bir tezat oluşturmuş hâlde görünüm ortaya koyar.

[Hür süsen, bu mor renkli kaftanın üzerinde olduğu o gönül alan endamı (sevgilinin bedenini) gözümün bahçesi için süsler.]

Oldum esir bir kadi şimşâda kim aña  
Sünbül gulâm u süsen-i âzâd bendedür (*Sehabî/Bayak, 2017, G. 55/3*)

[Sünbülün (ve) hür süsenin köle olduğu bir endamlı güzele esir oldum.]

Serv süsen kulıdur kendü yürür âzâde  
Nakşı gâyet de güzel geydügi ammâ sâde (*Mostarlı Ziyâî/Gürgendereli, 2017, G. 415/1*)

[Sureti oldukça güzel, kıyafetinin tasarımı oldukça güzel ancak son derece sade (olan sevgilinin) servi ağacı ve süsen çiçeği kölesi (olmuş) kendisi (de) aldırış etmeden yürür.]

## 8. Elçi<sup>8</sup>

Klasik şiirde süseni haber taşıyıcı özelliğiyle görmek de mümkündür. Bu bağlamda süsenin Latince karşılığı İris, yer ile gök arasında bağlantıyı kuran, tanrılarla insanlar arasında haberleşmeyi sağlayan hâliyle de karşımıza çıkar.



Şekil 6: [https://www.worldhistory.org/image/17260/iris-and-jupiter/#ci\\_related\\_filters=type:3&page:25](https://www.worldhistory.org/image/17260/iris-and-jupiter/#ci_related_filters=type:3&page:25)

İris, yerle gök arasında köprü görevinden dolayı tanrısal haberci olarak görülmüştür. Zeus'un ayağı tez elçisi İris (Şekil 6), Antik Yunan'da gökkuşağı tanrıçasıydı. O, habercilik özelliği ile ilintili olarak rüzgâr gibi tez ayaklıdır. Hermes gibi tanrıların mesajlarını, emirlerini veya öğütlerini iletmekle görevlidir. *İliada*'da, yalnızca İris haberci olarak gösterilirken *Odysseia*'ya göre habercilik görevini Hermes ile paylaşır. Shakespeare'in *The Tempest*'inde de yine aynı görevdedir. Kendisine verilen emirleri harfiyen tekrar eder. Parlak kanatları, rüzgârın nefesi gibi süratli ayakları olan bu peri, bulutlardan yere düşen dolu tanesi gibi, gökten yere uçar ve efendisinin emirlerini olduğu gibi tekrar ederek yerine ulaştırır (Emre, 1971, s. 230; Erhat & Kadir, 2008, s.18, 25; Schoberl, 1841, s. 282; Conner, 2015, s. 44, s.198; Necatigil, 2017, s. 67; Hamilton, 1942, s. 22, 75, 85; Gezgin, 2007, s. 128; Bayladı, 2012, s. 135; Erhat, 1978, s.175; Bozkurt, 2000, s. 93; Grimmel, 2007, s.333; Can, 2011, s. 39). Michel Corneille'nin Versay

<sup>8</sup> Zülfü Livaneli'nin "@" işaretinin orijini ile ilgili değindiği bir mesele vardır: O, bu işreti kullanmadan kimseye posta gönderilemeyeceğini, bu işretin nereden çıktığını, ne anlama geldiğini sorgulayıp bununla ilgili çeşitli teorilerin ortaya koyulduğunu ancak en çok kabul gören kaynağın Farsça kökenli "şarap kabı", "testi" anlamına gelen "amfora" olduğunu ifade ediyor. Bununla birlikte bu simgeyi çokça önemseydiğini, iletişim çağının ve onu oluşturan eski kültür halklarına bağlanıp kuşaklarca aktarılan birikimin önemini vurguladığını söylüyor (2012: s. 128). Onun bu söylediklerinden hareketle bir adım daha geriye gidip "amfora" neyin simgesidir sorusunun cevabını, yazılı ve görsel kaynaklardan elde ettiğimiz bilgilerde bulabiliriz. Gelinek noktada "şarap kabı", "testi" anlamındaki amforanın iletişim konusunda simgeleşmesinin başlangıcına, tanrılara haber taşıyan, Zeus'un elçisi görevindeki ve tanrılara içecek sunan, sakilik görevindeki İris'in testi taşıyan figürlerinin kaynaklık ettiğini düşünmek mümkündür.

Sarayı'nda bulunan *Iris and Jüpiter* tasvirinde bir bulutun üzerinde bulunan Jüpiter, yer ile gök arasındaki bağlantıyı sağlayan gökkuşağı ile simgelenen tanrılar ile insanlar arasında haber taşıyan İris'in kendisine hizmeti ile betimlenir (Impelusso, 2008, s. 34). Bu bilgilerin izlerini klasik Türk şiirindeki hayallerde de görmek mümkündür. Beyitlerde süsen, haber taşıyıcı nitelikte de okuyucunun karşısına çıkar. Aşağıda yer alan “haber ver-”, “haber al-”, “haberi vardır” gibi ifadeler onun bu özelliğine vurgu yapar.

Süsen-i dehr-tâbı söylese ger

Nelerinden virürdi saña haber (*Vücutî/Aydemir, 2017, M. 2357*)

[Zamanın süseni konuşabilseydi sana nelerden haber verirdi.]

Şimdicek süsenden aldım gizlice böyle haber

Zülf-i dil-dârî sabâ dağıtdığı çün bu seher (*Şanizade Ataullah/Çipiloğlu, 2005, T.1/2*)

[Süsenden daha biraz önce, sevgilinin zülfünü seher yelinin bu sabah dağıttığını böyle gizlice haber aldım.]

Aşağıdaki beyitler “*şeh-per-i Rûhü'l-emîn*”, “*per-i hoş*” şeklinde Cebrail'e dair nitelemeleri içerir. Hugo van der Goes'in *The Fall* adlı tablosunda da irisin simgelerinden biri kutsal ruh olarak anılan Cebrail'dir (Gomm, 2001, s. 88). Bununla birlikte Cebrail'in kanadını niteleyen yukarıdaki ifadeler ile kanatlı olarak tasvir edilen İris (Grimmal, 1990, s. 225; Necatigil, 2017, s. 67)'in bu fiziksel özelliklerinin; her ikisinin Tanrı'nın/tanrıların habercisi olmaları gibi ortak yönlerinin de elçilik bağlamında kesiştiği görülür. Şu beyitlerde bu bağlamdan söz edilebilir:

Bâg cennet hûr sâkî havz kevser câm mey

K'anda her bir berg-i süsen şeh-per-i Rûhu'l-emîn (*Revânî/Avşar, 2017, G. 23/6*)

[Bahçe cennet, huri saki, havuz Kevser Irmağı, kadeh şarap; orada süsen yaprağının her biri Cebrail'in upuzun/devasa kanadıdır.]

Cilve-i tâvus-ı cennet mî numâyed şâh-ı gül

Berg-i süsen zîb ü ferr-i şeh-per-i Rûhu'l-emîn (*Şem'i/Karavelioğlu, 2014, K. 13/7*)

[Çiçeklerin hükümdarı, cennet tavusunun tecellisi görünüyor; süsen yaprağı Cebrail'in upuzun kanadının zarafet ve nuru(dur).]

Yine gül Ahmedine âyetü'l-hak eyleyüp nâzil

Per-i hoş[ın] açup süsen hümâyûn itdi bostânı (*Şem'i/Karavelioğlu, 2014, K. 15/2*)

[Süsen, yine gül Ahmed'ine Tanrı'nın ayetini indirip görkemli kanadını açıp bahçeyi kutlu kıldı.]

## 9. Mezar Çiçeği

Daha önce bahsedilen sakilik görevini gerçekleştirmek için İris'in Ölüler Diyarı Styks'e yolculuğu (Bennefoy, 2019, s. 479) ve kötü ruhları kovan tanrıça olması, mezarlıklara ekilen süsene dair bir yorum geliştirebilmeyi mümkün kılar. Süsenin daha çok

mezarlıklarda yetişiyor olmasıyla onun ölen kişilerle tanrılar arasındaki haberleşmeyi sağlaması arasında bir ilgi olabilir (Karakurt, 2013, s. 38; Gezmiş, 2007, s. 173; Kolancı, 2019, s. 146). Bu konuyla ilgili Lehner de şunu söyler: Antik Yunan'da kadınların mezarlarında yetiştirilen çiçek olarak İris'in bir diğer görevi, ölen kadınların ruhunu cennete ulaşma yolculuğunda rehberlik etmesiydi (1960, s. 64).

Süsenle, mezarlıkta biten çiçek olarak Klasik Türk şiirinde de karşılaşılır. Aşağıdaki örnekleri elbette hançer ile süsenin yapraklarının benzerliği arasında anlam ilgisi ile açıklamak mümkündür ancak mezarlara ekilen bu bitki, yukarıda bahsi geçen yer altına, Ölüler Diyarı'na yolculuk (Bennefoy 2019, s. 479) bağlamını da düşündürür.

Hançerinden çekdüğüm şerh olmaz Âhî ol şehün  
Diller olsa haşra dek kabrümde her süsen bana (*Âhî/ Kaçalın*, t. y., G. 8/5)

[Mahşere kadar kabrimde her süsen dil olsa (da konuşsa bile) o hükümdarın (sevgilinin) hançerinden çektiklerim anlatılacak gibi değil.]

Bir meyyite döndüm kim süsenle kılalar zeyn  
Sançılalı cismümün hançerlerin üstünde (*Emri/Saraç*, t. y., G. 495/4)

[Hançerlerin bedenime saplandığından beri bir ölüye döndüğümden (beni) süsenle süslesinler.]

Biline hançer-i gamzenden öldüğüm tâ kim  
Mezârüm üstüne zeyn eyle bâri süsenle (*Sehi/Yekbaş*, 2020, G. 211/4)

[Mezarımın üzerini süsen çiçeğiyle süsle; böylece etkili bakışının hançeriyle öldüğüm anlaşılın.]

Aşağıdaki beyitte ise -doğrudan mezar çiçeği olduğu vurgulanmasa da- İris'in Ölüler Diyarı'ndaki Styks Irmağı'na yolculuğu (Bennefoy 2019, s. 479) düzleminde süsen, ölüm ve yeraltı dünyası ile ilgili gönderme içerir. Bu mısralarda bahsi geçen görünümüyle, bu bölümde değerlendirilebilir.

Diyyeydi her gül-endâmün yir altunda nedür hâli  
Olaydı ger bu gülşende zebânı süsenün gûyâ (*Ahmed-i Rıdvân/Çeltik*, 2017, K. 5/25)

[Süsenin bu bahçede dili konuşuyor olsaydı (da) her (bir) endamlı güzelin yer altında ne hâlde olduğunu söyleseydi.]

## 10. Işık ve Parlaklık

Klasik Türk şiirinin kurgu mekânları, cennete öykünen kusursuz bahçe tasvirleri (Yıldız, 2017, s. 434), eğlence ortamları olan meclislerin benzetmeliği olarak bu şiirde sıkça işlenir. Oradaki çiçekler kimi zaman içeceklere, kimi zaman eğlence meclisine katılan kimselere, kimi zamansa içecek ikram eden sakilere teşbih olunur. Bu mekânlar son derece ferah, aydınlatma açısından kusursuz ve estetik bir görünüm arz eder. Yine bu şiirde, yeryüzünü aydınlatma işlevi gören gök cisimleri ile de -bahçelerin benzetildiği- eğlence meclislerini ışıklandırılan kandil veya diğer aydınlatıcı nesnelere arasında benzerlik vardır. Bazı beyitlerdeki meclis tasvirlerinde de ışığın simgesi (Cooper, 1999, s. 88; Gibson, 1996, s.

122; Lehner, 1960, s. 64) olarak karşılaşılan süsen, oradaki aydınlatma görevini üstlenmiştir. Bu simgesel özellik dikkatinde bakılacak olursa, onun klasik Türk şiirinde, ışık ya da ışıklı cisimlerle birlikte kullanıldığına da tanık olunur. Bu aydınlatma merkezli ifadelerde, onun bir çiçek olarak değerlendirilmesinin yanında gökkuşağının renklerini içeren bir çiçek olmasının da etkili olduğu söylenilebilir. Nitekim İris'in gökkuşağı tanrıçası olması ve parlak renklerden tasvir edilmesi de (Bayladı, 2012, s. 135) süsenin ışıkla ilgili olan “*pertev-nisâr*”, “*kanâdil-i fûrûzân*”, “*şem*”, “*şule*” gibi sözcüklerle nitelenmesine gerekçe olarak gösterilebilir.

Olunca sūsene pertev-nisâr ‘aks-i şafak

Misâl-i kavs-i kuzah reng reng ider meh tâb (*Antepli Aynî* /Arslan, 2004, K. 3/5)

[Şafağın yansıması süsene ışık saçınca dolunay (onu) gökkuşağı gibi renkli hâle getirir.]

Şeb-i ‘işret bu demde rûzdan ra’nâ vü rûşen-ter

Kenâr-ı bâgda süsen kanâdil-i fûrûzândır (*Laziklizade Feyzullah Nafiz*/Demir, 2017, K. 6/12)

[Süsen, bahçenin kucığında ışık saçan kandil olduğundan; eğlence gecesi, bu vakitte (şimdi) gündüzden güzel ve aydınlık(tır).]

Şem’-i sūsên şu’lesin gül dūdunu sünbül sanıp

Geceler pervâne-veş feryâdın artırdı hezâr (*Laziklizade Feyzullah Nafiz*/Demir, 2017, G. 234/4)

[Bülbül, süsen mumunun alevini gül; o alevin dumanını da sümbül sanıp geceler boyunca ışığın etrafında dönen kelebek gibi feryadını artırdı.]

## 11. Keder

Klasik şiire, sevgilisinden gördüğü eziyetlerden dolayı âşığı çevreleyen perişan ve üzgün bir portrenin yansıdığı görülür. Aşktan aldığı yaralar onun hem ruhunda hem bedeninde son derece olumsuz hâlde tezahür eder. Kesici ve delici aletler, bu anlamda âşığın bedenini özellikle de sinisini yaralayan bir işleve sahiptir. Bu işlevi kimi zaman bu aletlere benzetilen sevgilinin bakışları üstlenirken kimi zamansa incitici sözler ve ayrılık acısı mevcut yaraların failidir. Bu yaralar şiirde, hem somut hâlde gözlemlenebilir şekilde tasvir edilir hem de âşığın ruhunda oluşturduğu derin acılar şeklinde ifade edilir. Klasik şiirde süsen ve kederin işlendiği beyitler de yine âşığın çektiği eziyetler etrafında bir örüntü oluşturmuştur. Öte yandan kaynaklarda süsen ile Hz. Meryem’in simgesi olarak da karşılaşılar. Süsenin, sivri yapraklarından dolayı kılıç zambağı olarak nitelenişi bakire Meryem’in kederini temsil eder (Gibson, 1996, s. 122; Husti & Cantor, 2015, s. 76). Keder simgesi olarak iris *All’s Well That Ends Well*’de Rossillion Kontesinin ifadelerinde ve *Two Noble Kinsman*’da da görülür (Shakespeare, 1881, s. 49; 1897, s. 93). Klasik şiirde âşığın kederli dünyasının süsen ile birlikte ifade edildiği beyitleri de keder simgesi odağında okuyabilmek mümkündür.



Çü ben süsen-sıfât mâtem-zed'oldum

Yaraşmaz gonca gibi hurrem olmak (*Celîlî*, Kazan Nas, 2018, G. 197/4)

[Ben süsen gibi matemden yaralandığımdan bana gonca gibi mutlu olmak yakışmaz.]

Nevfel görür ol şikeste-hâli

Ol süssen-i gülşen-i melâlî (*Celîlî*/Kazan Nas, 2018, M. 1166)

[Nevfel, o kırgın hâldeki kişiyi; o keder bahçesinin süsenini görür.]

[1. Gönül süsen gibi üzüntüden, dert ve gamın dikeninden kurtulmuş değil. 2. Gönül, üzüntüden, dert ve gamın dikeninden süsenin kurtulduğu gibi kurtulmuş değil.]

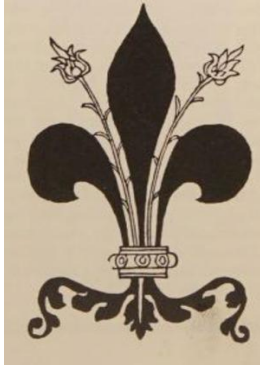
Dilâ merdânlığı ol zenden öğren

Lîbâs-ı mâtemi süsünden öğren (*Çâkerî*/Yıldız, 2017, M. 1873)

[Ey gönül, erkeklîği (güvenilir, yiğit kimse olmayı) o kadından; matem elbisesini süsünden öğren.]

## 12. Kahramanlık

Antik Mısır'da süsen çiçeği zaferi ve gücü simgeliyordu. İrisin üç yaprağından biri de kahramanlığın simgesidir. Kralların ve hükümdarların asası iris çiçeği şeklinde tasarlanmıştır. Antik Japon'da da iris cesaretin sembolüydü (Lehner, 1960, s. 64). İngiliz



Şekil 7: Lehner, 1960: 60

kraliyet tacında ve Fransız askerî armasında da süsen çiçeği (fleur de lis) görülür (Şekil 7)(Millington, 1858, s. 254, s.333). Süsenin yapraklarının şekil itibari ile kılıca benzemesi klasik Türk şiirinde de sıklıkla kullanılan bir özelliktir. Kahramanlıkla birlikte cesaret, zafer, güç gibi simgesel karşılıklar ile süsen yapraklarının kılıca benzerliği arasında bir ilgi olduğu düşünülebilir. Aşağıdaki beyitlere bu açıdan bakıldığında, kılıcımı kınından çıkarmış kahraman anlamındaki “yalın kılıç elinde dilâver” ifadesi; düşman askerine karşı nergisin süsünden güç alıp zafer elde edişi; Rüstem (Fars edebiyatının epik anlatılarında kahramanlığıyla ön planda olan tarihî-mitolojik karakter) rolünü üstlenen ve güçlü bir hükümdar imajını belirten “sâhib-kırân” nitelemesiyle süsen yukarıda ifade edildiği gibi kahramanlığın, gücün ve zaferin temsili olarak değerlendirilebilir.

Açdı diyâr-ı gülşeni süssen sabâyile

Yalın kılıç elinde dilâver degül midür (*Ereğlîlî Tûrâbî*/Okuyucu, 2004, G 6/4)

[Bahçeyi seher yeliyle birlikte parlatan süsen, kılıcımı kınından çıkarmış hâldeki yiğit değil midir?]

Bahtına ger sığınup tîği ala süsünden

Düşmenün leşkerine ola muzaffer nergis (Ahmedî/Akdoğan, t.y, K. 45/33)



[Nergis, süsenin talihine güvenerek ondan kılıcını alıp düşman askerine karşı zafer elde etmiş ola.]

Gül pâdşeh-i bâğçedir bülbülü çavuş

Süsen çemenün Rüstemidir Zâl karanfil (*Hâfid/ Ünal Öztürk, 2003, G. 167/2*)

[Bahçenin hükümdarı gül, oranın çavuşu da gül; süsen o bahçenin Rüstem'i karanfil de Zâl'idir.]

Pes andan açdı dil eyle ki süsen

Hümâ'nın erlign kıldı mu'ayyen (*Cemâli, Horata/ 2016, M. 2106*)

[Ondan sonra süsen gibi dil açarak (konuşarak) Hüma'nın yiğitliğini anlatıp açıkladı.]

Gücün ve zaferin simgesiyle bu beyitte hükümdarlık niteliğiyle göze çarpar:

Olup gülşende süsen dâl-ı hançer

Sanasın ortanın sâhib-kırânı (*Kânî, Yazar, 2017, K. 41/ 37*)

[Süsen, dal harfi şeklindeki hançer olup adeta meydanın hükümdarıdır.]

### 13. Ritüel

Plinius, *Nature History* adlı eserinde antik dönemde süseni koparmak için bir ritüelden bahseder. Buna göre onu koparmadan yaklaşık üç ay önce toprak bal şerbeti ile ıslatılarak topraktan söküleceği esnada etrafına kılıç ile üç adet daire çizilip<sup>9</sup> yerinden çıkarılacağı zaman bu kılıcın ucu gökyüzüne kaldırılmış. Ayrıca bu bitkiyi toplayacak kişinin de temiz ve iffetli olması gerektiği düşünülmüş (Bostock, 1855, s.19). Süsen için gerçekleştirilen bu toplama ritüelinde kılıç ile süsen etrafına çizilen daireye odaklanılacak olursa, bu bilginin şu beyitte görünür hâle geldiği söylenebilir,

Kapunda süsen ü gonce çü bağladı dil agız

Bulara mülk-i çemen tîg ile musahhardur (*Şeyhi/Biltekin, 2017, G. 45/4*)

[1. Bahçenin kılıç ile büyülenmesinden/boyun eğdirilmesinden dolayı huzurunda süsen ve gonca ağız dil bağladı (konuşmadı). 2. Kılıç ile (sevgilinin bakışlarından dolayı), süsen ve gonca boyun eğip konuşmayınca bütün bahçe (de) onların bu tavrına itaat etti/itaat edip sevgili karşısında sustu/büyüledi/boyun eğdi.]

### 14. Zarafet

Süsen, Çin mitolojisinde zarafet ve yalnız güzelliği simgeler (Gibson, 1996, s. 122). Bu noktada kadim İran'da da süsen, Akamenid döneminin ana tanrıçası; saflığı, nezaketi ve doğurganlığı sembolize eden Anahita ile ilişkilendirilir (Yıldırım, 2006, s.645; Savari & Sheikhi, 2023, s.137). Bununla birlikte yukarıda da bahsedildiği gibi süsen ile zambak arasındaki ilişki düşünüldüğünde, "insan" anlamına gelen Pehlevicede "jen (𐭪𐭫)" ve Mâdi

Antik dönemlerde ritüel olarak daire çizmek ile ilgili bkz. Yılmaz, H. (2018). Klasik Türk şiirinde "daire çekmek/çizmek" deyiminin kültürel kökenlerine dair. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2 (4), 168-171.

dilindeki “zen (زن)” (Dehhoda, 1373, s. 12934) sözcüğü; Orta Farsçada ve Part dilinde, Anahid Banu ateşkedesinde bulunan Zerdüşt Kâbesi’ndeki I. Şapur yazıtında “banug (بانوگ)” saray kadınlarının ünvanı ve ana tanrıça Anâhid (Anahita)’ın ünvanıdır (Recebî 1350’den aktaran Savari & Sheikhi, 2023, s. 137). Pek çok Sâsânî metninde geçen söz konusu “hanım” ünvanı Nâhid/Venüs için kullanılmaktadır. İhtar için de kullanılan “banu” ünvanının Babil’den geldiği düşünülür (Boyce, 1983, s. 1006).

Rönesans sanatında kılıç zambağı olarak bilinen İris çiçeği ile de Hz. Meryem’in sembolü olarak karşılaşılr (Taylor, 1995, s. 60). Çiçekler Orta çağ elyazmalarında bakire Meryem’i temsil ediyordu. Erken dönem Flaman tablolarında da bu gelenek devam etti. Hugo van der Goes’in *Portinari Altarpiece*’si iki vazoda bulunan zambak ve menekşeyle birlikte resmedilen üç iris de erdenliğin simgesidir. Hans Membling’in *Flowers in a jug* adlı tablosunda da zambak ve üç iris Meryem’i simgeler (Taylor, 1995, s.120-121). Yine Hugo van der Goes’in *The Fall* adlı tablosunda da iris, kutsal ruh (Cebrail) ile birlikte bakire Meryem’i simgeler. Diğer bir kaynakta da iris yine bakire Meryem’e atfedilir (Gomm, 2001, s. 88; Lehner, 1960, s. 64). Flaman sanatçıların eserlerinde dinî bir sembol olarak yer alan iris, genellikle Meryem çiçeği olan zambağın rakibi olarak değerlendirilir. İris, resimlerde zambakla birlikte veya onun yerine geçer. İspanyol ressamlar da irisi cennetin kraliçesi Meryem’in bir özelliği olarak benimsemişlerdir (Husti & Cantor, 2015, s. 76).

Şiirde sevgilinin yüzüne teşbih olunan süsen çiçeğini (Girâmî, 1321, s.199) Zarafetin, güzelliğin ve erdenliğin simgesel karşılığı olarak şu beyitlerde görebilmek mümkündür:

Celili düşdi cüdâ şâh-ı süsen-i terden  
Gögerdi seng-i belâdan dil-efgâr ağlar<sup>10</sup> (*Celili/Kazan Nas*, 2018, D. G 120/7)

[Celilî, taze süsen olan şahından (sevgilisinden) ayrı kalıp yaralı gönül de belâ taşından morarmış hâlde ağlar.]

Zarafetin simgesi süsen ile ilintili olarak Celilî’nin “süsen-i ter” terkiibindeki “ter” sözcüğünün anlamlarına bakıldığında onu pek çok karşılığını görebilmek mümkündür. Zarafet ve güzellik odağında *zarif*, *nazik*, *endamlı*, *latif*, *doğal* gibi anlamları; erdenlik odağında *saf*, *arı*, *orijinal*, *pak*, *güzel*, *kirlenmemiş* anlamlarını karşılar. Yine benzer çağrışımlara denk gelecek şekilde *körpelik*, *acemilik* anlamlarına da gelen bu sözcüğün (Redhouse, 1987, s.524) süsen ile oluşturduğu terkibe odaklanıldığında, bu bölümdeki simgesel bağlam ile örtüştüğü söylenilebilir.

Aynı zamanda “süsen-i ter” terkiibindeki “ter” sözcüğünün bu bölümün başında bahsedilen ana tanrıça ile özdeş olan *güzellik*, *parlaklık*, *bekâret* nitelikleri; *ıslaklık*, *nem*,

<sup>10</sup> Ana tanrıçanın farklı kültürlerdeki görünümü ve nitelikleri hakkında detaylı bilgi için bkz. Kılıç, M. (2021). Hint Mitolojisindeki Sarasvatî’den Klasik Türk Şiirindeki Zühre’ye. *Turkish Studies-Language and Literature*, 16(3),1621-1637.

*sulu, sıvı içeren* gibi anlamlarla (Redhouse, 1987, s.524) yine ana tanrıça ile ilişkilendirilen suyun çağrışımını beytin arka planında algılayabilmek mümkündür<sup>11</sup>.

Küşte-i hançer-i hûn-rîzûn idersin seveni  
Süsen-i bâg-ı letâfet seven ölsün mi seni (*Vasfî/Gürbüz*, 2018, G. 3648)

[Güzellik bahçesinin süseni, seveni kan döken hançerinle öldürürsün; seni seven ölsün mü?]

Vasfî'nin bu beytinde de yine “*süsen-i bâg-ı letâfet*” ifadesine odaklanıldığında “*zarafet, çekicilik, güzellik*” anlamlarına karşılık gelen “*letâfet*” sözcüğü (Redhouse, 1987, s.524) ile oluşan süsen terkihi için aynı göndermeden bahsedilebilir.

Zebânum olsa her mû idemez şerh  
Gamum ol süsen-i zîbâya heyhat (*Celîlî/Kazan Nas*, 2018, G. 51/4)

[Her kıl/tüy dilim olsa (da) o güzel süsene kederimi anlatamaz; çok yazık!] Bu beyitte de güzel süsen nitelemesini ifade eden terkip de yine güzellik simgesinin karşılığı olarak değerlendirilebilir.

## 15. Sadakat

Süsen sadakati de simgeleyen bir çiçektir (Lehner, 1960, s. 64). Taranan metinlerde bu simgesel karşılığa uygun olduğu düşünülen bir tanığa ulaşılmıştır.

Müdde’î hâr u Celîlî süsen-i bâg-ı vefâ  
Veh ki dil-keş görünür ey kebg hâristân sana (*Celîlî/Kazan Nas*, 2018, 28/6)

[Ey keklik! Davacının diken ve Celîlî’nin sadakat bahçesinin süseni olduğu dikenlerle kaplı bahçe sana cazip gelir.]

## 16. Bilgelik

Süsenin simgesel karşılıklarından bir diğeri de bilgeliktir. Antik Mısır’da iris çiçeği şeklinde tasarlanan hükümdarların arasındaki üç yapraktan biri de bilgeliği temsil ediyordu (Lehner, 1960, s. 64; Husti ve Cantor, 2015, s. 73-79). Bir tanıkta da “*marifet ehli süsen*” nitelemesiyle bu karşılığı görebilmek mümkündür.

Çü süsen ma’rifet ehli tut hem  
Egerçi deh-zebândur olmuş ebkem (*Hümâmî*, Altun, 2017, M. 507)

[Ayrıca marifet ehlinin süsen gibi olduğunu varsay; her ne kadar on dilli olsa da susmuştur.]

## Sonuç

Klasik Türk şiirinin çokanlamlı yapısı bu şiiri farklı açılardan anlamlandırabilmeyi mümkün kılar. Bu anlamlandırma sürecinde bazı deyim, ifade veya kavramlar kültür ve inançlara ait çeşitli sembollere işaret edebilmektedir. Metinlerde geçen süsen çiçeğinin

kullanım bağlamları da bu işaretler odağında incelenmiştir. Bu incelemeyle şairlerin süsen çiçeğiyle oluşturduğu ifadelerin arka planındaki bilgilerin kadim dönemlere işaret ettiği tespit edilmiştir. Bunun sonucunda bahsi geçen çiçeğin “*süsen-i âzâd/âzâde*” terkihiyle özgürlük sembolü; “*tâze edâ vir-*”, “*ratbü'l-lisân*”, “*fasîh*”, “*üstâd-ı belîğ*” gibi ifadelerle birlikte dil, lisan, belagatlı üslup; “*du'â bâğında gûyende ol-*”, “*şükr-i Hak ile ratbü'l-lisân ol-*”, “*nâm-ı pâkini lisâmna al-*” ifadeleriyle birlikte Tanrı'ya dua eden insan sembolü olarak karşılaşılmıştır. Öte yandan Latince adı İris olan süsen, Yunan mitolojisinde gökkuşağı renginde tüle sarınmış hâlde kanatlı bir kız figürü ile ya da ince ipekli elbiseyle tasvir edilmiştir. Onun, bedeninde “*vâlâ-yi ter*”, “*asmânî pîrehen*”, “*gök pîrehen*” “*köhne ihrâm*”, “*gök fûta*”, “*gök gönlek*” taşıdığı beyitler bu tasvirlerin birer hayalini yansıtmaktadır. Olympos tanrılarına su dağıtan İris, klasik şiirde saki ya da kadeh görünümünde bir süsen ile karşılık bulmuştur. Sakilik görevindeki süsenin altın güğümle taşıdığı içeceğin görüntüsüne ise beyitlerde “*zerrîn kabak*”, “*şîşe-i zer*” terkipleri tanıklık eder. İris'in getirdiği su üzerine yemin eden tanrıların yeminlerini bozmaları sonucunda karşılaştıkları yaptırıma dair bir görüntüyü de “*şikest-i tevbe*” ifadesinin geçtiği Nedim'e ait mısralarda görebilmek mümkündür. Hera'nın sadık hizmetçisi, nedimesi olan İris, şiirde “*bende/köle*” olan süsen ile görünür hâledir. Bununla birlikte İris'in bahsi geçen suyu getirirken yeraltına, Ölüler Diyarı'na yaptığı yolculuk da süsenin mezarlık çiçeği olarak şiirde yer almasıyla örtüşür. Tanrıdan haber getiren İris ise, beyitlerde süsenin “*haber ver-*”, “*haber al-*”, “*haberi vardır*” gibi ifadelerle kullanılarak simgesel bir görünüm kazanmıştır. Yine Tanrısal haberci bağlamıyla birlikte kanatlı tasvir edilen İris ile haberci melek Cebrail'in kanadını niteleyen “*şeh-per-i Rûhu'l-emîn*”, “*per-i hoş*” gibi ifadeler de beyitlerde dikkat çeken başka bir özelliktir. Bundan başka, gökkuşağı tanrıçası olup parlak bir şekilde tasvir edilen ve ışık simgesi olan İris'ten yola çıkıldığında süseni niteleyen “*pertev-nisâr*”, “*kanâdil-i fûrûzân*”, “*şem*”, “*şule*” gibi kelimelerin etrafında yoğunlaşan hayallerle karşılaşılmıştır. Kederin simgesi olarak ise “*süsen-sifât mâtem-zede ol-*”, “*süsen-i gülşen-i melâl*”, “*libâs mâtemini süsenden öğren-*” ifadeleri göze çarpar. Zaferin, gücün ve kahramanlığın simgesi olan süsen ile de “*elinde yalın kılıç dilâver*”, “*çemenin Rüstem'i*” gibi ifadelerin olduğu beyitlerin örtüştüğü görülür. Plinius'un haber verdiğine göre süsenin topraktan sökülmesi için bazı ritüeller yapılır. Buna göre antik dönemlerde koparılmadan önce etrafına üç daire çizilen süsen Şeyh'in “*tîğ ile müsahhâr*” ifadesinde yer bulmuştur. Zarafetin, güzelliğin simgesi olan süsene bakıldığında da “*süsen-i bâğ-ı letâfet*”, “*süsen-i zîbâ*” terkiplerinin geçtiği beyitlere rastlanılmıştır. Sadakat simgesi süsen ise bir beyitte “*süsen-i bâğ-ı vefâ*” ifadesi ile tanıklanabilirken bilgeliliğin simgesi olan süsen de bir beyitte “*marifet ehli*” nitelemesiyle vurgulanır. Sanat eserlerindeki gerek yazılı gerek görsel ifadelerde süsenin farklı dönemlerde ve farklı sanat alanlarında aynı simgesel görünümlerle kesiştiğini görebilmek mümkündür. Sanatçıların, toplumun ortak bilinçdışındaki malzemelerle işlediği eserler, süsenin simgesel yolculuğunun izi sürüldüğünde de bir kez daha sanatın evrenselliğinden söz edebilmeyi olanaklı hâle getirir. Bundan başka, klasik Türk şiirindeki bazı ifadelerin karşıladığı anlamların, okuyucunun zihninde berraklık kazanmasının köken bilgisine ulaşmakla mümkün olabileceği söylenilebilir.

**Kaynaklar | References**

- Akdoğan, Y. (t.y.) “*Ahmedî, Divan*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78354/divanlar.html>
- Akdoğan, Y. (t.y.). “*Ahmedî, İskendernâme*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10667,ahmediskendernameyasarakdoganpdf.pdf?0>
- Aksoyak, İ. H. (2018). “*Gelibolulu Mustafa Âlî, Divanlar*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0>
- Altun, M. (2017). “*Sî-Nâme-i Hümmâmî*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55732,si-name-i-humamipdf.pdf?0>
- Ambros, E. (1982). *Candid penstrokes: the lyrics of Me'âlî an Ottoman poet of the 16th century*. Klaus.
- Arı, A. (1994). Sakıp Mustafa Dede: hayatı, eserleri, edebî kişiliği ve Dîvânının tenkitli metni [Doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Arslan, M. (2004). *Antepli Aynî Divanı*. Kitabevi Yayınları.
- Arslan, M. (2018). “*Mihri Hâtun Dîvânı*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78354/divanlar.html>
- Atalay, M. (2014). *İran edebiyatı tarihi*. Demavend Yayınları.
- Avşar, Z. (2017). “*Revânî Dîvânı*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78354/divanlar.html>
- Aydemir, Y. (2017). “*Vücutî, Hayâl u Yâr*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56189,vucudi-hayal-u-yarpdf.pdf?0>
- Aytaç, A. (2017). “*Aşkî, Heft Peyker*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-191380/aski-heft-peyker.html>
- Bayak, C. (2017). “*Şehabî Dîvânı*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55746,sehabi-divanipdf.pdf?0>
- Bayladı, D. (2005). *Mitoloji sözlüğü*. Say Yayınları.
- Bayladı, D. (2012). *Tanrıların öyküsü*. Say Yayınları.
- Bayram, Y. (2012). Klasik Türk şiirinde duyguların dili: çiçekler. *Turkish Studies*, 2 (4), 209-219.
- Afsâr, I. (Ed.). (1321). *Gol u gîyâh der hezâr-sâl şî'r-i Fârsî*. İntişârât-ı Sahn.
- Bennefoy, Y. (2019). *Mitolojiler sözlüğü*. çev. Yılmaz, L. Alfa Yayınları.
- Biltekin, H. (2018). “*Şeyhî Divanı*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/61044,seyhi-divanipdf.pdf?0>
- Abella J. vd. (Ed.). (2024). *Britannica* <https://www.britannica.com/plant/Iris-plant-genus>
- Can, Ş. (2011). *Klasik Yunan mitolojisi*. Ötüken Yayınları.

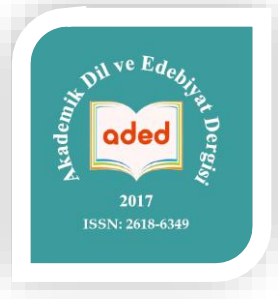
- Canpolat, M. (1982). *Ömer Bin Mezîd Mecmû'atü'n-nezâ'ir*. TDK Yayınları.
- Conner, N. (2015). *Her yönüyle Klasik mitoloji*. çev. Candaş, D. Arkadaş Yayınevi.
- Cooper, J. C. (1999). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. British Museum Book Shop.
- Çeltik, H. (2017). "Ahmed-i Rıdvan Dîvânı". <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55738,ahmed-i-ridvan-divanipdf.pdf?0>
- Çipiloğlu, A. R.(2005). Şânîzâde Mehmed Atâullah ve Divânı [Yüksek lisans tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.
- Dehhoda, A. E.(1373). *Lugatnâme-i Dehhodâ: Müessesesi-i İntişarât ve Çâp-ı Dânişgâh-i Tahran*.
- Demir, E. (2012). Hezârfen Hüseyin b. Ca'fer İstânköyî'nin Fihristü'l-Ervâm adlı eserinde geçen bitki adları. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 46, 2-28.
- Demir, H. (2017). "Laziklizâde Feyzullah Nâfiz Divânı". <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/54126,53959lazikizade-feyzullah-nafizdivanpdf.pdf?0>
- Dioscorides (2000). *De Materia medica*. Ibdid Press.
- Erhat, A. (1978). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Ersoy, E. (2010). II. Bayezit devri şairlerinden Münirî hayatı, eserleri ve divânı (İnceleme-Tenkitli Metin) [Doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Gezgin, D. (2007). *Bitki mitosları*. Sel Yayıncılık.
- Gibson, C. (1996). *Signs and Symbols: An Illustrated Guide to Their Meaning and Origins*. Barnes and Noble.
- Grimmal, P. vd. (1990). *Dictionary of Classical Mythology*. Penguin Reference.
- Grimmal, P. (2007). *Mitoloji sözlüğü*. çev. Tümgüç, S. Kabalıcı Yayınevi.
- Güner, A. (2021). *Resimli Türkiye florası*. <https://turkiyeflorasi.org.tr/pdf/10.30796/ANGV.2021.9.pdf>
- Gürbüz, M. (2012). *Rezmî Divan*. Grafiker Yayınları.
- Gürbüz, M. (2018). "Sultanı Hübâna Münasib Eş'âr (İnceleme-Metin-Şair ve Şiir Dizini)". <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58582,sultan-i-hubana--munasib-esarpdf.pdf?0>
- Gürgendereli, M. (2017). "Mostarlı Hasan Ziyaî Divanı". <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56211,mostarli-hasan-ziyai-divanipdf.pdf?0>
- Hamilton, E. (1942). *Mitologya*. çev. Tameri Ü. Varlık Yayınları.
- Homeros (1971) *İlliada*. çev. Emre, A. C. Varlık Yayınları.

- Homeros (2008). *Odyseia*. çev. Erhat, A. ve A. Kadir. Can Yayınları.
- Horata, O. (2016). *Cemâlî, Hüma vü Hümayun (Analysis-Critical Text-Facsimile)*. Harvard University.
- Husti, A. & M. Cantor (2015). A Review sacred connection of ornamental flowers with religious symbols. *Proenvironment*, 8, 73-79.
- Impelusso, L. (2008). *Nature and its symbols*. çev. Sartarelli, S. Mondadori Italian.
- Redhouse, J.W. (2009). *Muntahabât-ı Lügât-ı Osmâniyye*. TDK Yayınları.
- Kaçalın, M. (t. y.) “*Ahî Divanı*”.  
<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10590,ahidivanimustafakacalinpdf.pdf?0>
- Karavelioğlu, M. (2014). *Prizrenli Şem’i Divanı*. TÜYEEK.
- Kaya, B. A. (2017). “*Azmizâde Hâletî Divânı*”.  
<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56159,azmizade-haleti-divanipdf.pdf?0>
- Kazan Nas, Ş. (2018). “*Celîlî Divânı*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59375,celili-divanipdf.pdf?0>
- Kazan Nas, Ş. (2018). “*Celîlî, Leyla vü Mecnûn*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58919,celili-leyla-vu-mecnunpdf.pdf?0>
- Kazan Nas, Ş. (2019). “*Celîlî, Husrev ü Şîrîn*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64195,celili---husrev-u-sirinpdf.pdf?0>
- Kılıç, M. (2021). Hint mitlojisindeki Sarasvatî’den klasik Türk şiirindeki Zühre’ye. *Turkish Studies-Language and Literature*, 16(3), 1621-1637.
- Kılınç, A. (2021). *Fuzulî Divanı* (İnceleme-Tenkitli Metin). TYEK.
- Kırbıyık, M. (2017). “*Kâtib-zâde Sakıb Divânı*”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56426,katib-zade-sakib-divanipdf.pdf?0>
- Korkmaz, E. (2008). *Simgeler sözlüğü*. Anahtar Kitaplar.
- Köksal, F. (2003). *Ravzatü’l Envâr*. Kitabevi Yayınları.
- Küçük, S. (t. y.) “*Bakî Divanı*”.  
<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10596,bakidivanisabahattinkucukpdf.pdf?0>
- Lehner, E. (1960). *Folklore and symbolism of flowers, plants and trees*. Tudor Publishing Company.
- Glück, L. (1943). *The Wild Iris*. Ecco Press.
- Halîmî, L. (2013) *Lugat-i Halîmî*. haz. Uzun, A. TDK Yayınları.
- Boyce, M., ML Chaumont, C. Bier (2012). “*Anâhid*”, *Encyclopædia Iranica*. 1(9), 1003-1011.



- Macit, M. (2017). “Nedîm Dîvânî”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>
- Salâhî, M. (2019). *Kâmus-ı Osmânî*. haz. Birinci, A. TYEK.
- Mermer, A. (2020) “Karamanlı Aynî Divanı”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/78478,karamanli-ayni-divanipdf.pdf?0>
- Millington, E. J. (1858). *Heraldry in history, poetry, and romance*. Chapman and Hall.
- Necatigil, B. (2017). *Küçük mitologya sözlüğü*. YKY Yayınları.
- Okuyucu, C. (2004). *Ereğlili Türabî Divanı*. Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Özdemir, M. (1999). *Neccarzâde Rıza Divanı* [Yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Parlatır vd. (2006). *Lügat-ı Cûdî*. TDK Yayınları.
- Plinius (1855), *Natura history*. çev. Bostock, V. II. Henry G. Born, Yok Street, Covent Garden.
- Rangchi, G. (1389). *Flowers and plants in Persian literature up to the Moghols period*. *Pejuheşgâh-ı Ulûm-u İnsânî ve Mütâlaât-ı Ferhengî*.
- Redhouse, J. W. (1987): *A Turkish and English lexicon*. Librairie du Liban Publishers.
- Saraç, Y. (t. y.) “Emrî Divanı”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10607,emridivanipdf.pdf?0>
- Gomm, S. C. (2001). *Hidden Symbols in Art*. Rizzoli.
- Savari & Sheikhi (2023). *Etymology of Iris in Persian flower and bird miniature*. *Journal of Fine Arts*. 2 (8), 135-146.
- Schoberl, F. (1841). *The Language of flowers, with Illustrative poetry*. Saunders and Otley.
- Tanrıbuyurdu, G. (2018) “Kalkandelenli Mu’îdî Divanı”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59883,kalkandelenli-mu39idi-divanipdf.pdf?0>
- Taylor, P. (1995). *Dutch flower painting*. Yale University Press.
- Toparlı, R. (2000). *Lehçe-i Osmanî*. TDK Yayınları.
- Ünal Öztürk, H. (2003). *18. Yüzyıl Şairi İbrahim Hafîd Paşa: Hayatı, eserleri, edebi kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni* [Yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- William, J. R. (Ed.). (1881). *All’s Well That Ends Well*. Harper & Brothers Publishers.
- Herford, C. H. (1897). *The Two Nobble Kinsman*. J. M. Dent and Company.
- W. Shakespeare (2000). *The Tempest*. çev. Bülent Bozkurt. Remzi Kitabevi.
- Yazar, İ. (2017). “Kânî Dîvânî”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55833,3-kani-divanipdf.pdf?0>
- Yekbaş, H. (2020). “Sehî Bey Divanı”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/76504,sehi-bey-divanipdf.pdf?0>

- Yıldız, A. (2017). “Çâkerî, Yûsuf ü Züleyhâ”. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56158,cakeri-yusuf-u-zuleyhapdf.pdf?0>
- Yıldız, A. (2017). Klasik Türk şiirinde menekşe ile ilgili benzetmelerin kökeni üzerine. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 19, 433-450.
- Yılmaz Kolancı, B. (2019). Grek ve Roma dünyasında İris (Süsen) bitkisi. Ed. Erön, A.-Erdan E., *Doğudan Batıya 70. Yaşında Serap Yaylalı'ya sunulan Yazılar* (s. 139-150). Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Yılmaz, H. (2018). Klasik Türk şiirinde “daire çekmek/çizmek” deyiminin kültürel kökenlerine dair. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2 (4), 168-171.
- Livaneli, Z. (2012). *Edebiyat mutluluktur*. Doğan Kitap.
- <https://www.worldhistory.org/Iris/>
- <https://www.theoi.com/Gallery/P14.5.html>



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Hasan Ali ÇETİN

<https://orcid.org/0000-0001-9673-8242>

Dr.

[hasan.cetin@akmb.gov.tr](mailto:hasan.cetin@akmb.gov.tr)

Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu-Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı

<https://ror.org/02vsmry93>

## *Dîvânu Lugâti't-Türk Söz Varlığı İçerisinde Tıp Bilimi Sözcük ve Terimleri*

### *Medical Science Words And Terms in Dîvânu Lugâti't-Türk Vocabulary*

**Araştırma Makalesi | Research Article**

Geliş Tarihi | Date Received: 30.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 05.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

#### **Atıf | Citation**

Çetin, H. A. (2025). Dîvânu Lugâti't-Türk Söz Varlığı İçerisinde Tıp Bilimi Sözcük ve Terimleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 368-395. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629710>

Çetin, H. A. (2025). Medical Science Words And Terms in Dîvânu Lugâti't-Türk Vocabulary. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 368-395. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629710>

#### **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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <b>Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</b> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <b>Attribution-NonCommercial 4.0 International</b>

© Hasan Ali ÇETİN | Creative Commons **Attribution-NonCommercial 4.0 International**



## Öz

Kâşgarlı Mahmud tarafından XI. yüzyılın ilk yarısında yazılan *Divânu Lugâti't-Türk*, Türkçeden Arapçaya ansiklopedik bir sözlük mahiyetinde olup Türk lehçelerini bir arada sunma gayesiyle kaleme alınmıştır. Zengin içeriği ile geniş bir Türkiyat ansiklopedisi görünümünde olan eser, gramer, diyalektoloji, etnoloji, coğrafya, onomastik, halk bilimi, halk hekimliği, şiir, atasözü gibi çeşitli alanlara dair önemli bilgiler ve metin örnekleri ihtiva etmektedir. Bu çalışmada, *Divânu Lugâti't-Türk*'ün söz varlığı içerisinde halk hekimliği, tıp ve eczacılık alanlarıyla ilgili tespit edilen sözcük ve terimler ile bu terimlerin sınıflandırılması yer almaktadır. Metinde sağlık bilimlerine dair yer alan sözcük ve terimlerin içinde geçtiği cümle örnekleri ışığında ulaşılan tespit ve tahliller dikkate sunulmuştur. Eserde sağlık bilimleriyle ilgili olarak yer alan sözcükler, terim olma sürecine girmiş sözcükler ile terimler, eserin yazıldığı döneme ait tıbbi söz varlığını bir arada görebilme yönüyle anlamlı bir veri oluşturmaktadır. Çalışmada ana kaynak olarak Ahmet B. Ercilasun ve Ziyat Akkoyunlu tarafından hazırlanan *Divânu Lugâti't-Türk* adlı eser kullanılmıştır. Eserin Dizin bölümünde geçen ilgili sözcük ve terimler, *Divânu Lugâti't-Türk*'ün el yazması metninde geçtikleri yerler ve çevirisindeki sayfa numaraları ile birlikte verilmiştir. Tablolar hâlinde sınıflandırılan sözcük ve terimler “anatomî terimleri, hastalık terimleri, tedavi-ilaç terimleri, beden görünüşüyle ilgili terimler ve diğer sağlık terimleri” gibi başlıklar altında konu temelli olarak tasnif edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Söz varlığı, tıp terimleri, eczacılık terimleri, Kâşgarlı Mahmud, *Divânu Lugâti't-Türk*.

## Abstract

*Divânu Lugâti't-Türk*, written by Kâshgarlı Mahmud in the first half of the XI century, is an encyclopaedic dictionary from Turkish to Arabic and was written with the aim of presenting Turkish dialects together. The work, which looks like a large encyclopedia of Turcology with its rich content, contains important information and text examples on various fields such as grammar, dialectology, ethnology, geography, onomastics, folklore, folk medicine, poetry, proverbs. In this study, the words and terms related to the fields of folk medicine, medicine and pharmacy in the vocabulary of *Divânu Lugâti't-Türk* and the classification of these terms are included. In the light of the sentence examples in which the words and terms related to health sciences in the text are mentioned, the determinations and analyses are presented. The words in the work related to health sciences, words and terms that have entered the process of becoming terms constitute a meaningful data in terms of being able to see the medical vocabulary of the period when the work was written. *Divânu Lugâti't-Türk* prepared by Ercilasun and Akkoyunlu was used as the main source in the study. The related words and terms in the Index section of the work are given together with the page numbers of the places where they occur in the manuscript of the work and the page numbers in the translation. The words and terms are classified in tables under the headings of 'anatomy terms, disease terms, treatment-medication terms, terms related to body appearance and other health terms'.

**Keywords:** Vocabulary, medical terms, pharmacy terms, Kâshgarlı Mahmud, *Divânu Lugâti't-Türk*.

## Giriş

### 1. *Dîvânu Lugâti't-Türk* ve Sağlık Bilgisi Söz Varlığı

İnsan hayatının ayrılmaz bir parçası olan sağlık ve sağlıklı yaşam, geçmişten günümüze üzerinde en çok çalışmalar yapılan, eserler yazılan alanlardan biridir. Türk diliyle müstakil olarak tıp alanında yazılan ilk eserlere eski Uygur döneminde rastlanır. Bu dönemden sonra tıp alanında Arapça yazılan eserlerin ardından Anadolu'da Türkçe yazılan eserlerin görülmesi XIV. yüzyılda başlar ve bunların sayısı ilerleyen zamanlarda artarak devam eder (Önler, 2006, s. 135).

XI. yüzyılda yaşamış olan Türk bilgini Kâşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti't-Türk* adlı eseriyle Türk dilinin ilk sözlüğünü ve dil bilgisi kitabını hazırlamıştır. Bu eser bir dil çalışması olmaktan öte, Türk kültürünün, coğrafyasının ve tarihinin bir ansiklopedisi niteliindedir. Kâşgarlı Mahmud, eserinde Türk dilinin çeşitli lehçelerini bir araya getirerek Türk dünyasının coğrafi ve kültürel yapısını detaylı bir şekilde incelemiştir. *Dîvânu Lugâti't-Türk*; Türk dilinin kökenleri, gramer yapısı, söz varlığı ve edebiyatı hakkında kapsamlı bilgiler sunmasının yanı sıra, Türklerin inançları, gelenekleri, sosyal hayatı ve devlet yapısı hakkında da önemli ipuçları vermektedir. Bu nedenle eser, Türk filolojisi, tarihi ve kültürel çalışmaları için temel bir kaynak olarak kabul edilir. *Dîvânu Lugâti't-Türk*, sözcüklerin sadece anlamlarını değil, aynı zamanda kökenlerini, farklı lehçelerdeki kullanımlarını; deyimleri, atasözlerini, coğrafi bilgileri de içermektedir. Bu kapsamlılık, eseri bir dilbilim çalışması olmanın ötesine geçirmiş, onu geniş bir Türkiyat ansiklopedisi hâline getirmiştir. Kâşgarlı Mahmud eserini Araplara Türk boylarını ve boyların konuştukları şiveleri tanıtmak, Türklerin ve Türk dilinin üstünlüğünü ortaya koymak; en azından Türk dilinin Arapça ile at başı yarışacak güçte olduğunu göstermek gayesiyle hazırlamış, topladığı bütün sözcükleri Arap sistemine göre vezin kalıplarına ayırarak sıralamıştır. Eserde 9.000 civarında sözcük bulunmaktadır (Akün, 2002, s. 13; Şen, 2016, s. 55; Ercilasun-Akkoyunlu, 2015, s. xvii, Akalın, 2020, s. 7-9).

*Dîvânu Lugâti't-Türk*'te yer alan sağlık bilgisine ait söz varlığı, çeşitli yönleriyle farklı çalışmalarda ele alınmış, ilim âleminin dikkatine sunulmuştur (Tryjarski, 1992; Akkoyunlu ve Çınar, 1994; Altıntaş, 1983-1988; Bayat, 2002-2003; Aydemir, 2014; Çakmak, 2015; Işık, 2016; Masattaş, 2020; Önler, 2006).

#### 1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma ile *Dîvânu Lugâti't-Türk*'ün söz varlığı içerisinde halk hekimliği, tıp ve eczacılık alanlarıyla ilgili olan sözcük ve terimlerin tespit edilmesi ve ilgili alanlarda elde edilen verilerin sınıflandırılması amaçlanmıştır.

#### 1.2. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada *Dîvânu Lugâti't-Türk* metninde tespit edilen halk hekimliği, tıp ve eczacılık alanları kapsamındaki sözcük ve terimler, eserin el yazmasında geçtikleri yerlerin sayfa numaraları ile çevirideki sayfa numaralarıyla birlikte tablolar hâlinde verilmiştir. Bu numaralandırmalarda çalışmada ana kaynak olarak kullanılan Ahmet B. Ercilasun ve

Ziyat Akkoyunlu tarafından hazırlanarak Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Divânu Lugâti't-Türk* adlı eserde kullanılan sisteme uyulmuştur. Bu tablolarda madde ve eklerden sonraki ilk sayı el yazmasının sayfa numarasını, eğik çizgiden sonraki ikinci sayı çevirideki sayfa numarasını göstermektedir (Ercilasun-Akkoyunlu, 2015, s. 537).

Çalışmada tablolar hâlinde yer alan tasnif başlıkları aşağıdaki gibidir:

1. Anatomi terim ve sözcükleri
2. Vücut sıvıları, salgıları ile ilgili terim ve sözcükler
3. Hasta, hastalık ve hastalık belirtileri ile ilgili terim ve sözcükler
4. İlaçlar, tedavi, tedavi yöntemleri ve araçları ile ilgili terim ve sözcükler
5. Beden, beden görünüşü ile ilgili terim ve sözcükler
6. Sağlıkla ilgili diğer terim ve sözcükler.

Bu tablolarda her grup kendi içinde alfabetik sırayla verilmiştir. Madde başlarının yanında anlamları; sonrasında madde başı olan sözcük ve terimlerin *Divânu Lugâti't-Türk* el yazmasında geçtiği sayfa numarası ile metnin ana kaynak çevirisindeki sayfa numarası ve son olarak da varsa madde başıyla ilgili gönderme yapılan sözcük yer almaktadır. Değerlendirme bölümünde, tasnif edilen sözcük ve terimler ile yer yer bunların içinde geçtiği cümle örnekleri ışığında ulaşılan tespit ve tahliller dikkate sunulmuştur. Her madde başının metinde geçtiği yerlerin sayısı, makale hacminin genişlememesi amacıyla üç yer ile sınırlandırılmıştır.

**Tablo 1: Anatomi Terim ve Sözcükleri**

Sıra	Madde Başı	Anlam	El yazmasının sayfa numarası/çevirideki sayfa numarası	Gönderme Yapılan Sözcük
1	<b>ağak</b>	ayak	27/12, 38/25, 45/31	
2	<b>ağut</b>	avuç	36/24, 54/40	→ <i>avut</i>
3	<b>āg</b>	iki bacak arasındaki boşluk	53/38	
4	<b>agız</b>	insanın ve bütün hayvanların ağzı	34/20, 40/26, 592/485	
5	<b>arka</b>	Sırt	76/ 64, 81/71	
6	<b>art</b>	boyun, art	33/19	
7	<b>avut</b>	avuç	54/40	→ <i>ağut</i>

8	aya	aya, avuç içi	55/41	
9	ayak	ayak	54/40	→ <i>ağak</i>
10	azak	bazı Kıpçak, Yemek, Suvar ve Bulgarlarda ayak	27/12	
11	bağır	karaciğer	139/122, 557/459	181/155,
12	bağırsuk	bağırsak	251/220	
13	bağış	parmakların ve diğer organların eklemleri; kamyı vb. şeylerin boğumları	184/157	
14	baka	kolun et kısmı	545/445	
15	baş	insan başı; genel olarak baş (hayvan, bitki, eşya, dağ vb.)	510/409, 616/511	540/441,
16	başgak	oyluk kemiklerinin üstü	236/205	
17	bıkın	böğer	201/172	
18	bil	bel	501/402	
19	bilek	bilek	194/166, 373/295	258/226,
20	bır tũ saç	kılıcık	535/437	
21	bitrik	bızır, klitoris	239/207	
22	bız	deri ile et arasında bulunan beze	496/398	
23	bogun	parmak ve kamyı boğumu	201/172	
24	boguz	boğer	183/156, 333/270	276/240,
25	bokuk	boğer çıkıntısının iki tarafında bulunan et bezi (tiroit)	408/319	



26	<b>boyn ~ boyun</b>	insan vb.'nin boynu	376/296, 530/431	519/418,	
27	<b>bögür</b>	böbrek	182/155		
28	<b>bökseg</b>	kadının gerdanı	239/208		
29	<b>bökseg</b>	göğsün üst kısmı	239/208		
30	<b>burun</b>	burun	201/172, 257/225	208/178,	
31	<b>büt</b>	but, ayak	132/116, 494/396		
32	<b>bükün</b>	kör bağırsak	201/172		
33	<b>çıçalak</b>	serçe parmak	244/212		
34	<b>çıçamuk</b>	yüzük parmağı	244/213		
35	<b>çırğuy</b>	böğrün iki yanından kemerin geçtiği ilik	551/452		
36	<b>çor uragut</b>	ferci bitişik kadın	495/397		
37	<b>çübek</b>	çocuğun çükü	195/167		
38	<b>çügde</b>	kulakların arkasında, kafada bulunan kemik çıkıntısı, kafa baltası	210/181		
39	<b>diñgel</b>	kemiğin baş kısmı; ön kol kemiği; kalça	611/504		
40	<b>egin</b>	kürek kemiği; omuz	51/37, 68/54		
41	<b>elig</b>	el	32/19, 48/34, 49/34		
42	<b>emig</b>	meme	49/34, 205/175, 304/251		
43	<b>emirçge</b>	kıkırdak	635/530		
44	<b>eñ</b>	yanak	32/19		
45	<b>eñek</b>	ağzın iki yanında, çeneden azı dişlerine kadar olan bölge	80/68		

46	<b>etli tırnaklı</b>	et ile tırnak	98/91	
47	<b>içegü</b>	kaburga kemiklerinin içinde kalan kısım	81/69	
48	<b>iç et</b>	çiğere yapışık olan ince et	30/16	
49	<b>ilig</b>	el	346/278	→ <i>elig</i>
50	<b>ilig</b>	Oğuzcada ilik	49/34	→ <i>yilik</i>
51	<b>irin</b>	dudak	51/36, 47/33, 475/380	
52	<b>kāp</b>	karındaki bebeği kaplayan zar	508/407	
53	<b>kapak</b>	göz kapağı	192/164	
54	<b>kapak</b>	kızlık zarı	192/164	
55	<b>karak</b>	göz, gözbebeği	192/164, 326/265, 456/360	
56	<b>karak</b>	gözün karası	192/164	
57	<b>karı</b>	arış, kolun dirsekle parmak ucu arasındaki kısmı	543/444	
58	<b>karın</b>	karın; mide	27/12, 95/88, 120/107	
59	<b>kasıg</b>	ağzın sağlı sollu iç kısmı, çene dipleri	189/161, 595/487	
60	<b>kāş</b>	kaş	213/183, 261/228, 511/410	
61	<b>kavuk</b>	sidik torbası	517/415	→ <i>kawuk</i>
62	<b>kawuk</b>	mesane, sidik torbası	192/165, 517/415	→ <i>kavuk</i>
63	<b>kazı</b>	insan karnının boğumları	543/444	
64	<b>kewig</b>	burnun kıkırdağı	197/169	
65	<b>kıwal</b>	biçimli (burun)	208/178	

66	<b>kirpik</b>	kirpik	240/209	
67	<b>köl ~ kol</b>	kol	180/154, 516/414	502/402,
68	<b>koltık</b>	koltuk altı	239/207	
69	<b>koşragu</b>	kulak ardı kemiği, kulağın altındaki kemik çıkıntısı	613/506	
70	<b>kön</b>	gön, deri	504/404, 598/489	591/484,
71	<b>köt</b>	göt, kıç	161/140	
72	<b>kudruçak</b>	kuyruk sokumu kemiği	523/423	
73	<b>kulak</b>	kulak	76/ 64, 114/102, 189/162	→ <i>kulkak</i> , <i>kulxak</i>
74	<b>kulkak</b>	kulak	192/165	→ <i>kulak</i> , <i>kulxak</i>
75	<b>kulxak</b>	kulak	192/165	→ <i>kulak</i> , <i>kulkak</i>
76	<b>kurugsak</b>	mide	13/7, 251/220, 590/484	
77	<b>küsri</b>	kaburga kemikleri	212/183	
78	<b>miñi</b>	beyin	415/326	
79	<b>ogrug</b>	ilk omur (kemiği)	61/48, 71/58, 72/58	→ <i>owrug</i>
80	<b>owrug</b>	ilk omur kemiği	71/58	→ <i>ogrug</i>
81	<b>owrug</b>	kemiklerin eklemi ve dağın kesinti yeri	71/58	→ <i>ogrug</i>
82	<b>ömgen</b>	şahdamarı	73/59	
83	<b>öpke</b>	akciğer, ciğer	76/ 64, 339/274, 615/510	
84	<b>öt</b>	safra kesesi	34/20	
85	<b>öz</b>	kalp ve karın bölgesindeki organlar	35/21, 35/22, 500/401	

86	özek	omurilik	48/34	
87	sakak	çene	144/125, 409/319	
88	sakal	sakal	53/39, 122/108, 144/125	
89	sepkil	yüzde görünen çil	242/210	
90	sik	erkeklik organı	109/99, 168/145	
91	solak	Kıpçak lehçesinde dalak	207/178	
92	sünük	kemik	99/91, 124/110, 129/114	
93	sünüklen-	kemikleri büyümek	620/516, 621/516	
94	talak	dalak	207/178	
95	tamak	boğaz	28/13	→ <i>tamgak</i>
96	tamar	Oğuzlarda damar	182/155, 533/433	→ <i>tamur</i>
97	tamgak	boğaz, hançere	28/13, 236/205	→ <i>tamak</i>
98	tamgak	damak	235/204	
99	tamur	vücuttaki damar	182/155, 533/433	→ <i>tamar</i>
100	taşak	taşak	191/163, 220/190, 562/463	
101	tıgrak	deri	372/294	
102	tıl	konuşma organı	66/52, 169/146, 501/402	
103	tılak	Çigil lehçesinde kadının organı	168/145, 207/178	
104	tırnak	tırnak	79/ 68, 611/504	
105	tırsgek	elin dirseği	628/523	
106	töpü	insanın tepesi, başın üstü	540/441	
107	tõş	döş, göğsün başı, göğüs	497/399, 595/487	

108	<b>tulun</b>	göz ile kulak arası	202/173	
109	<b>tulun</b>	göz ile kulak arası	606/498	
110	<b>ümgük</b>	bıngıldak, başın yumuşak kısmı	68/54	
111	<b>ürün karak</b>	göz akı	192/164	
112	<b>yân</b>	kalça kemiklerinin başları; kalça kemiği	515/414	
113	<b>yarık</b>	iki bacağın kalça kısmındaki uçları	451/354	
114	<b>yarın</b>	kürek kemiği	453/356	
115	<b>yaya</b>	insanın kıcı, kalçası	455/358, 520/418	
116	<b>yıgaç</b>	adamın penisi	448/351	
117	<b>yilik</b>	Oğuzcada ilik	49/34	
118	<b>yumurtga</b>	insan ve sair hayvanların taşağı	631/526	

Metinde insan anatomisinde yer alan organlar, iskelet yapısında yer alan kemikler, insan bedeni üzerinde yaşa ve hastalıklara bağlı olarak meydana gelen gelişme ve değişimleri ifade eden sözcük ve terimlerin sayısı tespit edebildiğimiz kadarıyla 118'dir. Bu sözcüklerin bazıları (ayak, baş, bilek, boyun, karın, kirpik, kol, kulak) değişmeden günümüze ulaşmış, bazıları (avut "avuç", bil "bel", boguz "boğaz", ilig "ilik", koltık "koltuk altı", kulkak – kulxak "kulak", talak "dalak", tirsgek "dirsek" vb.) ise varlığını muhafaza ederek küçük değişmelerle günümüze kadar gelmiştir. Bu bölümde yer alan sözcük ve terimlerin bir kısmı (*ađak/azak* "ayak", *agız* "ağız", *bagır* "karaciğer", *bagırsuk* "bağırsak", *bilek* "bilek", *bögür* "böbrek", *burun* "burun", *bükün* "kör bağırsak", *çıçalak* "serçe parmağı", *çıçamuk* "yüzük parmağı", *irin* "dudak", *ilig* "ilik", *karak* "göz, gözbebeği", *karın* "karın, mide", *kavuk/kawuk* "sidik torbası, mesane", *miñi* "beyin", *öt* "safra kesesi", *talak* "dalak" vb.) organ adı veya bir organın parçası iken bir kısmı (*âg* "iki bacak arasındaki boşluk", *başgak* "oyluk kemiklerinin üstü", *bökseg* "kadının gerdanı/göğsün üst kısmı", *eñek* "ağzın iki yanında, çeneden azı dişlerine kadar olan bölge", *karı* "arış, kolun dirsekle parmak ucu arasındaki kısmı", *kasıg* "ağzın sağlı sollu iç kısmı, çene dipleri" vb.) insan bedeninin bir bölümünün yerinin tarifi ve karşılığıdır.

Bu bölümdeki tasnifte yer alan *ilig*, *tamar* ve *yilig* madde başlarının açıklamalarında Oğuzca karşılıkları, *solak* sözcüğünde Kıpçak lehçesindeki, *tılak* sözcüğünde Çigil lehçesindeki karşılıkları verilmiştir.

**Tablo 2: Vücut Sıvıları, Salgıları ile İlgili Terim ve Sözcükler**

Sıra	Madde Başı	Anlam	El yazmasının sayfa numarası/ çevirideki sayfa numarası	Gönderme Yapılan Sözcük
1	<b>bagırlan-</b>	pıhtılaşmak	398/310	
2	<b>bergelen-</b>	damarlar kan ile dolmak	533/433	
3	<b>bile- ~ bile-</b>	(kana) belemek, (kana) bulamak	563/464	
4	<b>bilel-</b>	(kana, tere vb.) bulanmak	530/431	
5	<b>bürkür-</b>	(kan için) fişkırmak	352/281	
6	<b>kān ~ kan</b>	kan	58/44, 139/122, 326/265	
7	<b>kāna- ~ kana-</b>	kanamak	426/333, 559/461, 564/465	→ <i>kānı-</i>
8	<b>kan barın-</b>	âdet kanı boşanmak	338/273	
9	<b>kanlıg ~ kânlıg</b>	kanlı, kanı olan; yağlı kanlı	47/33, 462/367	
10	<b>liš</b>	tükrük; balgam	498/399	
11	<b>sidük ~ siğük</b>	her türlü idrar, sidik	196/167	
12	<b>suğuk</b>	tükürük	192/164, 486/389, 585/479	
13	<b>tamur-</b>	(burun vb.) kanamak	311/256	
14	<b>tamurgan</b>	devamlı (burnu vb.) kanayan	258/226, 261/228	
15	<b>ter</b>	ter	234/203, 403/313, 406/316	
16	<b>terit-</b>	terlemek	417/327, 417/328	
17	<b>terle-</b>	ter sızdırmak, terlemek	572/471	
18	<b>terlet-</b>	terletmek	434/339	
19	<b>yar</b>	tükrük	309/255, 439/343, 446/349	
20	<b>yarla-</b>	tükürmek	579/476	

21	yiğ	sümük	428/334, 602/494	
----	-----	-------	------------------	--

Metinde insan vücudunda sıvı hâlde bulunan kan, tükürük, balgam, ter, sümük, sidik/idrar gibi sıvı ve salgularla ilgili olarak 21 sözcük tespit edilmiştir. Bunlar *bağrılan-* “pıhtılaşmak”, *bergelen-* “damarlar kan ile dolmak”, *bile-* ~ *bişle-* “kana belemek, kana bulamak”, *bürkür-* “kan fişkırmak”, *kân* ~ *kan* “kan”, *kāna-* ~ *kana-* “kanamak”, *kan barın-* “âdet kanı boşanmak”, *terit-* “terlemek”, *terlet-* “terletmek”, *yar* “tükürük”, *yiğ* “sümük” gibi sözcük ve terimler olup anlamlarının yanında bazen cümle örnekleri ve açıklamalar da verilmiştir.

**Tablo 3: Hasta, Hastalık ve Hastalık Belirtileri ile İlgili Terim ve Sözcükler**

Sıra	Madde Başı	Anlam	El yazmasının sayfa numarası/ çevirideki sayfa numarası	Gönderme Yapılan Sözcük
1	agna-	kekeme olmak, dili tutulmak	147/127	
2	agnat-	kekretmek, kekeme hâle getirmek	137/120	
3	agrı-	ağrımak	35/21, 140/122, 519/418	
4	agrığ	ağrı	61/48	
5	agrit-	ağrıtmak, ağrı vermek	135/118	
6	agru-	(hasta) ağırlaşmak	140/122	
7	aguk-	zehirlenmek	105/95	
8	agula-	zehirlenmek	156/135	
9	ajmuklan-	kellik artmak	158/137	
10	ala	cüzzamlı	53/39, 58/44	
11	alık-	(yara için) azmak, kötüleşmek	105/95	
12	anumı	cüzzam	81/70	
13	atgak	bağırsak kurdu	72/58	
14	atgak	bağırsak iltihabından ileri gelen mide hastalığı	72/58	
15	axsa-	aksamak	141/123	
16	axsak	aksak	72/58	
17	axsak buxsak	topal ve çolak	234/203	
18	axsat-	aksak hâle getirmek	135/118	



19	<b>bağrik-</b>	böğrü ciğerine, midesine yapışmak	380/299	
20	<b>bâhğ</b>	yaralı	105/96, 131/115, 205/175	
21	<b>balık-</b>	yaralanmak	328/266	
22	<b>bars</b>	vücutta bit ve pire ısırmasından veya çıbandan meydana gelen şişlik	175/150	
23	<b>başlıg</b>	yaralı	353/282	
24	<b>bâş tut-</b>	yara zonklayarak azmak	411/323	
25	<b>bêd-</b>	(göz) zayıf görmek	633/529	
26	<b>bezgek</b>	titreten sıtma	418/328	
27	<b>bıçgıl</b>	el ve ayağın çatlakları; yerin yarık ve çatlakları	12/6, 242/210	
28	<b>bıçılğan</b>	toprakta, elde ve ayakta görülen çatlaklar	259/226	
29	<b>bokuklug</b>	guatrı olan	249/218	
30	<b>bit</b>	bit	161/140, 571/470	
31	<b>boşun-</b>	(eli, ayağı) çıkmak ve iş yapamaz olmak	385/302	
32	<b>bulğan-</b>	(su, mide vb.) bulanmak	385/302	
33	<b>burkug</b>	deri vb. şeylerin çekilip büzülmesi	232/201	
34	<b>burt bas-</b>	karabasan basmak	268/236	
35	<b>bükün</b>	iktidarsız	201/172	
36	<b>çalın-</b>	(at vb.) zayıflamak	342/276	
37	<b>çalkan-</b>	yanarın, hastalık belirtisinin bulaşıcı olması ve bir yerden bir yere sirayet etmesi	221/191	
38	<b>çawşan</b>	bulanık gören	612/505	
39	<b>çelpək</b>	gözün çapağı	240/208	
40	<b>çelpəklen-</b>	çapaklanmak	405/315, 406/316	
41	<b>çerlen-</b>	iltihaplanmak	388/304	

42	çerlet-	(gözü) bozmak, iltihaplandırmak	435/340	
43	çerlet-	vücuda ağırlık çöktürmek	435/340	
44	çerlig	gece görüp gündüz göremeyen	240/208	
45	çıbıkan	çıban	225/195	
46	çın et-	(kulak; çingirak, leğen vb.) çınlamak	600/492	
47	çil	deride dövmeden doğan iz, vücuttaki darbe izi	169/146, 502/402	
48	çomılı bol-	sıcaktan dolayı göz kapağı düşüp uyuşmak	225/195	
49	çömerük	gözü sürekli yaşaran ve zayıf gören	245/213	
50	emgek tolgag	dizanteri ve kulunç	410/320	
51	enüç	göze inen perde, katarakt	38/25	
52	enüçlen-	göze katarakt inmek	148/129	
53	ezik	deride bulunan uzunlamasına çizik, kazıntı	48/33	
54	ezil-	(deri vb.) çizilmek	107/97	
55	ığ	hastalık	35/22, 150/130, 220/190	
56	igçil	çok hastalanan adam	469/373	
57	igle-	hasta olmak	146/127, 191/163	
58	iglel-	hastalanmak	150/130	
59	iglen-	doğum ağrısı tutmak, hastalanmak	134/117	
60	igleş-	(toplu hâlde) hasta olmak	127/112	
61	igleş-	hasta etmek	137/119	
62	iglig	hasta	52/38, 107/97, 140/122	
63	ığ tuga	hastalık ve iç ağırlığı	544/445	
64	inegü	göbek çukurunun iç kısımında, kulunca benzer bir hastalığın adı	81/70	
65	irig	uyuzun başı	48/33	

66	<b>irin</b>	cerahat, irin	80/68, 470/376	
67	<b>isirgen-</b>	(vücutta) isilik çıkmak	147/128	
68	<b>isit-</b>	ateşlenmek; ısıtmak	113/102	
69	<b>iz</b>	derideki ve yerdeki uzunlamasına çizik, kazıntı	53/38	
70	<b>kabargan</b>	vücutta kaşıntı ve ateş yapan bir sivilce	257/225	
71	<b>kabart-</b>	kabartmak, deride balonlar meydana getirmek	630/525	
72	<b>kalıuk</b>	baştaki kepek	611/504	
73	<b>kamgır-</b>	eğri büğrü olmaya yüz tutmak; neredeyse çarpılıp felç olmak	363/289	
74	<b>kar-</b>	boğaz (sudan) tıkanmak, düğümlenmek	365/290, 524/426, 525/426	
75	<b>karagu</b>	kör	224/193	
76	<b>karaksız</b>	gözbebeği olmayan	248/218	
77	<b>kariş-</b>	(diş) kasılmak	317/259, 317/260	
78	<b>kart</b>	yara	172/148, 383/301, 390/305	
79	<b>kartur-</b>	boğazın tıkanmasına sebep olmak, boğazı tıkatmak	361/287, 365/290	
80	<b>kaşınmak</b>	kaşıntı	135/118	
81	<b>kefgek</b>	kekeme; konuşurken kekeleyen	411/321	
82	<b>kem</b>	hastalık	170/147, 444/347	
83	<b>kezig</b>	insanı titreten humma, sıtma	197/169	
84	<b>kıl</b>	insan vb. şeylerin kılı	169/146, 170/146	
85	<b>kıltık</b>	başta bulunan kepek ve konak	239/207	
86	<b>kısır</b>	kısır kadın	183/156, 481/385	
87	<b>kızlamuk</b>	kızamık ve ona benzer sivilceler	263/229	

88	kiçin-	(vücut) kaşınmak	345/278	
89	kirlen-	(göz) çapaklanmak	392/307	
90	kirpüklen-	(gözde) kötü kıl çıkmak	405/315, 406/316	
91	kog	gözdeki pislik	499/400	
92	kurul-	kramp girmek	335/271	
93	kurulgan	(vücuduna) devamlı kramp giren	259/226	
94	kus-	kusmak	269/236	
95	kusıg	kusma	189/161	
96	kuzı-	(boğaz, yemek için) kurumak	560/462	
97	külgü	kalp sektesi	216/186	→ kültgü
98	külgü bar-	kalp sektesi tutmak	216/186	
99	kültgü	kalp sektesi	216/186	→ külgü
100	mün	hastalık ve kusur	505/404	
101	okı- ~ ögi- (?)	kusmak	556/459	
102	öç-	(nefes) kesilmek	92/85	
103	öşer-	(açlıktan ve beklemekten) gözü kararmak, uzun uzun bakmak	99/91, 473/379	
104	öşergen	(açlıktan vb. şeylerden) devamlı gözü kararın	90/80	
105	öt-	ishal olmak, mide boşalmak	95/88	
106	ötüg	kusma	46/32	
107	ötüg tut-	kusma tutmak	46/32	
108	özi-	gürültüden neredeyse sağır olmak	556/458	
109	özi boşu-	içi boşalmak, ishal gitmek	561/462	
110	sarıg kezig	sarılık	197/169	
111	sarıghg	sarılık hastalığı	248/218, 250/219	
112	sarıg suw	karındaki sarı su	188/161	
113	senregü	sakağı (ruam) hastalığına yakalanmış olan	613/506	

114	sız-	(hasta vb.) zayıflayıp süzölmek	268/235	
115	sızgur-	(hastalık, aşk vb. insanı) bitap düşürmek, eritmek	360/287	
116	sızla-	sızlamak	574/472	
117	sızlag	soğuk su içmekten veya buz ısırmaktan dolayı dışın sızlaması	233/202	
118	sigil	siyil	199/170	→ <i>sügöl</i>
119	sirke	başta bulunan bit yumurtası	216/186	
120	sirkelen-	(çocuğun başı) sirkelenmek	533/434	
121	sowuşgan	sarılık	259/226	
122	sökel	Oğuzcada hasta	116/104, 199/170, 268/235	
123	sügnegü	tırnak ve et arasında çıkan sivilce	246/215	
124	sügöl	siğil	576/473	→ <i>sigil</i>
125	talagu	dizanteri	225/194	
126	talgan ğ	sara hastalığı	220/190	
127	teglük (közlüg)	kör	240/208	
128	telü	deli	513/411	
129	telwe	deli	214/185	
130	temregü	temreği (deri hastalığı)	246/215	
131	tenri-	uykusuzluktan baş karıncalanmak, döner gibi olmak	567/468	
132	tersin-	(yara vb.) nüksetmek	386/303	
133	tik-	(yılan, akrep vb.) sokmak	202/172, 274/239	
134	tolga-	(kolera vb. şeylerden karın) burulmak	410/320, 571/470	
135	tolgan-	(ağrı yüzünden) kıvrınmak	387/303	
136	tolgan-	kolera ve dizanteriye yakalanmak	387/303	

137	<b>topulgak</b>	kulunç	251/220	
138	<b>tuga</b>	hastalık ve iç ağırlığı	544/445	
139	<b>tunçuk-</b>	tıkanmak üzere olmak, nefes alamaz hâle gelmek	380/299	
140	<b>tunju</b>	sağır	605 / 496	
141	<b>tutuk</b>	iğdiş edilmiş, hadım	191/163	
142	<b>tutukla-</b>	iğdiş etmek; birini iğdiş saymak	592/485	
143	<b>uçguk</b>	grip, soğuk algınlığı	62/48	
144	<b>uğuz</b>	uyuz	39/26, 446/350, 476/380	
145	<b>uğuzlug</b>	uyuz (insan)	84/76	
146	<b>um bol-</b>	mide bozulup karın şişmek	36/23	
147	<b>urra</b>	Oğuzcada, erkeklerde fitik	32/18	
148	<b>üh</b>	göz ağrısı	7/4	
149	<b>ülşe-</b>	Çiğilcede, (açlıktan) gözleri kararmak ve bayılacak gibi olmak	144/125	
150	<b>yakur-</b>	derin nefes almak ve nefes darlığı tutmak	473/379	
151	<b>yal-</b>	(yara) zonklamak	471/377	
152	<b>yam</b>	göz vb. yerlerdeki pislik, çapak	446/350, 515/414	
153	<b>yaman ığ</b>	cüzzam	457/360	
154	<b>yamlığ ~ yâmlığ</b>	çapaklı (göz)	462/367	
155	<b>yan-</b>	kusmak	450/354, 472/378, 485/388	
156	<b>yandur-</b>	kusmak	485/388	
157	<b>yanğ</b>	kusma	450/354	
158	<b>yawrı-</b>	fakirlik veya hastalıktan dolayı zayıflamak	577/474	
159	<b>yeni- ~ yini-</b>	kadın doğurmak	482/386	

160	yukuş-	(uyuz, vücuda) sirayet etmek, bulaşmak	476/380	
161	yüz-	(yarada irin ve cerahat) kabarmak	470/376	

Metinde hasta, hastalık ve hastalık belirtileri ile ilgili terim ve sözcükler, tasnifte yer alan altı grup içerisinde 161 sözcük ve terim sayısı ile en kalabalık gruptur. Bu grupta *anumu* “cüzzam”, *atgak* “bağırsak iltihabından ileri gelen mide hastalığı”, *bezgek* “titreten sıtma”, *emgek tolgağ* “dizanteri ve kulunç”, *külgü/kültgü* “kalp sektesi”, *sarığlıg/sowuşgan* “sarılık”, *talagu* “dizanteri”, *temregü* “temreği” gibi çok sayıda hastalık ismi; *ala* “cüzamlı”, *axsak buxsak* “topal ve çolak”, *bālīg/ başlıg* “yaralı”, *bokuklug* “guatrı olan”, *bükün* “iktidarsız”, *çawşan* “bulanık gören”, *çerlig* “gece görüp gündüz göremeyen”, *çömerük* “gözü sürekli yaşaran ve zayıf gören”, *karagu* “kör”, *karaksız* “gözbebeği olmayan”, *şenregü* “sakağı (ruam) hastalığına yakalanmış olan”, *uğuzlug* “uyuz (insan)” gibi “herhangi bir hastalığa yakalanmış olan, hasta” anlamına gelen sözcük ve terimler; *agri-* “ağrımak”, *aguk-* “zehirlenmek”, *bars* “vücutta bit ve pire ısırmasından veya çibandan meydana gelen şişlik”, *çelpeklen-* “çapaklanmak”, *çerlen-* “iltihaplanmak”, *isirgen-* “vücutta isilik çıkmak”, *sızlag* “soğuk su içmekten veya buz ısırılmaktan dolayı dişin sızlaması”, *um bol-* “mide bozulup karın şişmek” gibi yine çok sayıda hastalığın belirtisi, alameti olan sözcük ve terim yer almaktadır.

**Tablo 4: İlaçlar, Tedavi, Tedavi Yöntemleri ve Araçları ile İlgili Terim ve Sözcükler**

Sıra	Madde Başı	Anlam	El yazmasının sayfa numarası/ çevirideki sayfa numarası	Gönderme Yapılan Sözcük
1	arkaçak	ağıza ilaç dökmek için kullanılan bir alet	84/74	
2	belik	yanarın derinliğini ölçen alet	194/166	
3	boşutgan	(karnı) yumuşatıp ishal yapan	256/225	
4	buga	Hint'ten getirilen bir ilaç	544/445	
5	bütür-	(yarayı) kapatmak, iyileştirmek	305/252	
6	çek-	kan almak, hacamat yapmak	274/239, 275/239	
7	çektür-	kan aldirmek	357/285	
8	çurnı	Türk tabiplerinin hazırladığı bir ishal ilacı	218/188	
9	em	ilaç, deva	31/17, 60/46, 444/347	



10	<b>emle-</b>	ilaç vermek, tedavi etmek, iyileştirmek	146/127, 479/383, 574/472	
11	<b>emlel-</b>	tedavi edilmek	150/130	
12	<b>emlen-</b>	kendi kendini tedavi etmek	134/ 117	
13	<b>emleş-</b>	birlikte tedavi olmak	127/112	
14	<b>emlet-</b>	tedavi ettirmek	137/119, 444/347	
15	<b>em sem</b>	ilaç	205/175, 513/412	
16	<b>enüçle-</b>	kataraktı tedavi etmek	151/131, 151/132	
17	<b>igıt</b>	nazardan ve cin çarpmasından korunmak için çocukların yüzüne sürülen bir ilaç	37/24	
18	<b>irwi</b>	hastaları tedavide kullanılan bir Hint ilacı	76/ 64	
19	<b>kakraş-</b>	(vücuttaki şiş) inmek	376/296	
20	<b>kana-</b>	kan almak	559/461, 564/465	
21	<b>kanagu</b>	neşter	225/194	
22	<b>kanat-</b>	kanatmak	422/330, 426/333	
23	<b>kanatgan</b>	devamlı burun kanatan bir ilaç	257/225	
24	<b>karta-</b>	yarayı iyileştirmek (?)	393/307	
25	<b>kartan-</b>	(kendi yarasını kendi) tedavi etmek, sağaltmak, iyileştirmek	390/305, 393/307	
26	<b>kartla-</b>	yarayı iyileştirmek	635/531	
27	<b>kok-</b>	(yara) sakinleşmek	525/427	
28	<b>kustur-</b>	kusturmak	362/288	
29	<b>oñul-</b>	(hasta) iyileşmek	116/104, 616/511	
30	<b>ötgür-</b>	ishal yapıp (mideyi) boşaltmak	120/107	
31	<b>ötrüm</b>	müşhil	66/52, 120/107	
32	<b>samla-</b>	ilaç vermek, tedavi etmek	574/472	→ emle-
33	<b>sewre-</b>	azalmak; (hasta) iyileşmek, hastalıktan kurtulmak	64/50, 462/366, 567/467	

34	siñir- ~ siñür-	(yağı, deriye) yedirmek	615/510	
35	sorgu	kan alma aleti	304/251	
36	sorgu	bardak çekerken (hacamat yaparken) kullanılan bardak	12/6, 214/184	
37	sortur-	kanın emilip akıtılması (hacamat yaptırılması) için emir vermek	359/286	
38	tögne-	ateşle dağlamak	576/473	
39	uğuzla-	uyuz hastalığını tedavi etmek	152/132	
40	uragun	tedavide kullanılan bir Hint ilacı	81/70	
41	yak-	yakı ile kapatmak, yakı yakmak	471/377	
42	yarpat-	(hasta) iyileşmeye yüz tutmak	439/342	
43	yineğ-	(yara) kapanmak	423/332	
44	yinet-	(yara) kapanmak	423/332	
45	yorit-	(ilaç vb. karını) boşaltmak	423/331	

Metinde tespit edilen ilaçlar, tedavi, tedavi yöntemleri ve araçları ile ilgili terim ve sözcüklerin sayısı 45'tir. Bunlar *buga* "Hint'ten getirilen bir ilaç", *çurnı* "Türk tabiplerinin hazırladığı bir ishal ilacı", *igıt* "nazardan ve cin çarpmasından korunmak için çocukların yüzüne sürülen bir ilaç", *irwi* "hastaları tedavide kullanılan bir Hint ilacı", *kanatgan* "devamlı burun kanatan bir ilaç", *uragun* "tedavide kullanılan bir Hint ilacı" gibi ilaç isimleri; *çek-* "kan almak, hacamat yapmak", *çektür-* "kan aldırarak", *kustur-* "kusturmak", *ötgür-* "ishal yapıp (mideyi) boşaltmak", *tögne-* "ateşle dağlamak", *yorit-* "(ilaç vb. karını) boşaltmak" gibi tedavi yöntemleri; *arkaçak* "ağıza ilaç dökmek için kullanılan bir alet", *belik* "yaranın derinliğini ölçen alet", *sorgu* "kan alma aleti" gibi tedavilerde kullanılan *alet* ve *araçların* isimleridir.

**Tablo 5: Beden, Beden Görünüşü ile İlgili Terim ve Sözcükler**

Sıra	Madde Başı	Anlam	El yazmasının sayfa numarası/ çevirideki sayfa numarası	Gönderme Yapılan Sözcük
1	ajmuk taz	kel (insan)	62/48	

2	āk sakal	Oğuzcada saç sakalı ağarmış (iyice yaşlanmış) adam	53/39	
3	arık	Oğuz ve Kıpçak lehçesinde cılız	45/31	
4	aruk	Oğuz ve Kıpçak lehçelerinde cılız	45/31	
5	ayban	Çigil lehçesinde kel adam	71/57	
6	baştak	tepesi açılmış (insan)	235/204	
7	bökseglen-	meme tomurmak	405/315	
8	büktel	(insan için) orta boylu	242/210	
9	çakrak	kel	236/205	
10	çolkuy elig	çolak	552/452	
11	çoluk	çolak	191/164	
12	erneyü	altı parmaklı adam	80/69	
13	erneyü	çok kısa boylu, iki kol boyundaki adam	80/69	
14	etlig	etli, iri gövdeli	63/49, 63/50	
15	kamgı	çarpık ağızlı kimse	214/184	
16	kâplıg ogul	karındaki zarla beraber doğan ve mübarek sayılan çocuk	508/407	
17	karı	yaşlı, herhangi bir şeyin yaşlısı	206/176, 279/242, 499/400	
18	karı-	yaşlanmak	85/76, 560/461	
19	karızan	çok yaşlanmış ihtiyar	225/195	
20	karnagu	büyük karınlı	246/215	
21	karnak	koca karınlı	238/206	
22	kaşlıg	kaşlı, kaşı olan	550/450	
23	ketü	çolak	541/442	
24	kırbas er	saçı dökülüp azalan ve bir daha çoğalmayan adam	231/200	
25	kırık	topal, çolak	192/164	
26	kırık ağak	topal adam	192/164	
27	kırık er	çolak adam	192/164	
28	koŋra-	(ses) kalınlaşmak; bülüğ çağına gelmek	619/514	
29	kög	kadın vb.nin yüzünde görülen çil	501/402	

30	<b>köglen-</b>	çil belirmek, çillenmek	392/307	
31	<b>meñ</b>	yüzdeki ben	601/493	
32	<b>meñlig</b>	benli, beni olan	601/493	
33	<b>münüzgek</b>	elin nasırı	613/507	
34	<b>oñamuk</b>	solak olmayan	91/82	
35	<b>ölüt</b>	güçten düşmüş, ihtiyar	37/24	
36	<b>taguzmak</b>	tıknaz (adam)	252/221	→ <i>takuzmak</i>
37	<b>takuzmak</b>	tıknaz (adam)	252/221	→ <i>taguzmak</i>
38	<b>taşırkan közlüg</b>	patlak gözlü adam	260/227	
39	<b>taz</b>	kel	19/9, 62/48, 158/137	
40	<b>tazgır-</b>	(baş) neredeyse kel olmak	356/284	
41	<b>tegil-</b>	(gözü) tek göz olmak	333/270	
42	<b>teke sakal</b>	köse adam	546/446	
43	<b>ten</b>	vücut	419/329	
44	<b>tok</b>	başında saç bulunmayan (adam)	167/144	
45	<b>tor-</b>	zayıflamak	524/425	
46	<b>torgur-</b>	zayıflatmak	355/283, 355/284, 366/290	
47	<b>toruk</b>	her şeyin bedence zayıf olanı	191/163	
48	<b>torukluk</b>	cılızlık	251/220, 252/221	
49	<b>tulas</b>	hastalık veya üzüntüden solmuş olan (yüz)	184/157	
50	<b>sığıg</b>	dişler arasındaki açıklık	188/161	

Metinde beden, beden görünüşü ve bir hastalık belirtisi olarak bedende meydana gelen değişimin ifadesi olan 50 adet terim ve sözcük tespit edilmiş olup bunlar *ajmuk taz* “kel”, *āk sakal* “Oğuzcada saçı sakalı ağarmış (iyice yaşlanmış) adam”, *arık* “Oğuz ve Kıpçak lehçesinde cılız”, *büktel* “orta boylu insan”, *çakrak* “kel”, *çolkuy elig* “çolak”, *karnak* “koca karınlı”, *kırbas er* “saçı dökülüp azalan ve bir daha çoğalmayan adam”, *köglen-* “çil belirmek, çillenmek”, *meñ* “yüzdeki ben”, *taguzmak/takuzmak* “tıknaz adam”, *taşırkan közlüg* “patlak gözlü adam”, *tulas* “hastalık veya üzüntüden solmuş olan yüz” gibi sözcüklerdir.

Tablo 6: Sağlıkla İlgili Diğer Terim ve Sözcükler

Sıra	Madde Başı	Anlam	El yazmasının sayfa numarası/ çevirideki sayfa numarası	Gönderme Yapılan Sözcük
1	<b>agu</b>	zehir	57/43, 592/485	
2	<b>ata sagun</b>	doktor, Türk doktor	56/42, 203/173	
3	<b>bertiş-</b>	karşılıklı yaralamak	368/291	
4	<b>emçi</b>	doktor	31/17, 555/458	
5	<b>könül</b>	kalp, gönül; zihin açıklığı ve idrak sür'ati	63/49, 87/78, 106/96	
6	<b>meniz</b>	insanın rengi, beniz	42/28, 45/31, 603/495	
7	<b>mün(süz) kişi</b>	kalbi sağlıklı adam	505/404	
8	<b>münsüz</b>	kusur ve hastalıktan azade olan	505/404	
9	<b>oldrum</b>	yatalak insan	622/519	
10	<b>oñ</b>	sağ	32/19, 49/34	
11	<b>öz</b>	ruh, can; kalp	128/112, 450/353, 512/411	
12	<b>sag</b>	Oğuzcada sağlık ve esenlik; sağlıklı	512/410	
13	<b>tınıg</b>	soluk, nefes	286/245	
14	<b>tırıñ</b>	kulak çınlaması	606/497	
15	<b>tirig</b>	canlı, diri	11/6, 43/29, 194/166	

Yukarıda sayılan gruplara dâhil olmamakla birlikte metinde sağlık ve sağlık bilimleri ile ilgili olan 15 sözcük ve terim tespit edilmiştir. Bunlar da *agu* “zehir”, *ata sagun* “doktor, Türk doktor”, *emçi* “doktor”, *meniz* “insanın rengi, beniz”, *mün(süz) kişi* “kalbi sağlıklı adam”, *münsüz* “kusur ve hastalıktan azade olan”, *oldrum* “yatalak insan” *tınıg* “soluk, nefes”, *tırıñ* “kulak çınlaması” gibi sözcük ve terimlerdir.

## 2. Değerlendirme

Kâşgarlı Mahmud, *Divânu Lugâti't-Türk* metninde madde başı olan sözcüklerin sadece anlamlarını vererek geçmemiş, gerek gördüğü yerlerde anlamın yanında açıklamalar da yazmıştır. Örneğin *tamur* hakkında bilgi verirken “vücuttaki damar” anlamını verdikten sonra “Oğuzlar mim’in üstünlü hâliyle tamar derler. Onlar devamlı olarak kolaylık peşindedirler; üstünlü şekil, hareketlerin en kolayı olduğu için ona doğru giderler.”

cümleleriyle açıklamasını genişletmiştir (Ercilasun-Akkoyunlu, 2015, s. 155). Ayrıca sözcüklerin ağız özelliğine göre söyleyiş farklılıklarını da açıklamasıyla birlikte eserinde vermiştir: *kulak* “kulak”. Bazıları *kulxa.k*, bazıları da *kulka.k* derler; ama en doğrusu birincisidir (2015, s. 165).

Kâşgarlı Mahmud, eserine aldığı sözcükler hakkında bilgi verirken sözcüklerin Türk boyları arasında günlük dildeki söyleyiş ve anlam farklılıklarını da göstermiştir. Sözlüğün başında lehçelerin birbirinden farklı yönleri hakkında bilgi verirken lehçelerin arasında aslında fazla farklılık olmadığını, farklılıkların bazı harflerin değişmesi veya düşürülmesi şeklinde ortaya çıktığını belirtir ve devamında bu farklılıklar hakkında bilgi verir:

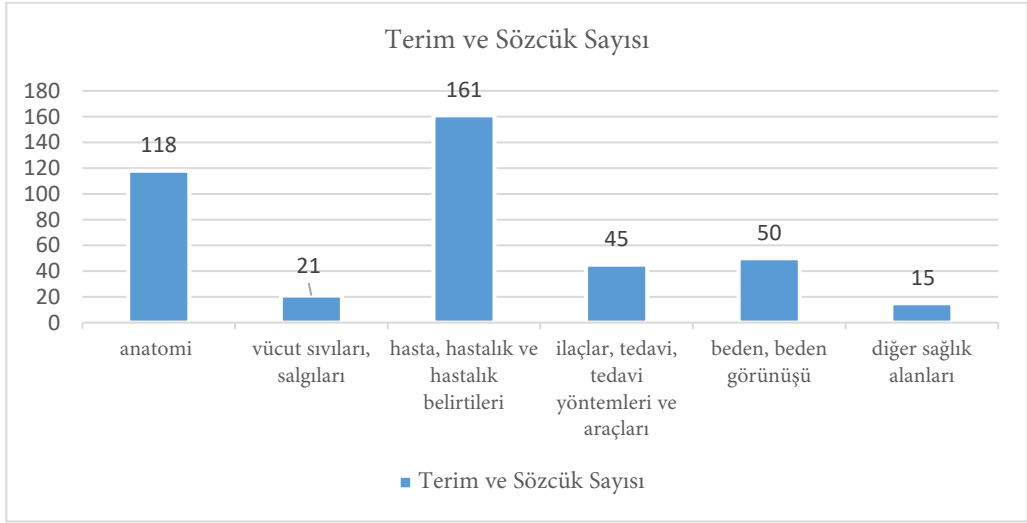
“Türklerin “ayak” için kullandıkları *adak*’a bunlar *azak* derler. Karın doyunca Çigil Türkleri *karın toğtı* derler, bunlar ise *ze ile tozdı* derler. Diğer isim ve fiilleri bu örneğe göre ayarla. Özetle, Çigil lehçesindeki *zel*; Yağma, Toxsı, Oğuz ve Çin’e doğru yükselirken bazı Arguların lehçelerinde *ye*’dir; Kıpçakların ve Rum’a doğru alçalırken diğerlerinin lehçelerinde *ze*’dir” (2015, s. 12).

Eserde sözcükler zaman zaman örnek cümleler içinde bağlamı verilerek açıklanmış, bu açıklamalar bazen de atasözleri ve şiir örnekleriyle birlikte zenginleştirilmiştir: *bürkür*-*eyleminin* anlamı verilirken ‘*kân bürkürdi*’ “*yaradan kan fışkırdı*” cümlesiyle (2015, s. 281); *teşük* “*küçük yarık, çatlak.*” Atasözü: *Teşük suwda belgüre.r.* Anlamı şudur: *Çatlak olan şeyin çatlağı suda belli olur.* Bir işi yaparken övünen kimse için kullanılır; ona “*senin işinin iyiliği kötülüğü işi bitirdiğin zaman belli olur*” denir (2015, s. 167); (yiniç-) er yiniçti “*adam sümkürdü. Aslı yiniç attı’dır; “sümüğü attı” demektir* (2015, s. 334); (bergelen-) *tamur ~ tamar bergelendi* “*insanın damarları kan vb. ile doldu*” (2015, s. 433).

## Sonuç

Bu çalışmada, Kâşgarlı Mahmud’un XI. yüzyılda kaleme aldığı *Dîvânu Lugâti’t-Türk* adlı eserde yer alan tıp, halk hekimliği ve eczacılık alanlarına ait sözcük ve terimler tespit edilmiş ve sistematik bir şekilde sınıflandırılmıştır. İncelenen metinlerden elde edilen veriler, dönemin tıbbi bilgi birikimini ve sağlık alanındaki kavram dünyasını yansıtan önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Araştırma kapsamında toplam 410 sözcük ve terim belirlenmiştir. Bu terimler; anatomi (118; % 28,78), vücut sıvıları ve salgıları (21; % 5,12), hasta, hastalık ve hastalık belirtileri (161; % 39,27), ilaçlar, tedavi yöntemleri ve tıbbi araçlar (45; % 10,98), beden ve beden görünüşü (50; % 12,20) ve diğer sağlık alanlarıyla ilgili (15; % 3,66) terim ve sözcükler olarak altı ana başlık altında incelenmiştir. En geniş kategori, dönemin hastalıklarını ve bu hastalıklara ilişkin belirtileri tanımlayan sözcüklerdir. Bu durum, dönemin tıp bilgisinde hastalıkların teşhisine yönelik detaylı bir kavram setinin varlığını göstermektedir.



Metinde, Türk dilinin XI. yüzyıl söz varlığı içerisinde yer aldıkları şekil ve anlamlarıyla 951 yıl boyunca (Kaçalın, 1994, s. 446) değişmeden gelen çok sayıda sözcüğün (ayak, baş, bilek, boyun, burun, kan, kana-, karın, kirpik, kulak, sakal, ter, ten vb.) varlığı dikkat çekmektedir.

Anatomi terimleri, insan vücudunun temel organları, kemikler ve kas yapıları gibi unsurları içermekte olup bazı sözcükler günümüz Türkçesinde de aynen veya biraz değişmiş şekilleriyle kullanılmaktadır. Vücut sıvılarına ilişkin terimler arasında *kan*, *ter*, *tükürük* ve *irin* gibi temel sıvılar öne çıkmaktadır. Hasta, hastalık ve belirtileriyle ilgili sözcükler arasında *anımı* (cüzzam), *bezgek* (sıtma), *sarıklık* (sarılık) gibi hastalık isimlerinin yanı sıra ağrı, şişlik, iltihaplanma ve körlük gibi hastalık belirtileri de detaylı bir şekilde tanımlanmıştır. İlaçlar ve tedavi yöntemlerine ilişkin sözcük ve terimler, dönemin tedavi araçları ve uygulamalarını gözler önüne sererken; *çurnu* (ishal ilacı), *buga* (Hint ilacı) ve *kanagu* (neşter) gibi sözcük ve terimler, tıbbi uygulamaların çeşitliliğini göstermektedir. Bedenin fiziksel görünümüne dair sözcükler, bireyin fiziksel yapısını tanımlamakla kalmayıp kimi zaman hastalıkların dışa vurduğu belirtileri de ifade etmektedir.

Çalışmada elde edilen bulgular, XI. yüzyıl Türk toplumunun sağlıkla ilgili kavram dünyasını ve tıbbi uygulamalarını anlamak açısından önemli bir zemin sunmaktadır. Dönemin anatomi bilgisi, hastalıkların teşhisi ve tedavi yöntemleriyle ilgili terminolojinin, çağdaş tıp diliyle benzerlikler taşıdığı tespit edilmiştir.

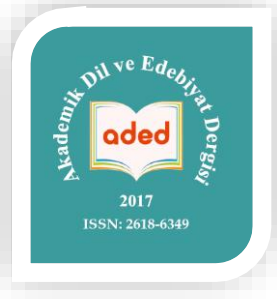
Sonuç olarak, bu çalışma, tarihî tıp metinleri üzerine araştırmalar yapan bilim insanları için anlamlı bir kaynak sunmaktadır. Ayrıca, gelecekte hazırlanacak “Türkçenin tarihî metinlerine dair genel tıp terimleri sözlüğü” çalışmalarına katkıda bulunabilecek nitelikte veriler içermektedir. Bu bağlamda, *Divânu Lugâti't-Türk*'ün, Türk dilinin ve kültürünün yanı sıra dönemin tıbbi bilgi birikiminin anlaşılması açısından da değerli bir eser olduğu bir kez daha ortaya konmuştur.



**Kaynaklar | References**

- Akalın, Ş. H. (2020). *Binyıl önce binyıl sonra Kâşgarlı Mahmud ve divanü lugati't-Türk*. Türk Dil Kurumu.
- Akkoyunlu, Z. ve Çınar, A. A. (1994). Divanü lugati't-Türk'te halk hekimliği. *Türk Kültürü*, (371), 34-43.
- Akün, Ö. F. (2002). Kâşgarlı Mahmud. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (25), 9-15, Türkiye Diyanet Vakfı.
- Atalay, B. (2013). *Divanü lûgat-it Türk*. Türk Dil Kurumu.
- Altıntaş, A. (1983). Divanü lûgati't-Türk'teki tıbbi bilgiler. *Türk Dünyası Araştırmaları*, (25), 136-148.
- Altıntaş A. (1988). Dîvânu lugâti't-Türk'deki tıbbi terimler. *Tıp Tarihi Araştırmaları*, (2), 65-73.
- Aydemir A. (2014). Divanü lûgati't-Türk'te insan vücuduna ait sözcükler. *International Journal of Language Academy*, (2/4), 412-444.
- Bayat, A. H. (2002). İslâm öncesi Orta Asya Türk dünyasında tababet. *Türkler*, (3), 449-459.
- Bayat, A. H. (2003). Dîvânu lûgâti't-Türk'te tıbbi terminoloji. *Yeni Tıp Tarihi Araştırmaları*, (9), 103-122.
- Caferoğlu, A. (1972). Kâşgar'lı Mahmut ve divanü lugat-it-Türk. *Divanü Lûgat-it-Türk Dizini*, 11-20. Türk Dil Kurumu.
- Çakmak, C. (2015). Dîvânu lugâti't-Türk'te vücut ve organ adları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (8/41), 135-143.
- Çetin, H. A. (2020). *Eski Anadolu Türkçesi eczacılık ve tıp terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Ercilasun A. B. ve Akkoyunlu Z. (2018). *Dîvânu lugâti't-Türk giriş - metin - çeviri - notlar - dizin*. Türk Dil Kurumu.
- Işık, U. (2016). *Karahanlı Türkçesinde tıp terimleri* (Tez No: 459914) [Yüksek Lisans tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- İhsanoğlu, E. (2005). *Osmanlıca tıp terimleri sözlüğü*. Türk Tarih Kurumu.
- Kaçalın, M. S. (1994). Dîvânu lugati't-Türk. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, (9), 446-449, Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kaçalın, M. (2008). Divanü lugati't-Türk üzerine birkaç söz. *Türk Dili*, (683), 536-549.
- Masattaş, Â. (2020). Dîvânu lugâti't-Türk'te halk hekimliği büyüsel ve rasyonel tedavi yöntemleri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 9/4 2020 s. 1348-1358.

- Önler, Z. (2006). Dîvânü lugati't-Türk ve kutadgu biligde tıp terimleri. *Kebikeç*, (22), 135-150.
- Şen, M. (2019). *Türk dilinin dünü ve bugünü el kitabı*. Post Yayın Dağıtım.
- TDK (2023). *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu.
- Tryjarski, E. (1992). Medical terminology in Mahmûd Al-Qastarî's-dîwân. *Türk Kültürü Araştırmaları*, XXX (1-2), 251-255.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Hasan CUŞA

<https://orcid.org/0000-0002-1754-5205>

Dr.Öğr.Üyesi

[hasencusa@gmail.com](mailto:hasencusa@gmail.com)

Munzur Üniversitesi

<https://ror.org/05v0p1f11>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Gramsci'nin Hegemonya Kuramına Göre 141. Basamak Oyununun Analizi

*An Analysis of the Play 141. Basamak According to  
Gramsci's Theory of Hegemony*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 29.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 01.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Cuşa, H. (2025). Gramsci'nin Hegemonya Teorisine Göre 141. Basamak Oyununun Analizi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 396-426. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629274>

Cuşa, H. (2025). An Analysis of the Play 141. Basamak According to Gramsci's Theory of Hegemony. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 396-426. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629274>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

© Hasan CUŞA | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Vedat Türkali (1919–2016), şiir, roman, tiyatro ve sinema gibi farklı sanat dallarında eserler üreten çok yönlü bir sanatçıdır. Türkali, tiyatroyu toplumsal gerçekliklerin ve tarihsel çelişkilerin eleştirel bir şekilde ele alınmasını sağlayan güçlü bir ifade aracı olarak görmüştür. Bu bağlamda, eserlerinde toplumun farklı kesimlerini temsil eden karakterler aracılığıyla toplumsal sorunları tartışmaya açmıştır. *141. Basamak*, bireysel özgürlüklerin sınırlarını, toplumsal eşitsizlikleri ve ideolojik mücadeleleri irdeleyerek izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönlendiren bir tiyatro metnidir.

Bu çalışma, *141. Basamak*'ı Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramı çerçevesinde çözümlemeyi amaçlamaktadır. Gramsci'nin kuramı, iktidarın yalnızca zor ve baskı araçlarıyla değil, aynı zamanda ideolojik rıza üretimi aracılığıyla nasıl sürdürüldüğünü açıklar. Bu doğrultuda, çalışmada oyunda yer alan karakterlerin toplumsal düzene karşı geliştirdikleri direniş stratejileri ve bu süreçte aydınların üstlendikleri roller analiz edilmiştir. Çalışmanın kapsamı, Gramsci'nin hegemonya, tarihsel blok, siyasal ve sivil toplum, organik ve geleneksel aydın, mevzi ve manevra savaşı gibi temel kavramları ışığında oyunun karakterlerinin diyalogları, eylemleri ve ilişkilerinin değerlendirilmesiyle sınırlıdır. Yöntem olarak, oyunun dramatik yapısı ve tematik içeriği Gramsci'nin kavramsal araçları temel alınarak incelenmiştir. Sonuç olarak, *141. Basamak*'ın Gramsci'nin hegemonya kuramının dramatik bir temsili olduğu ve eleştirel tiyatro geleneği içinde özgün bir yere sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Türk edebiyatı; modern Türk tiyatrosu, Vedat Türkali, Gramsci, hegemonya kuramı, organik aydın.

## Abstract

*Vedat Türkali (1919–2016) was a multifaceted artist who created works in various art forms, including poetry, novels, theater, and cinema. Türkali regarded theater as a powerful medium for critically addressing social realities and historical contradictions. In this context, he brought social issues into discussion through characters representing different segments of society. 141. Basamak (141st Step) is a theatrical work that examines the boundaries of individual freedoms, social inequalities, and ideological struggles, encouraging the audience to think and question critically.*

*This study aims to analyze 141. Basamak within the framework of Antonio Gramsci's theory of hegemony. Gramsci's theory explains how power is maintained not only through coercive means but also through the production of ideological consent. Accordingly, the study examines the resistance strategies developed by the characters in the play against the social order and the roles of intellectuals in this process. The scope of the study is limited to evaluating the dialogues, actions, and relationships of the play's characters through key concepts from Gramsci's theory, such as hegemony, historical bloc, political and civil society, organic and traditional intellectuals, and war of position and war of maneuver. Methodologically, the play's dramatic structure and thematic content are analyzed using Gramsci's conceptual tools. Ultimately, 141. Basamak is identified as a dramatic representation of Gramsci's theory of hegemony and as holding a unique place within the tradition of critical theater.*

**Keywords:** Modern Turkish literature, modern Turkish theater, Vedat Türkali, Gramsci, theory of hegemony, organic intellectual.

## Giriş

Türk tiyatrosu, Tanzimat Dönemi'nden itibaren Batı edebiyatının etkisiyle biçimsel ve tematik bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreçte tiyatro, yalnızca bir edebî tür olmanın ötesine geçerek toplumsal değişim ve modernleşme hareketlerinin yansıdığı bir alan hâline gelmiştir (Güneş, 2023, s. 146). Batı'dan alınan dramatik yapılar, yerel kültürel unsurlarla harmanlanarak özgün bir kimlik kazanmış; tiyatro, toplumsal bilinçlenmeyi ve bireysel sorgulamayı teşvik eden etkili bir ifade aracı olarak önem kazanmıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet Dönemi'ne kadar uzanan bu süreçte, tiyatro halkı eğitime ve bilinçlendirme işlevi üstlenerek kültürel yenilenmenin temel unsurlarından biri olmuştur.

Vedat Türkali, bu dönüşüm sürecinde Türk tiyatrosuna derinlik kazandıran önemli isimlerden biridir. Türkali, senaryolarında “Hüsamettin Gönenli”, yazılarında “Abdülkadir Demircan” ve romanlarında “Vedat Türkali” isimlerini tercih eden yazar (Göbenli, 2005, s. 182), edebiyat öğretmenliği yaptığı dönemde ise “Hasan Denizli” adını kullanmıştır (Karaca, 2006, s. 80). Yazarın *141. Basamak* adlı tiyatro eseri, 1968 yılında Halk Oyuncuları tarafından sahnelenmiş ve Türkali'nin ilk tiyatro metni olarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır (Altıparmakoglu, 2020, s. 39). Geleneksel ortaoyunundan esinlenerek müzik, dans ve şarkılarla zenginleştirilmiş olan eser, halk mizahını ve geleneksel sokak ağzını ustalıkla kullanmış; gerçek İstanbul tiplerini sahneye taşıyarak toplumsal eleştirisini bu unsurlar aracılığıyla derinleştirmiştir (Atasoy, 2020, s. 337). Ayrıca, oyunda kullanılan şarkı ve türküler, Türkali'nin 1979'da yayımlanan *Eski Şiirler Yeni Türküler* adlı şiir kitabında da yer almıştır (Özdemir, 2005, s. 47).

Tiyatro, yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda iktidarın, adaletin ve toplumsal yapının sorgulandığı bir alandır. *141. Basamak*, tam da bu bağlamda, bireyin sınıfsal konumlanışını, toplumsal eşitsizlikleri ve siyasal yapının birey üzerindeki belirleyiciliğini sahneye taşıyan bir metin olarak öne çıkar. Oyun, farklı sosyal sınıflardan gelen karakterler üzerinden toplumsal yapının işleyişini çözümlerken, sahneye taşınan bireysel anlatılar aslında geniş ölçekli bir toplumsal analizin parçalarına dönüşür. Bu karakterler, yalnızca kendi hikâyelerinin taşıyıcısı değil, aynı zamanda tarihsel ve ekonomik güç ilişkilerinin birer tezahürüdür. Böylece *141. Basamak*, birey ile toplum arasındaki gerilimi yalnızca dramatik bir olay örgüsü içinde sunmaz, aynı zamanda seyirciyi bu gerilimi sorgulamaya zorlayan bir araç hâline gelir.

Eserin en güçlü yönlerinden biri, tiyatronun estetik unsurlarını politik bir eleştiriyle birleştirmesidir. *141. Basamak*, tiyatroyu yalnızca sahnede temsil edilen bir kurmaca olmaktan çıkarıp, seyircinin yaşadığı gerçeklikle doğrudan ilişkilendiren bir deneyime dönüştürür. Toplumsal eşitsizliklerin bireysel kaderleri nasıl biçimlendirdiği, yalnızca diyaloglar ya da olay örgüsüyle değil, dramatik atmosferin tamamına yayılan bir yapıyla işlenir. Böylelikle, oyun yalnızca izlenen bir sanat eseri değil, aynı zamanda kolektif bir sorgulama pratiği hâline gelir.

Türkali, *141. Basamak* oyununda temsili bir anlatım dili kullanarak Türkiye'nin sorunlarını ele alır (Purçak, 2018, s. 270). Metin And, eseri “toplumsal düzensizlik,

ekonomik güvensizlik, bunun yarattığı ahlâk çöküntüsü, bunların aile üzerindeki olumsuz etkileri, kişinin kişiyi, bir toplumsal kesimin ötekini, bir devletin bir başka devleti sömürmesi” gibi temalar çerçevesinde değerlendirir (1970, s. 308).

Türkali'nin tiyatrosu, bireyin toplumsal düzenle ilişkisini incelerken, ideolojik ve etik çatışmaları dramatik bir şekilde görünür kılar. Yazar, özellikle Türkiye'nin yakın tarihinde yaşanan toplumsal ve siyasal olayları eleştirel bir bakış açısıyla işler (Ever, 2016, s. 622). Türkali'nin tiyatro eserleri, toplumcu-gerçekçi bir perspektif çerçevesinde birey ve toplum arasındaki ilişkileri dramatize ederken modern anlatım tekniklerini başarıyla kullanır (Koç, 2014, s. 18).

Vedat Türkali, toplumcu gerçekçi edebiyatın önde gelen temsilcilerinden biri olarak, sanatı yalnızca bir estetik üretim alanı değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün aracı olarak kurgulamıştır. Onun sanat anlayışı, toplumsal gerçekliği pasif bir şekilde yansıtmak yerine, bu gerçekliği eleştirel bir perspektifle analiz etmeyi ve toplumsal sorunların çözümüne dair yollar önermeyi amaçlar (Sert, 2001, s. 42). Türkali'nin “Ne kadar saklarsanız saklayın, politik, sınıfsal bir olaydır sanat olayı” şeklindeki ifadesi (Erdemol, 2018, s. 521), onun sanatın politik doğasına ve toplumsal sorumluluk taşıyan bir alan olduğuna dair yaklaşımını net bir şekilde ortaya koyar.

Vedat Türkali, eserlerinde politik duruşunu ve siyasal düşüncesini açıkça ifade eden bir sanat anlayışını benimser. Toplumsal ilişkileri ve olayları ele alırken, bireylerin düşünce ve duygularını şekillendiren temel dünya görüşlerini yansıtır. Türkali, toplumsal çatışmaların arkasındaki yapısal nedenleri analiz ederek, bu çatışmaları hem izleyiciye hem de okuyucuya aktarmayı hedefler (Tüysüz, 2018, s. 3). Onun tiyatro eserleri, ulusal geleneklere dayanan epik unsurları modern bir politik bakış açısıyla birleştirerek yalnızca estetik birer ürün değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluğun ve dönüşüm arzusunun güçlü birer yansıması olarak öne çıkar (Yeşil, 2011, s. 22).

Türkali'nin sanat anlayışı bireysel hikâyelerden yola çıkarak toplumsal meselelere açılmayı; sanatsal anlatıyı yalnızca bireyin iç dünyasıyla sınırlamayıp onu tarihsel, politik ve ideolojik bağlamlar içinde ele almayı hedefler. Bu bağlamda eserlerinde bireyin yaşantısını toplumsal gerçeklikle ilişkilendirerek izleyiciyi salt estetik bir deneyimle sınırlı tutmaz, aksine onu eleştirel bir düşünce sürecine sevk eden dinamik bir kavrayışa yönlendirir. Türkali'nin sanatı, estetik ile politik olanın kesişim noktasında şekillenir ve toplumsal dönüşüm sorumluluğunu üstlenir. Bu yaklaşım, geçmişle yüzleşmeyi bir gereklilik olarak görürken, sanata geleceği inşa etme misyonunu yükler.

Edebiyatın toplumsal gerçeklikleri yansıtmaya işlevi genellikle “ayna” metaforuyla açıklanır. Ancak Türkali'nin sanatı, bu metaforun sınırlarını aşar. “Edebiyat, doğası gereği, hayatı tıpkı bir ayna gibi yansıtırken siyaseti ve tarihi de gözler önüne serer” (Cansun, 2020, s. 17). Ancak Türkali, sanatı bir ayna olmaktan çıkararak toplumsal çatlakları ve çelişkileri görünür kılan bir prizma haline getirir. Bu bağlamda, onun eserleri, toplumu yüzeysel bir şekilde yansıtmaktan ziyade, toplumsal yapının derinliklerine nüfuz eden ve bu yapıların dönüşümüne katkıda bulunmayı hedefleyen bir yaklaşımı temsil eder.

Bu çalışma, Vedat Türkali'nin 141. *Basamak* adlı tiyatro eserini Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramı çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Türkali'nin metni, otoriter iktidar yapılarının ve ideolojik baskı mekanizmalarının birey üzerindeki etkilerini sahneye taşıırken, aynı zamanda bu baskılara karşı geliştirilen direniş pratiklerini de görünür kılmaktadır. Eserdeki karakterler, hegemonik sistemin içinde konumlanışları ve bu sisteme karşı aldıkları tavırlarla, Gramscian çerçevede hegemonya ve karşı-hegemonya dinamiklerini yansıtan figürler olarak değerlendirilebilir.

Gramsci'nin hegemonya anlayışı, siyasal iktidarın yalnızca baskı aygıtlarıyla değil, aynı zamanda rıza üretme mekanizmaları aracılığıyla sürdürüldüğünü vurgular. Bu bağlamda, 141. *Basamak*, hegemonik düzenin meşruiyetini nasıl inşa ettiğini, bireyleri bu düzene nasıl eklemlediğini ve aynı zamanda bu düzenin nasıl sarsılabileceğini dramatik bir yapı içinde tartışmaktadır. Özellikle oyunda aydınların rolü, Gramsci'nin “organik aydınlar” ve “geleneksel aydınlar” ayrımı çerçevesinde değerlendirilecektir. Bu bağlamda, 141. *Basamak*'ta yer alan aydın figürleri, hegemonik ideolojinin taşıyıcıları mı, yoksa karşı-hegemonik bir mücadeleye girişen aktörler mi sorusu etrafında incelenecektir. Çalışma, oyunun diyaloglarını, karakterlerin eylemlerini ve toplumsal ilişkilerini Gramsci'nin hegemonya kuramı ışığında çözümleyerek, metnin yalnızca sanatsal bir eser değil, aynı zamanda ideolojik ve politik mücadelelerin sahnedeki temsili olarak okunabileceğini ortaya koymayı hedeflemektedir.

### 1. Hegemonya Kuramı

Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramı, modern siyaset teorisi ve toplumsal analiz bağlamında iktidar ilişkilerini anlamaya yönelik kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Hegemonya kavramı, toplumsal yapının ekonomik, siyasal ve kültürel unsurlarının bir arada nasıl işlediğini anlamaya yönelik temel bir anahtar işlevi görür. Gramsci, klasik devlet teorisinin ötesine geçerek siyasal toplum ile sivil toplum arasındaki dinamik ilişkileri merkeze almış ve iktidarın bu iki alanın karşılıklı etkileşimi yoluyla nasıl inşa edildiğini çözümlemiştir. Bu bağlamda hegemonya, yönetici sınıfların tahakkümünü nasıl meşrulaştırdığını ve toplumsal rızayı hangi ideolojik ve pratik mekanizmalar aracılığıyla temin ettiğini analiz etmeye imkân tanır. Gramsci'nin geliştirdiği bu kuramsal çerçeve, iktidarın çok katmanlı ve değişken doğasını açıklamakla kalmaz aynı zamanda toplumsal yapının sürekliliğini ve dönüşüm süreçlerini anlamada da güçlü bir teorik temel sunar.

Gramsci'nin siyasal teorisinin temel unsurları olan hegemonya, sivil toplum ve devlet kavramları, *Hapishane Defterleri*'nde sistematik bir biçimde ele alınmamış, farklı bağlamlarda ve çoğu zaman dolaylı bir şekilde tartışılmıştır. Joseph A. Buttigieg'in belirttiği gibi Gramsci, bu üç kavramı birbirinden bağımsız ele almak yerine, bunlar arasındaki ilişkileri açıklamaya odaklanmıştır (Buttigieg, 2012b, s. 10). Gramsci devletinin tanımını matematiksel bir denkleme indirgemiş, bu denklem üzerinden hegemonya kuramını temellendirmiştir: “Devlet = siyasal toplum + sivil toplum” (2012b, s. 217-218).

Bu denklemde, siyasal toplum, devletin zorlayıcı mekanizmalarını temsil eder ve ordu, polis, yasa gibi güç kullanan unsurları içerir. Sivil toplum ise medya, eğitim, kültür ve sanat gibi alanları kapsayarak ideolojik rıza üretiminin gerçekleştiği mekanizmaları ifade eder.<sup>1</sup> Gramsci'nin bu ayrımı, devleti yalnızca baskıcı bir güç aygıtı olarak değil aynı zamanda rızanın aktif bir şekilde üretildiği ve toplumsal meşruiyetin sağlandığı bir hegemonya sistemi olarak ele aldığını gösterir. Gramsci'nin hegemonya kuramı, bu bağlamda “hegemonya = tahakküm + rıza” şeklinde formüle edilebilir.

Gramsci'nin “Hegemonya, fabrikada doğar” ifadesi, hegemonik düzenin temelini ekonomik üretim ilişkilerinde bulduğunu açıkça ortaya koymaktadır (Gramsci, 2011, s. 208). Bu ifade, hegemonik tahakkümün yalnızca siyasal ve ideolojik süreçlerle sınırlı olmadığını, aksine ekonomik altyapının toplumsal yapı üzerindeki kurucu ve belirleyici rolünü vurgular. Fabrika, üretim süreçlerinin yürütüldüğü bir mekân olmanın ötesinde, sınıf ilişkilerinin şekillendiği, toplumsal hiyerarşilerin yeniden üretildiği ve ideolojik mücadelelerin iç içe geçtiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Marxist literatürde üretim ilişkileri ile üstyapısal unsurlar arasındaki diyalektik bağ göz önüne alındığında, fabrika yalnızca metaların üretildiği bir ekonomik birim değil, aynı zamanda işçi sınıfının bilinçlenme süreçlerinin, sermaye ve emek arasındaki çatışmaların ve hegemonik ideolojinin yeniden üretildiği bir toplumsal sahne olarak işlev görmektedir.

Gramsci'nin “Hegemonya siyasidir fakat her şeyden önce iktisadidir” ifadesi, onun hegemonya kavrayışında ekonomik ilişkilerin belirleyici rolünü vurgulayan temel bir önermedir (Gramsci, 2012a, s. 202). Hegemonya, yalnızca ideolojik veya kültürel bir olgu değil, ekonomik üretim süreçleriyle doğrudan ilişkili ve maddi temelleri olan bir yapıdır. Bu bağlamda siyasal güç, salt ideolojik mücadelelerle inşa edilmez; aksine, ekonomik altyapının oluşturduğu sağlam zemin üzerinde yükselir ve bu maddi dayanak olmaksızın hegemonik tahakkümün sürekliliği sağlanamaz. Bu noktada hegemonik sınıf, yalnızca siyasal iktidarı elinde bulunduran değil aynı zamanda üretim araçları üzerindeki kontrolüyle toplumun ekonomik ilişkilerini belirleyen aktör konumundadır. Ekonomik yapılar yalnızca üretim süreçlerini değil, aynı zamanda egemen sınıfın dünya görüşünü yaygınlaştıran ideolojik aygıtların işleyişini de şekillendirir. Böylece, hegemonya ekonomik temel ile ideolojik üstyapı arasında tek yönlü bir belirlenim ilişkisine indirgenemez, aksine her iki yapı da birbirini besleyen bir etkileşim süreci içerisindedir. Gramsci, bu çok katmanlı hegemonya anlayışıyla, Marksist altyapı-üstyapı ayrımına yeni bir boyut kazandırır. Geleneksel Marksist kuram, ekonomik yapıyı ideoloji, hukuk ve

<sup>1</sup> Althusser ise devleti baskı aygıtları ve ideolojik aygıtlar olarak iki temel bileşene ayırır. Baskı aygıtları (ordu, polis, mahkemeler), fiziksel zor kullanarak toplumsal düzeni sağlarken, ideolojik aygıtlar (okullar, kilise, medya, hukuk, sanat vb.), bireylerin egemen ideolojiyi içselleştirdiği araçlar olarak işlev görür. Gramsci'nin sivil toplumu, Althusser'in ideolojik aygıtları ile büyük ölçüde örtüşse de iki düşünür arasındaki temel fark, bireyin ideoloji karşısındaki konumunda ortaya çıkar. Gramsci, bireyi hegemonik mücadelede aktif bir özne olarak görerek ideolojiye karşı direnişin mümkün olduğunu öne sürerken, Althusser, bireyin ideolojik aygıtlar tarafından “çağrılan” (interpellation) ve egemen ideolojiyi farkında olmadan içselleştiren bir özne hâline geldiğini savunur. Althusser ideolojik aygıtların bireyleri bilinçsizce sistemin içine dâhil ettiğini düşünür ve bireyin özgür hareket alanını daha sınırlı görür. Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2010. s.167-173.



siyaset gibi üstyapısal unsurların belirleyicisi olarak konumlandırırsa da Gramsci'nin hegemonya anlayışı bu ilişkinin tek yönlü bir nedensellikte açıklanamayacağını gösterir. Üstyapısal unsurlar, sadece ekonomik altyapının bir türevi değildir; aynı zamanda ekonomik yapıyı üreten, dönüştüren ve hegemonik düzenin sürekliliğini sağlayan etkin mekanizmalardır.

Terry Eagleton, *İdeoloji* adlı eserinde, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramını Marksist düşünce bağlamında yeniden yorumlayarak bu teorik yaklaşımın ideoloji, güç ve rıza mekanizmaları üzerindeki derin etkisine dikkat çeker. Eagleton'a göre, Gramsci'nin hegemonya anlayışı, Marksist teorideki ekonomik indirgemeci yaklaşımları aşarak ideolojiyi toplumsal yaşamın merkezine yerleştiren bir çerçeve sunar. Hegemonya, yalnızca bir ekonomik üstünlük ya da zorlayıcı tahakküm biçimi değil aynı zamanda, ahlaki, entelektüel ve siyasi bir liderlik biçimi olarak işlev görür. Eagleton'a göre "Gramsci, hegemonya sözcüğünü normal olarak, bir yönetici gücün kendi hâkimiyeti için hükmettiği insanların rızasını alma biçimi anlamında kullanır" (1996, s. 162).

Gramsci'ye göre hegemonya, yalnızca baskıya dayalı bir tahakküm değildir; daha önemlisi, bir yönetici grubun kendi dünya görüşünü toplumun genel çıkarlarıyla özdeşleştirerek bunu toplumsal yaşamın "doğal" bir unsuru haline getirme sürecidir. Eagleton, bu sürecin en açık şekilde Batılı parlamenter sistemlerde görüldüğünü belirtir. Parlamenter sistemler, bireylerde özgürlük ve katılım yanılması yaratırken, bu yanılmayı derinlemesine sorgulamayı engelleyen bir hegemonik düzen inşa eder. Eagleton'a göre, bu sistem, bireyleri yönetilen birer nesne olmaktan çıkararak mevcut düzenin aktif destekçileri ve yeniden üreticileri haline getirir. Bu bağlamda parlamenter sistem, siyasi tahakkümün baskıya değil gönüllü bir rıza inşasına dayandığı incelikli bir mekanizma olarak işlev görür (1996, s. 163).

Gramsci'nin hegemonya kuramında, devlet yalnızca "siyasal toplum"un baskıcı araçlarından ibaret değildir; aynı zamanda "sivil toplum"un bireyler üzerindeki dolaylı etkisiyle de şekillenir. Eagleton, sivil toplumun medya, eğitim, aile ve din gibi kurumlar aracılığıyla toplumsal rızayı nasıl inşa ettiğini açıklarken bu kurumların bireylerin yaşamlarının ayrılmaz bir parçası haline gelerek egemen dünya görüşünü doğal ve sorgulanamaz kıldığını ifade eder. Bu kurumlar, yalnızca mevcut düzeni kabullendirmekle kalmaz, bireylerin bu düzeni aktif bir şekilde yeniden üretmesini sağlar. Bu nedenle, Gramsci'nin "hegemonik aygıtlar" olarak tanımladığı bu yapılar, toplumsal normların bireyler tarafından içselleştirilmesinde önemli bir rol oynar ve hegemonik düzenin sürdürülebilirliğini güvence altına alır. Bununla birlikte, Eagleton'un yorumunda Gramsci'nin hegemonya kavramının yalnızca rızaya dayanmadığına dikkat çekilir. İktidarın egemenliğini sürdürülebilmesi için baskıcı mekanizmalar da tamamlayıcı bir rol oynar. Silahlı kuvvetler, yargı organları ve diğer zorlayıcı araçlar, Gramsci'nin "siyasal toplum" olarak adlandırdığı alan içinde yer alır ve bu yapılar, devletin "meşru" şiddet tekeline dayanır. Ancak Eagleton, bu baskı araçlarının etkili olabilmesi için halkın genel rızasını kazanmanın zorunlu olduğuna işaret eder. Bu bakımdan rıza ve baskı, hegemonik

düzenin sürekliliğini sağlayan ve birbirini dengeleyen iki temel unsurdur (Eagleton, 1996, s. 164).

Eagleton, Gramsci'nin hegemonya kavramını daha da derinleştirerek, rızanın yalnızca bir onay mekanizması değil aynı zamanda toplumsal bilincin şekillendirilmesinde temel bir araç olduğunu ifade eder. Gramsci'ye göre hegemonya, bir grubun kendi “dünya görüşü”nü toplumsal yaşamın tüm alanlarına yayarak, bu görüşü toplumun genel çıkarlarıyla uyumlu ve doğal bir gerçeklik olarak benimsetmesini içerir. Eagleton, herhangi bir siyasi iktidarın uzun vadeli istikrarının yalnızca baskı araçlarına değil yönettiklerinden rıza kazanma becerisine dayandığını belirtir. Doğrudan baskıya başvuran bir iktidar, ideolojik meşruiyetini zedeleyerek güvenilirliğini kaybetme riski taşır. Bu nedenle hegemonik iktidarın en etkili ve sürdürülebilir stratejisi, toplumsal yapı ile kaynaşarak normlar, alışkanlıklar ve görenekler aracılığıyla doğal ve görünmez bir form kazanmasıdır. Bu bağlamda hegemonya, yalnızca belirli bir ideolojinin üretilmesi değil, aynı zamanda bu ideolojinin toplumsal bilinçte sorgulanamaz, doğal ve kaçınılmaz bir gerçeklik olarak kabul edilmesini sağlayan bir sürece dönüşür. Bu içselleştirme, iktidarın doğrudan zora başvurmadan meşruiyet kazanmasına ve toplumun geniş kesimleri tarafından yeniden üretilmesine olanak tanır. Böylece hegemonik düzen, toplumsal hayatın tüm dokusuna sinmiş bir dünya tasavvuru olarak varlığını sürdürür (Eagleton, 1996, s. 167).

Gramsci'nin hegemonya anlayışı, yalnızca mevcut düzenin nasıl sürdürüldüğünü değil, aynı zamanda bu düzenin nasıl dönüştürülebileceğini de açıklayan bir çerçeve sunar. Eagleton'a göre, toplumun alt grupları arasında, egemen ideolojinin unsurlarıyla ezilenlerin pratik deneyimlerinden doğan fikirler arasında bir gerilim bulunur. Bu gerilim, Gramsci'nin “edimsel çelişki” kavramında ifade bulur. Edimsel çelişki, bireylerin söylemleri ile eylemleri arasındaki örtük tutarsızlığı ifade eder. Ancak Gramsci'ye göre, bu tür çelişkiler bireysel değil tarihsel ve toplumsal bir temele dayanır. Alt grupların bilinç yapıları, bir yandan egemen ideolojiye teslim olurken diğer yandan kendi pratik deneyimlerinden kaynaklanan yeni bir dünya görüşünün tohumlarını taşır (Eagleton, 1996, s. 170).

Gramsci'nin hegemonya kuramı, baskıya ve rızaya dayalı bir güç ilişkisi olarak tanımlanan hegemonya kavramıyla sınırlı değildir; aksine ideolojik liderlik ve kültürel mücadeleler aracılığıyla sürekli olarak yeniden şekillenen dinamik bir yapıyı ifade eder. Bu yapının işleyişinde organik ve geleneksel aydınlar, hegemonik düzenin tarihsel, kültürel ve siyasi bağlamını çözümlenmek açısından merkezi bir öneme sahiptir. Gramsci'nin tipolojik olarak sınıflandırdığı iki aydın tipi, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan ya da dönüşümünü mümkün kılan işlevler üstlenir. Hegemonya kuramını derinleştiren bu kavramlar, toplumsal yapının karmaşıklığını anlamak için çözümleyici bir perspektif sunar.

Antonio Gramsci, aydınları toplumsal sınıflarla ilişkileri bağlamında iki temel kategoriye ayırır: organik aydınlar ve geleneksel aydınlar (Gramsci, 2012a, s.222). Organik aydınlar, yeni bir toplumsal sınıfın doğuşuyla birlikte ortaya çıkar ve bu sınıfın siyasi, ekonomik

ve kültürel çıkarlarını temsil eder. Bu aydınlar, sınıfın ideolojik liderliğini oluşturma ve hegemonik düzenin inşasında etkin bir rol oynar. Organik aydınlar, yalnızca fikir üretmekle kalmaz aynı zamanda bu fikirleri toplumsal dönüşümün hizmetine sunarak yapısal değişimleri yönlendirir. Geleneksel aydınlar ise eski toplumsal yapıların ideolojik devamlılığını temsil eden figürlerdir. Kendilerini tarafsız veya bağımsız olarak konumlandırmalarına rağmen genellikle geçmişte egemen olan sınıfların çıkarlarını desteklerler. Statükoyu koruma eğiliminde olan geleneksel aydınlar, değişim süreçlerine direnç gösterir. Ancak, ideolojik mücadelelerin etkisiyle bu aydınlar dönüşüm geçirebileceği gibi yeni toplumsal yapılarla uyum sağlayabilir (Gramsci, 1967, s. 17-31).

Organik aydınlar, toplumsal sınıfların öz bilinç kazanmasında ve kolektif bir dünya görüşünün inşasında merkezi bir rol oynar. Bu aydınlar, bireylerin farklı iradelerini ortak bir zeminde birleştirerek toplumsal birliği sağlamakla kalmaz, aynı zamanda siyasal ve toplumsal yapıları bütünlükten bir dünya görüşünü yayma görevini üstlenir. Gramsci'ye göre, organik aydınlar teorik bilgiyi üretmekle birlikte bu bilgiyi toplumsal dönüşüm süreçlerine entegre ederek geniş kitlelere ulaşan, dönüştürücü bir liderlik işlevi gören aktörlerdir. Bu bağlamda, organik aydınlar, bir sınıfın ideolojik liderliğini oluşturmak ve toplumsal yapıyı dönüştürmek için gerekli olan siyasal akımları örgütleme sorumluluğunu taşır. Bunun aksine geleneksel aydınlar, mevcut toplumsal düzenin statükosunu temsil eden figürlerdir. Rahipler ve idealist filozoflar gibi örneklerle açıklanan bu grup, genellikle geçmişin egemen sınıflarının ideolojik aygıtlarının bir uzantısı olarak işlev görür. Yeni toplumsal dinamiklere uyum sağlayamayan geleneksel aydınlar, bu bağlamda marjinalleşerek toplumsal dönüşüme karşı koyar ve değişim süreçlerine uyum sağlamaktan kaçınırlar. Gramsci, geleneksel aydınların kendilerini tarafsız ve bağımsız birer entelektüel olarak görme eğilimlerini, felsefi idealizmin bir yanılması olarak değerlendirir. Bu yanılma, toplumsal gerçekliği ve maddi koşulları göz ardı eden soyut bir düşünce biçimine dayanır ve Gramsci'ye göre bu duruş yabancılaşmış bir entelektüel tavrın göstergesidir (Eagleton, 1996, s. 171-173).

Gramsci'nin hegemonya kuramının temel bileşenlerinden biri olan "tarihsel blok" kavramı, egemen sınıfların iktidarını sürdürebilmesi için zorunlu bir hegemonik bileşen olmasının yanı sıra, karşı-hegemonik hareketlerin yeni bir toplumsal düzen inşa edebilmesi açısından da önemli bir dönüşüm alanı sunmaktadır. Bu bağlamda, tarihsel blok toplumsal dinamiklerin çok katmanlı işleyişini açıklayan bir kavramdır.

Tarihsel blok; toplumdaki farklı sınıflar, gruplar ve bireylerin belirli bir ideolojik ve politik hedef doğrultusunda birleşerek kolektif bir güç oluşturduğu yapıyı ifade eder. Bu yapı, sadece ekonomik çıkarların ya da politik hedeflerin bir araya getirilmesinden ibaret olmayıp ideolojik bağların kurulmasını, kültürel ortaklıkların güçlendirilmesini ve derin bir duygusal dayanışmanın inşasını da içerir. Bu süreç, toplumsal dönüşümün sürdürülebilirliği için kültürel düzeyde bir birleşmeyi zorunlu kılar. Toplumdaki farklı kesimlerin bir araya gelmesi, rasyonel bir birliktelikten öte insanların ideolojik ve kültürel dünyalarına dokunan bir dayanışmayı gerektirir. Bu noktada, aydınlar önemli bir role sahiptir. Onlar, yalnızca akademik bir perspektiften toplumu analiz eden bireyler değil

aynı zamanda halkın duygusal ve kültürel dünyasını anlayarak empati kurabilen liderlerdir. Halk ile aydınlar arasındaki empatik bağ, toplumsal değişim için gereken köklü bir ilişkiyi inşa eder ve kolektif eylemi mümkün kılar. Bu bağlamda Tarihsel blok, yalnızca teorik bir birliktelik değil, aynı zamanda duygusal ve ideolojik bir bütünlüğe dayanan toplumsal bir yapıdır. Bu yapı yönetenler ile yönetilenler arasındaki geleneksel ilişkilerin dönüşümünü sağlayarak halkın kolektif bir güç olarak bir araya gelmesine olanak sağlar. Tarihsel blok, ideolojik birliktelik ve duygusal dayanışma temelinde şekillenerek toplumsal dönüşümün altyapısını oluşturur (Gramsci, 1986, s. 272).

Antonio Gramsci'nin hegemonya kuramında merkezi bir yere sahip olan "mevzi savaşı" ve "manevra savaşı" kavramları, siyasal mücadelede iki farklı stratejik yaklaşımı temsil etmektedir. Gramsci, Hapishane Defterleri'nde bu kavramları, savaş sanatı ile siyaset sanatı arasında kurduğu analogik bağ üzerinden açıklamaktadır. Mevzi savaşı, hegemonik güçler ile karşı-hegemonik unsurlar arasındaki uzun vadeli, ideolojik ve kültürel mücadeleyi ifade ederken, manevra savaşı, doğrudan, hızlı ve keskin bir siyasal iktidar değişimini hedefleyen stratejik hamleleri tanımlamaktadır.

Mevzi savaşı, bireylerin kültürel ve ideolojik tahakküm mekanizmalarını aşarak yeni bir toplumsal düzenin aktif kurucu unsurları hâline gelmelerini amaçlayan uzun soluklu bir mücadeleyi ifade etmektedir. Fontana'nın belirttiği gibi bu stratejinin temel amacı, toplumsal bilinç inşa ederek yeni bir ideolojik ve kültürel yapılanmayı mümkün kılmaktır (Fontana, 2013, s.18). Bu süreç, olağanüstü bir sabır ve stratejik keşif yeteneği gerektiren uzun vadeli bir mücadeleyi zorunlu kılar (Gramsci, 2012, s.250).

Mevzi savaşı, iki temel eksen üzerinde şekillenir. İlk olarak, bireylerin burjuva ideolojisinin yarattığı yarılsamalardan sıyrılarak eleştirel bir bilinç kazanması amaçlanır. İkinci olarak, burjuva toplumunun içsel çelişkilerinin ve sürdürülemez yapılarının aşındırılmasıyla, bireylerin bu yapıların dayattığı bağımlılıklardan özgürleşmesi hedeflenir (Ransome, 2011, s. 201-202). Bu süreç, bireyleri alternatif bir toplumsal düzenin inşasında aktif ve dönüştürücü özneler hâline getirir. Böylece mevzi savaşı, yeni bir hegemonik yapılanmayı mümkün kılan stratejik bir mücadele biçimi olarak belirir.

Gramsci, mevzi savaşını ideolojik ve kültürel alanlarda uzun vadeli bir hegemonya mücadelesi olarak tanımlarken, manevra savaşını ani ve doğrudan bir müdahaleyle siyasal iktidarın ele geçirilmesini hedefleyen bir strateji olarak ele alır (Gramsci, 2014, s. 130). Onun tarihsel analizine göre, 19. yüzyılın liberal dönemi, toplumsal güçlerin uzun soluklu bir mevzi mücadelesi yürüttüğü bir süreç olarak değerlendirilirken, Fransız Devrimi doğrudan bir manevra savaşı örneği teşkil eder. Manevra savaşı, merkezi otoritenin zayıf olduğu ve toplumsal krizin derinleştiği koşullarda etkili olurken, modern toplumların ideolojik ve kültürel yapılarının karmaşıklığı nedeniyle mevzi savaşı zorunlu hâle gelir (Gramsci, 2014, s. 246).

## 2. Hegemonya Kuramı Bağlamında 141. Basamak Oyununun İncelenmesi

Vedat Türkali'nin *141. Basamak* adlı tiyatro oyunu, toplumsal sınıf çatışmalarını ve birey-toplum ilişkilerini ele alan derinlikli bir metin olup, Antonio Gramsci'nin hegemonya

kuramıyla örtüşen bir analiz zeminine sahiptir. Türkali'nin bu eseri, bireylerin otoriter yapılar ve ideolojik baskılara karşı geliştirdikleri direniş biçimlerini sahneye taşıırken, aynı zamanda aydınların toplum üzerindeki dönüştürücü rolüne de odaklanmaktadır. Bu bağlamda, Gramsci'nin hegemonya, karşı-hegemonya, siyasal ve sivil toplum, organik ve geleneksel aydın, mevzi ve manevra savaşı, tarihsel blok ve özne gibi kavramları, oyunun analizi için kapsamlı bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. 141. *Basamak*, yalnızca bireysel direniş ve sınıfsal çatışma ekseninde şekillenen bir metin olmanın ötesinde, ideolojik ve kültürel mücadelelerin tiyatro sahnesinde nasıl temsiliyet bulduğunu da göstermektedir.

### 2.1. Apartman: Hegomonik Düzenin Mekanı

Vedat Türkali'nin tiyatro metninde apartman, salt bir mekân olmanın ötesinde, toplumsal eşitsizliklerin ve ideolojik tahakküm mekanizmalarının kristalleştiği bir metafor olarak işlev görmektedir. Farklı sınıfsal konumlara sahip karakterleri aynı fiziksel alanda buluşturan bu yapı, hem toplumsal formasyonları hem de sınıflar arasındaki gerilimleri somutlaştırmaktadır. Türkali, apartman aracılığıyla hegemonik düzenin inşasını ve sürekliliğini sahneye taşıırken, bireylerin bu düzene eklenme veya ona karşı koyma biçimlerini de gözler önüne sermektedir.

Gramsci'nin hegemonya kuramı bağlamında apartmanın fiziksel yapısı, toplumsal stratifikasyonun hiyerarşik organizasyonuna denk düşen bir çözümlemenin zeminini sunar. Bu bağlamda apartman, hegemonik yapının mekânsal bir temsili olarak okunabilir. Apartmanın üst katları, egemen sınıfın farklı bileşenlerini temsil eden karakterlerle doludur: Kapitalist sermayenin taşıyıcısı Selman, otoriter devlet aygıtının sözcüsü Hamdullah, geleneksel aydın kimliğiyle Nail, militarist kontrol mekanizmalarını temsil eden Sabahattin ve bürokratik düzeni simgeleyen Zühtü, egemen ideolojinin sürekliliğini sağlayan kişiler olarak kurgulanmaktadır. Bu karakterler, hem devleti hem de kapitalist ilişkiler sistemini sürekli kılan mekanizmaları harekete geçirmekte; yasalar, normlar ve gündelik pratikler aracılığıyla bu düzeni tahkim etmektedirler.

Buna karşın, apartmanın alt katları, hegemonik baskı altında ezilen ve karşı-hegemonya potansiyeline sahip olan toplumsal grupların sahnesidir. Kapıcı Hüseyin, Selvi, işçi Mehmet, Kerim ve Hasan, hem ekonomik hem de ideolojik baskının doğrudan muhatapları olarak konumlanmaktadır. Bu karakterlerin gündelik yaşamındaki sıkıntılar, yalnızca maddi mahrumiyetle değil, aynı zamanda ideolojik aygıtların örtük tahakkümüyle şekillenmektedir. Alt kat sakinlerinin suskunluğu ve edilgenliği, hegemonik yapının rıza mekanizmalarının ne denli etkin işlediğini ortaya koymaktadır. Ancak, Hasan karakteri, bu hegemonik düzenin kırılmasını gösteren bir özne olarak öne çıkmaktadır. Hasan'ın çizdiği direnç hattı, Gramsci'nin tanımladığı anlamda karşı-hegemonik mücadelenin bir görüngüsüdür.

Apartmanın mimari yapısı, hegemonik ilişkilerin mekânsal olarak nasıl kurumsallaştığını çarpıcı bir biçimde gösterir. Üst katlarla alt katlar arasındaki mekânsal ayrım, sınıfsal hiyerarşiyi somutlaştırırken; alt katlardan üst katlara çıkmanın zorluğu, sınıfsal farkındalığa ve ideolojik bilince ulaşmanın önündeki engelleri simgelemektedir. Bu

mekânsal düzenleme, hegemonik düzenin yalnızca baskıyla değil, alt sınıfların bu düzeni içselleştirmesiyle sürdürüldüğünü ima etmektedir. Ancak, apartmanın alt katlarında, hegemonik düzenin sınırlarını zorlayan bir gerilim hattı bulunmaktadır.

Vedat Türkali'nin apartman kurgusu, salt bir dekor olmanın ötesinde, hegemonik ve karşı-hegemonik dinamiklerin mekânsal bir temsili olarak işlev görmektedir. Gramsci'nin hegemonya kuramı ışığında değerlendirildiğinde, apartman hem baskının hem de rızanın üretildiği bir mikrokozmos olarak belirginleşmektedir. Mimari yapısı, toplumsal sınıflar arasındaki hiyerarşik düzeni yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda bu düzenin sürekliliğini sağlayan ideolojik ve yapısal aygıtları da gözler önüne serer. Bu bağlamda, apartman, hegemonik tahakkümün mekânsal bir düzlemde nasıl kristalleştiğini ve bu düzenin kırılma noktalarını nasıl barındırdığını ortaya koyan politik bir sahne işlevi görmektedir.

## 2.2. Hegemonya ve Karşı-Hegemonya: İktidarın Sarsılan Temeli ve Yeniden İnşası

Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı, iktidarın yalnızca baskı ve zor kullanımıyla değil, aynı zamanda ideolojik aygıtlar aracılığıyla rıza üretimi yoluyla da sürdürüldüğünü öne sürer. Bu bağlamda hegemonya, siyasal ve sivil toplum aracılığıyla inşa edilen bir tahakküm biçimi olarak, yalnızca fiziksel güce değil, bireylerin zihin dünyalarına da nüfuz eden bir yapıya dayanır. Karşı-hegemonya ise hâkim söyleme karşı geliştirilen alternatif direniş pratiklerini ifade eder. Vedat Türkali'nin *141. Basamak* adlı oyunu, bu iki kavramı dramatik bir yapıda sahneye taşıyarak bireysel ve kolektif iktidar mücadelelerini mikro ölçekte görünür kılar.

Oyun, apartman sakinlerinin ortak bir mekânda bir araya geldiği sahneye başlar. Yıkık çatı, harap duvarlar ve bozuk altyapı gibi fiziksel unsurlar, yalnızca somut bir mühendislik sorunu değil, aynı zamanda apartman sakinlerinin toplumsal, sınıfsal ve ideolojik bölünmelerini yansıtan bir alegoriye dönüşür. Bu mekânsal arıza, apartmanın hâkim gücünü temsil eden Hamdullah Bey'in otoritesini pekiştiren bir unsur olarak işlev görür. Hamdullah, yalnızca mülk sahibi olmanın ötesinde, tarihsel ve kültürel referansları araçsallaştırarak mevcut düzeni meşrulaştıran bir hegemonik figür olarak belirir. Söylemleri ve tutumları, apartmanda statükonun devamını sağlamaya yönelik bir iktidar pratiği sergiler. Bu bağlamda Hamdullah'ın varlığı, apartman sakinlerinin yalnızca fiziksel mekân içinde değil, düşünsel düzlemde de hareket alanlarını sınırlandıran bir hegemonik güç hâline gelir.

Ancak, bu hegemonik yapıya karşı apartman içinde farklı direnç odakları gelişir. Zühtü, sakinleri kolektif bir duruş sergilemeye teşvik eden ve hukukun üstünlüğünü vurgulayan bir figür olarak ön plana çıkar. Selman da Zühtü'nün çizgisini destekleyerek, apartman sakinlerinin Hamdullah'ın ekonomik ve ideolojik tahakkümüne karşı birleşmesi gerektiğini öne sürer. Ne var ki, bu çağrılar apartmandaki bireysel çıkarlar ve temkinli yaklaşımlar nedeniyle sınırlı bir yankı bulur. Özellikle Kerim, Selvi ve Mehmet gibi karakterler, ortak hareket etmenin getireceği riskleri ve bireysel kazanımlarına olası etkilerini sorgulamaktadır. Bu gerilim, Gramsci'nin hegemonya kuramında vurguladığı rıza ve tahakküm dinamiklerini gözler önüne serer. Apartman sakinleri bir yandan ortak

çıkarlar doğrultusunda bir dayanışma zemini ararken, diğer yandan bireysel hesaplar ve korkular bu birliği sürekli zayıflatmaktadır.

Apartmanın fiziksel yapısı, oyun boyunca toplumsal yapının ve sınıfsal bölünmelerin bir yansıması olarak işlev görür. Çatı, hem fiziksel hem de ideolojik bir dayanışma ihtiyacını temsil etmektedir. Ancak, çatının onarımı için atılacak her adım, Hamdullah'ın onayına tabidir. Bu durum, yalnızca mülkiyet ilişkilerini değil, iktidarın somut ve soyut biçimlerini de açığa çıkarır. Hamdullah, apartmanın yalnızca fiziksel kontrolünü elinde bulundurmaz; aynı zamanda sakinlerin düşünsel ve ideolojik yönelimlerini de biçimlendirmeye çalışır. Onun hegemonik gücü, ekonomik araçların ötesinde, psikolojik manipülasyonlardan, tarihsel referanslardan ve bilgi kontrolü mekanizmalarından beslenmektedir.

Oyun, bilgi ve teknolojinin iktidar üzerindeki belirleyici rolünü de tartışmaya açar. Hamdullah'ın apartmandaki denetimini pekiştirmek için kullandığı diktafon, sıradan bir dinleme cihazı olmanın ötesinde, sakinlerin rızasını şekillendiren ve hegemonik düzeni pekiştiren bir mikrohegemonya aracı olarak işlev görür. Bu aygıt, Hamdullah'a toplumsal güç dinamiklerini manipüle etme fırsatı sunarken, apartman sakinlerinin üzerindeki denetimi de derinleştirir. Hamdullah, bu teknolojiyi şu sözlerle meşrulaştırır: "Devlet işi hafiyesiz olmaz. Ama çağımız uygarlık çağı, teknik ve bilimsel ilerlemeler çağı... Ne şu kadcılık bir aletle telefonda yatak odasına kadar keyfinin istediği her yeri dinlersin" (Türkali, 2017, s. 28). Bu sözler, apartmandaki modern gözetim mekanizmalarının meşrulaştırılma biçimlerini ortaya koyar. Hamdullah'ın apartmanda otoritesini sürdürmek için diktafon gibi teknolojik araçlara başvurması, hegemonik düzenin bilgi ve kontrol mekanizmaları üzerinden nasıl yeniden üretildiğini gözler önüne serer.

Hamdullah karakteri, yalnızca mevcut düzenin bir taşıyıcısı değil, aynı zamanda Gramsci'nin "tarihsel özne" kavramını somutlaştıran bir figürdür. "Gramsci'ye göre insan, sabit ve değişmez bir doğaya sahip 'bilinenler' ve varoluşu önceden belirlenmiş 'özler' değildir. İnsan, köklerini tarihsel süreçten alan bir 'oluş'tur" (Fontana, 2013, s. 27). Bu yaklaşım, bireyin ve toplumların sürekli dönüşüm hâlinde olduğunu ve bu dönüşümün tarihsel bağlamlarla şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu çerçevede Hamdullah, geçmişin ideolojik ve sembolik mirasını sahiplenen bir aktör olarak kendini inşa eder.

Hamdullah'ın tarihsel mirası hegemonik bir araç olarak kullanması, onun otoritesini yalnızca mülkiyet ilişkileriyle değil, aynı zamanda ideolojik söylemler aracılığıyla pekiştirdiğini gösterir: "Dedelerimden, dedelerimin dedesinden kalan bu mülkü tam sekiz yüz yıldır idare edip gidiyoruz" (Türkali, 2017, s.25). Bu ifade, mülkiyet hakkını tarihsel bir zorunluluk olarak sunarken aynı zamanda mevcut düzenin değiştirilemez ve sorgulanamaz olduğu yönünde bir bilinç üretir. Hamdullah, bireysel otoritesini kolektif bir aidiyet anlatısına dayandırarak apartman sakinleri üzerinde psikolojik bir tahakküm kurar. Geçmiş referans vermesi, yalnızca bir tarih vurgusu değil, aynı zamanda bugünü meşrulaştırma ve geleceği belirleme çabasının bir yansımasıdır. Tarih, bu bağlamda yalnızca hatırlanan bir geçmiş değil, bugünün iktidar ilişkilerini düzenleyen bir araç hâline gelir.



Bu hegemonik yapılanma içerisinde Hamdullah'ın en belirgin özelliği, mevcut düzeni yalnızca devam ettirmekle kalmayıp onu kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirme çabasıdır. Bu yönlendirme iki temel stratejiye dayanır. Birincisi, tarihsel süreklilik ve mülkiyet hakkı üzerinden kurduğu meşruiyet söylemidir. Bu söylem, onun varlığını yalnızca bir birey olarak değil, kolektif bir tarihin temsilcisi olarak sunmasına olanak tanır. İkincisi ise, apartman sakinleri üzerinde kurduğu psikolojik baskı ve manipülatif söylemlerle statükoya yönelik herhangi bir tehdit algısını bertaraf etme stratejisidir.

Hamdullah'ın ideolojik manipülasyon yeteneği, apartman sakinleriyle kurduğu söylemsel ilişkilerde belirgin bir biçimde açığa çıkmaktadır. Onun kullandığı dil, muhalefeti etkisiz hâle getirir. Söylemleri, hem suçlayıcı hem de korku üretmeye yönelik stratejiler içermekte, böylece apartman sakinlerini savunmacı bir pozisyona iterek onların direncini kırmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, “Gözlerinizi gene bizim, tepedeki kata dikmişsiniz” ifadesi, sakinleri suçluluk duygusuyla kuşatarak özgüvenlerini zayıflatmayı ve onları kendi konumlarını sürekli savunmak zorunda bırakarak edilgenleştirmeyi hedeflemektedir (Türkali, 2017, s.36). Hamdullah'ın manipülatif söylemleri, yalnızca bireysel özgüveni zedelemekle kalmaz, aynı zamanda apartman sakinleri arasındaki kolektif dayanışmayı da sekteye uğratar. Kat mülkiyeti hukuku gibi nesnel ve düzenleyici bir çerçeveyi ideolojik bir araç olarak kullanarak, apartman sakinlerinin taleplerini kaotik, düzensiz ve mevcut statükoyu tehdit eden unsurlar olarak çerçevelemektedir.

Hamdullah'ın apartman sakinlerini baskı altına almak için kullandığı en güçlü stratejilerden biri, onların meşru taleplerini kriminalize ederek topluluk içinde bir bölünme yaratmaktır. “Hasangiller yoluna sapmak” ifadesi, yalnızca bireysel bir suçlamayı değil aynı zamanda apartman sakinlerinin kolektif hareketini, düzeni tehdit eden bir unsur olarak inşa etme çabasını göstermektedir. “Hedefiniz, maksadınız ve tuttuğunuz yol düpedüz Hasangiller yoludur” ifadesiyle, sakinlerin apartmanda yapısal bir değişim talep etmeleri, yalnızca bir itiraz ya da müzakere süreci değil, düpedüz bir düzene başkaldırı olarak kodlanmaktadır (Türkali, 2017, s.38). Bu tür söylemler, apartman sakinleri arasında güvensizlik yaratarak potansiyel bir dayanışma zemininin oluşmasını engeller. Nitekim, Zühtü, Oya ve Mehmet gibi karakterlerin, kendilerini suçlu hissetmeleri ve paniğe kapılmaları, Hamdullah'ın ideolojik tahakküm mekanizmasının ne denli etkili olduğunu gözler önüne sermektedir.

Hamdullah'ın hegemonik düzeni manipülatif söylemlerle pekiştirmesi, yalnızca sözel düzeyde gerçekleşmez; aynı zamanda, ideolojik araçlarını fiziksel ve sembolik unsurlarla da desteklemektedir. Örneğin, kapıya asılmış bir kasketi göstererek, “Kapıya asılmış kasketin ne anlama geldiğini bu memlekette bilmeyen kaldı mı?”<sup>2</sup> şeklinde konuşması,

<sup>2</sup> Vedat Türkali'nin oyununda geçen “kapıya asılmış kasket”, toplumsal ve ideolojik anlamlarla yüklü bir sembole dönüşmektedir. Bu bağlamda, kasketin kapıya asılması kişinin sınıfsal konumunu ve ideolojik bağlamda nasıl algılandığını ima eder. Ancak oyunda bu imge bir suç unsuru olarak değerlendirilir; çünkü kasket, belirli bir toplumsal aidiyetin, sınıfsal kimliğin ve muhalif duruşun temsilidir. Kasketin suç olarak algılanması, dönemin politik iklimi ve ideolojik mücadeleleri bağlamında değerlendirildiğinde işçi sınıfının ve emekçi halkın sistem karşısındaki konumu ile doğrudan ilişkilidir. Özellikle sol ideolojilerin güç kazandığı dönemlerde işçi hareketlerinin tehdit olarak görülmesi, gündelik yaşamın sıradan sembollerinin bile politik



basit bir nesneyi dahi otoritesini pekiştiren bir sembol hâline getirdiğini gösterir (Türkali, 2017, s.40). Bu noktada Hamdullah'ın hegemonya kurma yöntemi, yalnızca hukuksal ve ekonomik tahakküme dayalı değil, aynı zamanda anlam dünyalarını belirleyen söylemsel ve simgesel pratiklerle iç içe geçmiş bir süreçtir. Bu süreç, sıradan görünen gündelik nesnelere dahi mevcut düzeni koruma ve alternatif bir düzenin ortaya çıkmasını engelleme amacıyla yeniden anlamlandırarak apartman sakinlerinin bilincini şekillendirmeye hizmet etmektedir. Özellikle çatının onarımı gibi rasyonel bir talebin dahi, Hamdullah tarafından “çatıyı yıkmak” girişimi olarak çarpıtılması, onun hegemonik düzenini korumak adına gerçeği nasıl dönüştürdüğünü gösteren önemli bir örnektir. Somut bir ihtiyacı, sembolik düzeyde bir tehdide dönüştürülmesi otoritenin yalnızca fiziksel araçlarla değil, bilinç ve algı yönetimi yoluyla sürdürüldüğünü kanıtlamaktadır. Böylelikle Hamdullah, ideolojik araçları ustalıklı kullanarak kendi otoritesini sorgulanamaz bir konuma yükseltir. 141. *Basamak*, bu bağlamda sadece bir apartman çatısı meselesini değil, daha geniş ölçekli bir hegemonya anlayışını dramatize eder.

Hamdullah'ın apartmanda tesis ettiği geleneksel hegemonik düzen, Mr. Pikson'un gelişle sarsılmış ve apartmanda yeni bir güç dengesi ortaya çıkmıştır. Pikson, ekonomik gücünü kullanarak çatı katını ele geçirmiş ve böylelikle apartmanda yabancı bir hegemonyanın hissedilir hâle gelmesine neden olmuştur. Pikson'un varlığı, Hamdullah'ın otoritesini zayıflatmış, onu geleneksel hegemonik liderlik konumundan uzaklaştırarak apartman içindeki gücünü kaybetmesine neden olmuştur. Ancak bu hegemonik değişim süreci, yalnızca Pikson'un egemenliğiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda apartmanda yeni bir karşı-hegemonik hareketin doğuşuna da zemin hazırlamıştır.

Pikson'un ekonomik ve ideolojik tahakkümüne karşı gelişen karşı-hegemonik girişim, Selman ve Hamdullah'ın liderliğinde şekillenmiştir. Her ne kadar bu iki figür arasındaki kişisel ve ideolojik farklılıklar devam etse de Pikson'un yabancı hegemonyasına karşı zorunlu bir ittifak kurulmuştur. Bu ittifak, apartman sakinlerinin Pikson'a karşı örgütlenmesini ve kolektif bir dayanışma oluşturmasını hedeflemektedir. Özellikle Selman'ın apartmanı icra tehdidinden kurtarmak amacıyla başlattığı yardım kampanyası, halkın rızasını kazanma ve kolektif bir karşı-hegemonik hareket oluşturma potansiyeline sahip olsa da kişisel çıkarlar nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bu durum, karşı-hegemonik hareketlerin yalnızca ekonomik ya da siyasi hamlelerle değil, ideolojik ve kültürel dönüşüm süreçleriyle desteklenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Mevcut girişimin başarısızlığı, dayanışma ve liderlik eksikliği nedeniyle karşı-hegemonik hareketlerin ne denli kırılabilir bir yapıya sahip olabileceğini göstermesi açısından önemlidir.

---

bir anlam kazanmasına yol açmıştır. Türkali'nin anlatısında bu nesneye yüklenen anlam, bireyin sınıfsal kimliğinin siyasal bir meseleye dönüştüğünü gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, suç sayılan şey yalnızca fiziksel bir nesne değil, onun simgelediği sınıfsal bilinç ve ideolojik duruştur. Kasketin suç unsuru hâline gelmesi, baskıcı rejimlerin ve sınıfsal ayrışmaların toplum üzerindeki tahakkümünün bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Pikson'un kurduğu hegemonik düzen, nihayetinde Sabahattin'in fiziksel müdahalesiyle sarsılmıştır. Bastonuyla Pikson ve adamlarını apartmandan uzaklaştıran Sabahattin, yalnızca fiziksel bir tahakkümü değil, aynı zamanda ideolojik bir düzeni de yıkmıştır. Ancak bu müdahale, hegemonik yapının tamamen ortadan kalkmadığını, aksine yeni ideolojik kutuplaşmaların doğmasına zemin hazırladığını göstermektedir. Sabahattin'in müdahalesiyle apartmanda oluşan hegemonik boşluk, statükoyu korumaya çalışan aktörler ile yeni bir düzen arayışında olanlar arasında derin ideolojik çatışmalara yol açmıştır. Bu süreç, Gramsci'nin hegemonya kuramı bağlamında, mevcut düzenin çöküşüyle birlikte yeni bir hegemonik yapılanmanın kaçınılmaz olduğuna dair teorik önermesini desteklemektedir.

Apartmentta yeni bir düzenin inşasına yönelik tartışmalar, ideolojik gerilimleri ve kırılmaları belirgin şekilde ortaya koymaktadır. Zühtü ve Kerim gibi figürler kendi ideolojik yaklaşımlarını hâkim kılmaya çalışırken Nail gibi aktörler mevcut statükoyu savunmaktadır. Ancak, bu çatışmanın kritik dönüm noktası, Hasan'ın uzun süren sessizliğini bozarak tartışmaya müdahil olmasıdır. Hasan'ın "Yanlış yola götürüyorlar bizi..." (Türkali, 2017, s.208) şeklindeki ifadesi, yalnızca mevcut düzenin sorgulanmasına değil, aynı zamanda yeni bir karşı-hegemonik hareketin doğuşuna işaret etmektedir. Onun sessizliğini bozması, apartmandaki güç mücadelesini derinleştirmiş ve tartışmayı daha kapsamlı bir ideolojik bağlama taşımıştır.

Hasan'ın tartışmaya katılımı, Oya'nın entelektüel bir perspektiften verdiği yanıtla daha teorik bir boyut kazanmıştır. Oya, "Marks'ın modası geçeli yıllar oluyor... Yepyeni düşünce, yepyeni eylemler var kişinin önünde... Doğal olarak da yepyeni kuram gerekli... Belli ki Herbert Marcuse'yi okumamışsınız..." (Türkali, 2017, s.210) sözleriyle geleneksel Marksist yaklaşımların ötesine geçerek Herbert Marcuse'un eleştirel teori anlayışına atıfta bulunmuştur. Marcuse'ün yaklaşımı, ekonomik altyapı kadar kültürel ve ideolojik üst yapının da dönüşümünde belirleyici rol oynar. Oya'nın bu çıkışı, apartmandaki çatışmanın sadece bir liderlik meselesi değil, köklü bir ideolojik dönüşüm talebini içerdiğini göstermektedir.

Egemenlik krizinin belirginleştiği bu sahnede, Sabahattin'in Hamdullah'ı yeniden yönetici olarak önermesi, statükoyu koruma refleksiyle açıklanabilir. Bu öneri, Gramsci'nin "pasif devrim" kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, sistemin değişim taleplerini absorbe ederek mevcut düzeni yeniden üretme stratejisini yansıtmaktadır. Pasif devrim, radikal bir dönüşüm gerçekleşmeden, toplumsal taleplerin düzen içinde eritilerek statükonun devam ettirilmesi sürecini ifade eder. Bu bağlamda, Sabahattin'in önerisi, eski düzenin hegemonik pozisyonunu korumaya yönelik bir hamle olarak okunabilir. Ancak, Hamdullah'ın kısa bir süre omuzlarda taşındıktan sonra yerine Selman'ın geçmesi, hegemonik düzenin sürekli bir değişim halinde olduğunu gösterir. Bu durum, Gramsci'nin "organik kriz" kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir. Organik kriz, mevcut hegemonik düzenin halkın rızasını kaybetmesi ve toplumun alternatif bir düzen arayışına yönelmesiyle ortaya çıkan bir kırılma anıdır. Hamdullah'ın yerine Selman'ın

getirilmesi, eski düzenin toplumsal meşruiyetini kaybettiğine ve karşı- hegemonik yapı oluşturma ihtiyacının doğduğuna işaret eder.

### 2.3. Siyasal ve Sivil Toplum: İktidarın Disiplin ve İkna Mekanizmaları

Hamdullah, otoriter tahakkümün bireysel düzeyde cisimleşmiş bir örneği olarak siyasal toplumun baskıcı işleyişini görünür kılmaktadır. Siyasal toplumun, toplumsal düzeni tesis etme iddiasıyla zorlayıcı ve baskıcı mekanizmalara dayanması, Hamdullah'ın tehditkâr tutumlarında somutlaşarak ifadesini bulur. Onun alt sınıflara yönelik paranoyası ve şiddet eğilimi, bireysel bir psikolojik rahatsızlıktan ziyade, otoriter düzenin içsel kırılğanlığını ve bu kırılğanlığın şiddet aracılığıyla örtbas edilme çabasını temsil etmektedir. Hasan'a yönelttiği "Ne bakıyorsun kör olası... Ayağımı denk al..." (Türkali, 2017, s. 70) şeklindeki sözleri, dilin bir baskı ve tahakküm aracı olarak nasıl işlevselleştirildiğini açıkça gözler önüne sermektedir. Burada şiddet yalnızca fiziksel bir boyut taşımamakta, aynı zamanda sözlü ve sembolik düzeyde de otoritenin yeniden üretildiği bir araç hâline gelmektedir. Bu bağlamda, Hamdullah'ın karakteri, Gramsci'nin hegemonya kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, devletin yalnızca zor aygıtlarıyla değil, gündelik ilişkilerde kökleşmiş otoriter pratikler yoluyla da iktidarını pekiştirdiğini gösteren bir figür olarak okunabilir.

Gramsci'nin "zor ve rıza" diyalektiği bağlamında değerlendirildiğinde, Hamdullah, rıza üretiminde başarısız olan bir düzenin, baskıya dayalı mekanizmalarla sürekliliğini sağlama çabasını temsil etmektedir. Onun kontrol ve disiplin takıntısı, bireysel bir özellik olmanın ötesinde, otoriter düzenin meşruiyetini zor kullanarak sürdürme eğilimini göstermektedir. Alt sınıfların potansiyel bir tehdit olarak algılanması, baskı mekanizmasını sürekli kılan bir unsur hâline gelmektedir. Hamdullah'ın söylemleri ve eylemleri, siyasal toplumun alt sınıfları disipline etme ve direnişlerini bastırma işlevini somutlaştırmaktadır. Onun varlığı, şiddetin otoriter düzenin sürdürülebilirliği açısından nasıl bir araç hâline getirildiğini dramatize etmektedir. Bu bağlamda, Hamdullah yalnızca bireysel bir otorite figürü değil, siyasal toplumun baskıcı yapısının işleyişini gözler önüne seren bir temsil niteliği taşımaktadır.

Selman karakteri, kapitalist düzenin bireyler ve toplumsal ilişkiler üzerindeki çok katmanlı etkilerini somutlaştıran bir figür olarak öne çıkmaktadır. Fabrikatör kimliğiyle sermaye birikimini ve ekonomik gücünü kişisel çıkarları doğrultusunda kullanırken, emeği metalaştırmakta ve insan ilişkilerini ekonomik rasyonalite ekseninde araçsallaştırmaktadır. Bu bağlamda Selman, kapitalist zihniyetin bireyler arası ilişkileri nasıl ekonomik fayda temelinde yeniden şekillendirdiğini ve insanî değerleri piyasa mekanizmalarına tâbi kıldığını gözler önüne sermektedir. Onun Kerim'e yönelik "Fena değil ellerin delikanlı... On iki lira eder" (Türkali, 2017, s. 110) ifadesi, emeğin yalnızca ekonomik bir değişim değeri üzerinden tanımlandığını ve insanî boyutlarından soyutlandığını göstermektedir. Bu durum, Karl Marx'ın "meta fetişizmi" kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir biçimde, insan emeğinin özgün ve yaratıcı boyutlarından arındırılarak yalnızca değişim değeri taşıyan bir unsur hâline getirildiğini ortaya koymaktadır. Kapitalist sistem, bireyin emeğini salt üretim sürecine katkısıyla ölçerken, onun toplumsal kimliğini ve bireysel varoluşunu ikincil bir konuma itmektedir.

Selman karakteri, yalnızca bireysel bir kapitalist figür değil, aynı zamanda Antonio Gramsci'nin hegemonya teorisi bağlamında değerlendirildiğinde, kapitalist düzenin yeniden üretilmesini sağlayan tahakküm mekanizmalarının taşıyıcısı konumundadır. Gramsci'nin siyasal toplum ve sivil toplum ayrımı göz önüne alındığında, Selman'ın ilişkileri yalnızca ekonomik çıkar temelli biçimlendirmesi, ekonomik ve ideolojik yapılar arasındaki diyalektik ilişkiyi gözler önüne sermektedir. O, ekonomik gücünü yalnızca maddi kazanç sağlama aracı olarak değil aynı zamanda toplumsal hiyerarşileri ve sınıfsal tahakkümü pekiştiren bir mekanizma olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda Kerim ile kurduğu ilişki, kapitalizmin sadece ekonomik bir sömürü düzeni olmadığını, bireylerin toplumsal ve kimliksel dönüşümüne doğrudan etki eden hegemonik bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Üretim ilişkilerinin birey üzerindeki etkileri, yalnızca ekonomik düzlemde değil, bireyin kimlik algısı, toplumsal konumu ve öznel deneyimi açısından da belirleyici hâle gelmektedir.

Kapitalist sistemin bireyleri nasıl şekillendirdiğini ve bu sürecin doğal bir düzen olarak nasıl meşrulaştırıldığını göstermesi bakımından Selman'ın Hamdullah ile girdiği pazarlık süreci, ekonomik değerlerin insanî ilişkileri nasıl aşındırdığına dair çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Onun "Yüz milyon dolar... Beş yüz milyon dolar..." (Türkali, 2017, s. 48) sözleri, ekonomik göstergeler üzerinden tanımlanan ilişkilerin, insanî değerleri ve etik boyutları nasıl silikleştirdiğini açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda Selman, kapitalist düzenin yalnızca ekonomik sömürüyle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda toplumsal ve ahlaki değerlerin erozyonuna yol açan ideolojik bir sistem olduğunu ortaya koyan bir figürdür. Kapitalist hegemonya, yalnızca üretim ilişkileri aracılığıyla değil, aynı zamanda bireyler arası ilişkileri araçsallaştırarak ve ekonomik fayda temelinde yeniden tanımlayarak kendini yeniden üretmektedir.

Sabahattin karakteri, Gramsci'nin siyasal toplum kavramı bağlamında, tarihsel ve militarist bir söylemi temsil eden, otoritenin geçmişe dayalı meşruiyet arayışını somutlaştıran bir figür olarak değerlendirilebilir. Onun geçmişteki askerî başarılarına sürekli vurgu yapması, yalnızca bireysel bir nostalji olarak ele alınamaz; bu vurgu aynı zamanda siyasal otoritenin fiziksel zorlamanın ötesinde tarihsel anlatılar yoluyla meşruiyet üretme çabasını yansıtır. Sabahattin'in "O zaman senden daha gençtim ben... Çakı gibi bir mülazımı evveldim... Allahüekber dağlarında..." (Türkali, 2017, s. 12) şeklindeki ifadeleri, militarist retoriğin otorite kurma sürecinde nasıl bir araç olarak işlevselleştirildiğini açıkça göstermektedir. Sabahattin'in sözleri, askerî başarılar ve geçmişin kahramanlık anlatıları üzerinden hegemonik bir düzenin yeniden üretimini sağlamaya yönelik bir girişim olarak okunabilir.

Sabahattin'in geçmişe tutunarak güncel otoritesini tesis etme çabası, tarihsel meşruiyet araçları ile modern toplumsal gerçeklik arasındaki uyumsuzluğu ortaya koymaktadır. Hegemonik anlayışa göre ideolojik ve zorlayıcı araçların toplumsal kabul görmediği durumlarda hegemonya zayıflar ve çözülmeye başlar. Sabahattin, bu bağlamda, geçmişe dayalı otoriter yapıların çağdaş bağlamda işlevsizleşmesini ve toplumsal destekten yoksun kaldığında nasıl bir çöküşe sürüklendiğini temsil eden güçlü bir alegorik figürdür.

Sivil toplum, Gramsci'nin kavramsallaştırmasına göre, devletin doğrudan baskıcı mekanizmalarına eklenmiş ancak onlardan farklı olarak rıza üretimi yoluyla iktidarı meşrulaştıran bir alan olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda Zühtü, hegemonik düzenin rıza üretiminde etkin rol oynayan bir aktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Gramsci, sivil toplumu, ideolojik hegemonya aracılığıyla rıza üretiminin gerçekleştiği bir alan olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, Zühtü'nün apartman sakinlerine yönelik tutumu, düzenin sürekliliğini sağlama amacına yönelik bir arabuluculuk çabası olarak değerlendirilebilir.

Zühtü'nün dili, hukuki terimlerle, bürokratik ifadelerle ve kurumsal referanslarla örülüdür. Bu dil, apartman sakinlerine güven verme ve düzenin devamlılığını sağlama işlevi görse de esasen mevcut yapıyı pekiştiren bir hegemonik stratejiye dayanır. Örneğin, "Kat mülkiyeti kanununun 4. maddesinin a fıkrasında..." (Türkali, 2017, s. 18) şeklindeki ifadeleri, hukuku bir çözüm aracı olarak kullanmanın ötesinde, otoritenin sürekliliğini sağlama işlevi görmektedir. Bu bağlamda, hukukun burada yalnızca düzeni sağlamaya yönelik bir normatif çerçeve olmadığı, aynı zamanda bireyleri belirli bir toplumsal yapıya rıza göstermeye ikna eden bir söylem biçimi olarak işlediği söylenebilir. Bu noktada, apartman yönetmeliği, Althusser'in ideolojik devlet aygıtları kuramı bağlamında "hukuki ideolojik aygıt" olarak değerlendirilebilir. Apartman sakinlerinin gündelik hayatı, bu yönetmelik aracılığıyla belirli kurallara bağlanmakta ve bu şekilde mevcut düzen meşrulaştırılmaktadır.

Zühtü, kendisini tarafsız bir düzen sağlayıcı olarak sunsa da apartman yönetmeliği gibi hukuka dair metinler aracılığıyla apartman sakinlerinin gündelik yaşamına müdahale eden bir otorite figürü olarak hareket etmektedir. Yönetmelikler ve yasalar, yalnızca baskı mekanizmaları olarak değil, aynı zamanda bireylerin belirli kuralları içselleştirmesini sağlayan ideolojik araçlar olarak da işlev görmektedir. Bu bağlamda, Zühtü, yalnızca bir apartman yöneticisi değil, mevcut düzenin sürekliliğini sağlayan hegemonik bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zühtü'nün oyun boyunca hukuka ve kurallara yaptığı vurgu, zaman zaman bir direniş aracı olarak da görünür. "Hamdullah Bey'in bizlere, bu bina sakinlerine baskı yapmaya, bizim menfaatlerimizi çiğnemeye ne kanuni, ne ananevi, ne ahlaki hiçbir şekil ve surette hakkı yok" (Türkali, 2017, s. 18) şeklindeki sözleri, Zühtü'nün hukuku yalnızca otoriteyi meşrulaştırmak için değil, aynı zamanda kendi konumunu korumak için de araçsallaştırdığını göstermektedir. Ancak burada önemli olan, bu söylemin doğrudan bir iktidar eleştirisi yapmaktan kaçınarak mevcut sistem içinde bir çözüm arayışına yönelmesidir. Böylece Zühtü, hegemonik düzen içinde rıza üreten ve bu rızanın devamlılığını sağlayan bir aracı olarak işlev görmektedir.

Zühtü'nün düzeni sağlama çabası, apartman sakinleri arasındaki sınıfsal ve kültürel gerilimlerle iç içe ilerlemektedir. Selvi gibi sade ve doğrudan bir dille konuşan karakterlerle kurduğu diyaloglar, onun sınıfsal ayrıcalık ve üstünlük algısını açığa çıkarmaktadır. "Mektep mi açacağız burada?" (Türkali, 2017, s. 16) ifadesi, onun halktan ne denli kopuk olduğunu ve eğitim düzeyi üzerinden bir üstünlük söylemi inşa ettiğini

göstermektedir. Zühtü, dili yalnızca düzenin devamlılığını sağlamak için değil, aynı zamanda belirli bir toplumsal hiyerarşiyi pekiştirmek için de kullanmaktadır.

Zühtü'nün hukuka ve bürokrasiye dayalı söylemi, adalet arayışını görünüşte mümkün kılar; ancak esasen, mevcut iktidar ilişkilerinin meşruiyetini pekiştiren ve hegemonik düzenin yeniden üretilmesine hizmet eden bir araç işlevi görür. Hukukun tarafsız ve nesnel bir sistem olduğu yanılsamasını yaratırken, bireyleri bu sistem içinde çözüm aramaya yönlendirerek gerçek bir dönüşüm ihtimalini bastırır. Böylece, Zühtü yalnızca düzenin temsilcisi değil, aynı zamanda bu düzenin eleştirel bir sorgulamaya tabi tutulmasını engelleyen mekanizmanın da taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Hacı Ahmet karakteri, sivil toplumun ideolojik yapılanmasını ve dinin toplumsal kontrol mekanizması olarak işlevselliğini anlamak açısından dikkate değer bir figürdür. Onun söylemleri, yalnızca bireysel inanç pratikleriyle sınırlı kalmayıp mevcut düzenin istikrarını teminat altına alan ve toplumsal normları pekiştiren hegemonik bir aygıt niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, Hacı Ahmet'in dini ve geleneksel değerleri otorite inşa etmek amacıyla stratejik bir şekilde araçsallaştırdığı görülmektedir. Ancak burada söz konusu olan otorite, yalnızca manevi ve ahlaki ilkeler temelinde şekillenmez; aynı zamanda bireylerin sorgulama kapasitesini sınırlandıran ve rızanın içselleştirilmesini sağlayan hegemonik bir yapılanmayı da içerir.

Bu çerçevede, Hacı Ahmet'in "Takdiri ilahiye karşı gelinmez..." (Türkali, 2017, s. 159) ifadesi, yüzeyde yalnızca bir dini öğüt olarak okunabilecek olsa da derinlemesine incelendiğinde, toplumsal eşitsizlikleri kaçınılmaz ve değiştirilemez bir kader olarak sunan söylemsel bir stratejiye dayandığı görülmektedir. Böylesi bir kaderci anlatı, toplumsal ve yapısal adaletsizlikleri doğallaştırarak bireylerin eleştirel düşünme becerilerini köreltmekte ve onları edilgen bir kabullenme sürecine yönlendirmektedir. Bu noktada din, salt bireysel vicdana hitap eden bir inanç sistemi olmaktan çıkarak statükoyu meşrulaştıran ve bireyleri hâkim ideolojik yapıya entegre eden bir hegemonik mekanizma olarak işlev görmektedir.

Ancak, Hacı Ahmet'in söylemi yalnızca bireyleri edilgen bir konuma sürükleyen bir hegemonik aygıt olarak kalmaz; aynı zamanda onun kişisel çıkarlarını koruma ve otoritesini güçlendirme stratejisinin de ayrılmaz bir parçası hâline gelir. Nitekim, Selman'ın Oya'yı koruma saikiyle dile getirdiği "Bana bak Hacı Efendi, inanç sömürücülüğü yapıp da kızcağızı tesir altında bırakma..." (Türkali, 2017, s. 170) sözleri, dinin salt bir inanç meselesi olmanın ötesinde bireyler üzerinde tahakküm kuran bir iktidar aracı hâline geldiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu noktada, Hacı Ahmet'in dini ve manipülatif söylemleri yalnızca bireyler üzerinde otorite inşa etmekle kalmayıp aynı zamanda toplumsal ilişkileri belirli bir hiyerarşik düzende yeniden üreten bir ideolojik çerçeve oluşturmaktadır.

Bununla birlikte, Hacı Ahmet'in pragmatik ve manipülatif doğası, Mehmet'in "Hacı Ahmet değil misin sen?" sorusuna verdiği "Bakın siz de yanıldınız... Bendeniz Hacı Mahmut efendim..." (Türkali, 2017, s. 205) yanıtında açık bir şekilde gözlemlenmektedir.

Bu ifade, yalnızca bireysel kimlik değişiminin bir yansıması olarak değerlendirilemez; aynı zamanda hegemonik otoritenin sürekliliğini sağlamak adına manipülatif dilin nasıl stratejik bir araç olarak kullanıldığını da göstermektedir. Hacı Ahmet'in kimliğini ve söylemini bağlamsal gerekliliklere göre yeniden inşa etmesi, sivil toplumun rıza üretme pratiklerini ve ideolojik olarak uyarlanabilir doğasını görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, Hacı Ahmet, sivil toplumun bir temsilcisi olarak, iktidarın kendisini sürekli olarak nasıl yeniden ürettiğini gösteren bir figür olarak oyundaki yerini alır.

#### 2.4. Organik ve Entelektüel Aydın: Aydın Tipolojisi

Hasan karakteri, Gramsci'nin tanımladığı organik aydın kavramını somutlaştıran bir figür olarak, alt sınıfların ideolojik bilincini geliştirmeye yönelik bir liderlik sergilemektedir. Onun söylemleri, mevcut toplumsal düzenin çelişkilerini görünür kılarak bireyleri edilgen rızadan uzaklaştırmakta ve aktif bir karşı-hegemonik mücadeleye teşvik etmektedir. Bu bağlamda Hasan'ın söylemleri, Gramsci'nin organik aydın kavramının dramatik bir temsili olarak değerlendirilebilir.

Hasan'ın söylemlerinin temelinde, Gramsci'nin hegemonya kuramının merkezi bileşenlerinden biri olan karşı-hegemonya fikri yatmaktadır. O, mevcut düzenin sürekliliğini sağlayan ideolojik aygıtları teşhir ederek bireyleri edilgen rızadan uzaklaştırmayı ve onları bilinçli bir dönüşüm sürecine yönlendirmeyi amaçlamaktadır. Hasan'ın Kerim'e hitaben sarf ettiği "Beş bin yıllık acıyı bir ömürde kökünden söküp atacağını mı sanıyordun? Eğer öyleyse, keyfine bak, uğraşma bu işlerle..." (Türkali, 2017, s. 163) ifadesi, toplumsal dönüşümün tarihsel sürekliliğine vurgu yaparak, radikal değişim süreçlerinin uzun vadeli ve sistematik bir mücadele gerektirdiğini ortaya koymaktadır. Bu söylem, Gramsci'nin mevzi savaşı olarak adlandırdığı uzun vadeli ideolojik mücadele stratejisiyle örtüşmektedir.

Hasan'ın toplumsal eleştirisi, yalnızca düzenin eleştirisini sunmakla sınırlı kalmaz; bu eleştiriyi, bireylerde eleştirel bilinç yaratma ve onları kolektif bir eyleme yönlendirme amacı taşır. "On dördünde kızlar, soluk benizleriyle bir dilim ekmeğe teslim olmuş diyorlar. Açlıktan memeleri kurumuş taze gelinlerin, bebekler çatlayınca kadar ağlamış..." (Türkali, 2017, s.226) sözleri, alt sınıfların yaşadığı insanlık dışı koşulları yalnızca betimlemekle kalmaz; bu koşulların sorgulanmasını ve dönüştürülmesini zorunlu kılar. Hasan, böylece toplumsal düzenin çelişkilerini gözler önüne serer ve bireyleri pasif bir seyirci konumundan çıkararak, dönüşüm sürecinin aktif özneleri haline getirmeye odaklanır.

Hasan'ın söylemleri, yalnızca bir düzen eleştirisi sunmakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda bir eylem çağrısı ve toplumsal dönüşüm vizyonu içerir. "Çatlak duvarlardan akan çirkef ve lâğım suları, Mehmetlerin, Selvilerin, Hüseyinlerin katını bastı. Çoluk çocuk pislikle, soğukla, açlıkla savaştılar saatlerce, günlerce..." (Türkali, 2017, s.225) şeklindeki ifadeleri, basit bir trajedinin tasvirinden çok daha fazlasını içerir. Bu sözler, bireyleri içinde buldukları toplumsal gerçekliği sorgulamaya ve bu gerçekliği dönüştürmek için harekete geçmeye çağırmaktadır.



Hasan'ın toplumsal dayanışmaya yaptığı vurgu, onu yalnızca bir eleştirmen değil, birleştirici bir lider konumuna taşımaktadır. “Bölünmekten korkuyorsunuz demek... Gerçekten de en büyük zarar bölünmekten gelir bize... El ele verelim. İyi güzel, yararlı ne yaptıksa el ele yaptık biz” (Türkali, 2017, s.228-229) şeklindeki ifadeleri, alt sınıfların birleşerek kolektif bir irade oluşturması gerektiğini vurgulamaktadır. Hasan, yalnızca eleştirel bir bilinç uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda bireyleri kolektif bir mücadelenin parçası olmaya yönlendirir.

Hasan'ın söylemleri, Gramsci'nin organik aydın modelinde vurgulanan temel işlevlerden birini, eleştirel bilinci eyleme dönüştürme görevini yansıtmaktadır. Hasan, toplumsal düzenin çelişkilerini açığa çıkararak bireylere yalnızca sorunun kaynağını değil, çözüm yollarını da göstermektedir.

Karşısında ise, Gramsci'nin geleneksel aydın olarak nitelendirdiği Nail figürü yer alır. Nail, halktan ve toplumsal gerçeklikten kopuk entelektüel duruşuyla, mevcut düzenin ideolojik sürekliliğini sağlayan bir karakterdir. “Sanatçı, ayık olur mu? ... Gördüğüm, duyduğum her şey sarhoş eder beni...” (Türkali, 2017, s.138) şeklindeki sözleri, Nail'in entelektüel üretimini bireysel bir içsel deneyime indirgediğini ve toplumsal dönüşüm süreçlerinden bağımsız bir sanat anlayışını benimsediğini gösterir. Nail, sanatı kolektif bilinç inşasının bir aracı olarak değil, bireysel bir tatmin alanı olarak görür; bu yaklaşım, onu halktan kopuk ve toplumsal sorumluluktan uzak bir aydın konumuna yerleştirir.

Nail'in söylemleri, bireysel üstünlük arayışının ve entelektüel ayrıcalık anlayışının bir tezahürüdür. “Ben düşünürüm... Sanatçıyım... Düşünürlüğüm söz götürse bile” şeklindeki ifadeleri (Türkali, 2017, s. 64), onun kendisini toplumsal bir özne olarak değil, bireysel bir sanatçı ve düşünür olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Bu bireysel duruş, Gramsci'nin organik aydın modeline tamamen zıt bir tavır sergilemektedir. Organik aydınlar, halkın kültürel ve siyasal mücadelesine katılarak toplumsal dönüşüm süreçlerinde etkin bir rol oynarken Nail yalnızca bireysel tatmini önemseyerek bu mücadelelere ilgisiz kalmaktadır.

Nail'in halk ile kurduğu mesafeli ilişki, Gramsci'nin hegemonik düzen içinde entelektüel rızanın inşasına dair geliştirdiği kuramsal çerçevenin somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir. “Ne ilişğim var sizlerle benim... Elbette ayrı olacağım sizlerden...” (Türkali, 2017, s. 235) ifadesi, onun toplumsal gerçeklikten kopuşunu ve bireysel entelektüel tatmini kolektif mücadeleye tercih edişini açıkça gözler önüne serer. Nail'in bu tutumu, Gramsci'nin geleneksel aydın kavramına yönelik eleştirisini doğrulayan bir örnek teşkil eder: Toplumsal mücadelelerden kopuk bir entelektüel pozisyon, yalnızca hegemonik düzenin sürekliliğine katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda alt sınıfların bilinçlenme sürecini de sekteye uğratır.

Gramsci'nin bakış açısıyla değerlendirildiğinde, Nail'in bireysel entelektüel varoluşu, organik aydın kavramının tam karşısında konumlanır. Organik aydın, sınıf mücadelesine içkin bir aktör olarak toplumun dönüşümüne doğrudan katılım sağlarken; Nail gibi geleneksel aydın figürü, mevcut düzenin dışında kaldığını iddia etse de aslında onun

yeniden üretilmesine hizmet eder. Bu bağlamda, Nail'in kendini halktan soyutlayan tavrı, yalnızca bireysel bir tercihi değil, aynı zamanda entelektüelin hegemonya içindeki konumlanış biçimini de ifşa eder. Onun seçtiği entelektüel izolasyon hegemonik rıza mekanizmasının işleyişine katkıda bulunur.

Nail'in emeğe bakışı, onun entelektüel kimliği ile toplumsal gerçeklik arasındaki kopukluğu gözler önüne sermektedir. "Bize eli nasırlılar değil, beyni nasırlılar gerekli" (Türkali, 2017, s. 208) şeklindeki ifadesi, Nail'in fiziksel emeği küçümseyen, entelektüel emeği ise mutlak bir üstünlük alanı olarak gören yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu tutum, işçi sınıfının mücadelesine yönelik ilgisizliğini ve emeğin dönüştürücü gücünü göz ardı edişini göstermektedir. Nail, fiziksel emeği toplumsal değişimin temel bir unsuru olarak değil, bireysel entelektüel üstünlüğü karşısında değersiz bir uğraş olarak değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, Gramsci'nin fiziksel ve düşünsel emeğin ayrılmaz bir bütünlük oluşturduğu yönündeki kuramsal çerçevesiyle doğrudan çelişmektedir.

Gramsci'nin düşüncesine referansla, Ransome'un dile getirdiği "homo faber, homo sapiens'den ayrı tutulamaz" (Ransome, 2011, s. 243) ifadesi, Nail'in indirgemeci yaklaşımını eleştirel bir perspektiften değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. İnsan, yalnızca düşünen bir varlık (homo sapiens) değil, aynı zamanda üreten ve bu üretim aracılığıyla toplumsal yapıları dönüştüren etkin bir özne (homo faber) konumundadır. Nail'in fiziksel emeği küçümseyerek entelektüel emeği bireysel bir üstünlük aracı olarak konumlandırması, Gramsci'nin yaklaşımına göre insanın bu bütüncül doğasını göz ardı ettiğini göstermektedir. Organik aydın modeli, düşünsel emeğin fiziksel emekle bütünlüşerek toplumsal bağları güçlendirdiği bir dönüşüm paradigmasını öne sürerken Nail, bu bağları koparan ve entelektüel alanı halktan soyutlayan geleneksel bir aydın profili çizmektedir.

Nail'in sanat anlayışı, onun halktan kopukluğunu ve geleneksel aydın konumunu pekiştiren belirgin bir göstergedir. "Defoluuun! .. Allah hepinizi kahretsin!... Sanattan anlamaz koyun sürüler!.." (Türkali, 2017, s. 151) şeklindeki keskin ifadeleri, Nail'in sanatı yalnızca seçkin bir grubun erişebileceği bir alan olarak gördüğünü ve sanatın toplumsal işlevini göz ardı ettiğini ortaya koymaktadır. Nail, sanatı halktan bağımsız, bireysel tatmine dayalı bir uğraş olarak değerlendirmekte, onu toplumsal dönüşüm süreçlerine entegre etmekten kaçınmaktadır.

Benzer bir bireysel yaklaşım, Nail'in özgürlük anlayışında da gözlemlenmektedir. "Evet özgürlük istiyorum; düşünmek, gönümce okuyup yazmak, konuşmak özgürlüğü..." (Türkali, 2017, s. 67) şeklindeki ifadesi, Nail'in özgürlüğü yalnızca bireysel haklar çerçevesinde ele aldığını ve onu kolektif bir mücadele dinamiği içerisinde değerlendirmekten kaçındığını göstermektedir. Gramsci'nin hegemonya kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde, özgürlüğün bireysel düzeyde ele alınmasının toplumsal dönüşüm sürecine katkı sağlamadığı açıktır. Nail'in bireysel özgürlük anlayışı, onun entelektüel tatmine dayalı bir varoluş biçimi sürdürmesine neden olmakta ve onu toplumsal sorumluluklardan uzaklaştırarak geleneksel aydın kimliğinin sınırları içerisine hapsedmektedir.

Bununla birlikte, Nail'in söylemlerinde zaman zaman toplumsal dönüşüm süreçlerine yönelik bir farkındalık izine rastlamak mümkündür. "Arkadaşlar, yıllarca bu memleketin kahrını, çilesini çekmiş bir aydın olarak uyarırım..." (Türkali, 2017, s. 208) şeklindeki ifadeleri, onun halkın yaşadığı zorlukları anlamaya ve bunları dile getirmeye yönelik bir çaba içinde olduğunu düşündürmektedir. Ancak bu farkındalık, Nail'in entelektüel duruşunu temelden değiştirebilecek bir bilinç seviyesine ulaşmamaktadır. O, halkın yaşadığı sorunları yalnızca teorik bir düzlemde algılamakta, ancak bu farkındalığını toplumsal bir eyleme dönüştürecek iradeyi ortaya koyamamaktadır. Bu durum, Nail'in entelektüel kimliğinin bireysel tatmin ve üstünlük arayışı ile toplumsal sorumluluk bilinci arasındaki çatışmada sıkışıp kaldığını göstermektedir.

Nail'in trajik sonu, bireysel özgürlük ile toplumsal sorumluluk arasındaki dengesizliğin ve entelektüel yalnızlığın dramatik bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sarhoşluğun ve içsel bunalımın etkisiyle balkondan düşmesi, yalnızca fiziksel bir son olarak değil, aynı zamanda onun entelektüel kopukluğunun ve toplumsal sorumluluktan kaçışının simgesel bir sonucu olarak okunabilir. Kendi iç çatışmalarının girdabına kapılmış bir aydın olarak Nail, halkla güçlü bir bağ kuramayan, entelektüel varoluşunu kolektif bir mücadelenin parçası hâline getiremeyen bir figürdür. Onun özgürlüğe yönelik bireyselci yaklaşımı, halktan kopuk entelektüel tavrı ve toplumsal sorumluluktan kaçışı, entelektüel yalnızlığa mahkûm olmasına yol açmıştır.

## 2.5. Mevzi ve Manevra Savaşı: Anlatının Stratejik Cepheleri

Oyunun başında Hamdullah, apartmanın 141. basamağına büyü yaptığını iddia eder ve kimsenin bu basamağa çıkamayacağını öne sürer. Hasan'ın bu basamağa adım atmasıyla birlikte "çarpıldığı" inancı, Hamdullah tarafından onun sessizliği ve donukluğuyla ilişkilendirilir. Hamdullah, Hasan'ı "merdiven başında donmuş gibi duran herif" şeklinde tanımlayarak, onu toplumsal hayatın dışına itilmiş, etkisiz bir varlık olarak resmeder (Türkali, 2017, s. 28). Ancak Hasan, bu algıyı kendi lehine çevirerek sessizliğini güçlü bir stratejiye dönüştürür ve olayların seyrini değiştirecek bir pozisyon alır.

Apartman sakinlerinin, Kerim dışında, Hasan'ın büyü nedeniyle konuşamadığına inanması, Hasan'ın sessizlik stratejisinin bir Truva atı gibi işlev görmesine olanak sağlar. Hasan, dış dünyadan yalıtılmış ve edilgen bir izlenim yaratırken, "merdivene yakın bir yerde, donuk ve hareketsiz" bir şekilde bekler (Türkali, 2017, s. 12). İlk bakışta etkisiz bir figür gibi görünse de Hasan'ın bu pozisyonu, otoriter düzenin zaafalarını gözlemlemesine ve bu zaafaları ileride kullanmak üzere stratejik bir birikim oluşturmaya hizmet eder. Bu yaklaşım, Gramsci'nin "mevzi savaşı" kavramını somutlaştıran stratejik bir eylem olarak öne çıkar.

Gramsci'ye göre mevzi savaşı, düşmanın doğrudan saldırıya açık noktalarını hedef almak yerine, hegemonik düzenin içsel çelişkilerini görünür kılmayı ve bu çelişkiler üzerinden düzenin çözülmesini sağlamayı amaçlar. Hasan'ın sessizlik ve eylemsizlik yoluyla apartmanda egemen olan düzenin zayıf noktalarını tespit etmesi, bu stratejinin hayata geçirilmiş bir yansımasıdır. Bu bağlamda, eylemsizlik ve sessizlik, Hasan'ın hem

Hamdullah'a hem de apartmandaki hegemonik güçlere karşı kendisini koruyan etkili birer "siper" işlevi görür.

Hasan'ın stratejik pozisyonu, Hamdullah'ın Nail ile yaptığı hararetli tartışmayı gizlice dinlemesine olanak tanır. Hamdullah'ın, "Selman benim piçim..." sözleriyle Selman'ın gayrimeşru çocuğu olduğunu itiraf etmesi ve apartmandaki düzenin çıkar temelli bir ilişkiye dayandığını açıklaması, sistemin temel çelişkilerini gün yüzüne çıkarır (Türkali, 2017, s. 64). Bu itiraflar, Gramsci'nin hegemonya kavramında merkezi bir yer tutan "rıza" ilkesinin zayıflamasına neden olacak niteliktedir.

Hamdullah'ın bu açıklamaları, hegemonik düzenin meşruiyetini ciddi biçimde sorgulatırken Hasan'ın stratejisine yeni bir boyut katar. Hasan, duyduğu bu sırları, mevcut düzenin çatlaklarını görünür kılmak ve bu çatlakları genişletmek için bir fırsat olarak değerlendirir. Gramsci'ye göre hegemonyanın sürdürülebilirliği, toplumun rızasına bağlıdır; ancak bu tür sırların açığa çıkması, rızayı zayıflatır ve düzenin çöküş sürecini hızlandırır.

Bu süreçte, Hamdullah'ın Hasan'a yönelik tehditleri dikkat çekicidir. Nail'in odasından çıkarken Hasan'ın varlığını fark eden Hamdullah, "Bir yakalarsam gene olmayacak işlere burnunu sokarken seni, anandan doğduğuna pişman ederim" diyerek otoritesini pekiştirmeye çalışır (Türkali, 2017, s. 70). Bu tehdit, Michel Foucault'nun "Ortadan kaldırılmak istemiyorsan ortaya çıkma" anlayışıyla örtüşen iktidar söylemini hatırlatır (Foucault, 2007, s. 66). Ancak bu tür tehditler, aynı zamanda iktidarın kırılğanlığını ve çaresizliğini ortaya koyar.

Hasan'ın bu tehditlere karşılık vermemesi ve sessizliğini koruması, direniş stratejisinin bilinçli bir parçasıdır. Onun oyunda sessiz kalmayı tercih etmesi, yalnızca bireysel bir duruş değil, aynı zamanda bir boykottur. Bu tutum, Gramsci'nin "boykot bir mevzi savaşıdır" (Gramsci, 2011, s. 261) anlayışıyla doğrudan uyumludur. Hasan'ın konuşmayı reddetmesi, oyunda bir sessizlik alanı yaratarak düzenin çelişkilerinin görünür hale gelmesine olanak tanır. Yüzeyde edilgen bir tavır gibi algılansa da bu sessizlik, aslında Hamdullah'ın otoritesini sorgulanabilir hale getirir. Sessizlik, burada Hamdullah'ın kendi kontrolünü kaybetmesine zemin hazırlayan bir taktik olarak işlev görür. Bu durum, Hasan'ın Hamdullah üzerinden sistemi zayıflatmayı ve moral üstünlük elde etmeyi hedeflediğini göstermektedir. Hasan'ın sessizliği, eylemsizliğin içinde bir eylem üretmeyi başaran özgün bir pratiğe dönüşür. Sessizlik, konuşmanın mümkün olmadığı bir ortamda bir karşı-dil olarak ortaya çıkar ve hegemonik düzeni yıpratıcı etkili bir silaha evrilir.

Sessizce beklemek, sabır ve direnç gerektiren zorlu bir süreçtir. Hasan'ın "Amma zor iş be böyle kıvıldamadan beklemek..." ifadesi, bu sürecin zorluğunu açık bir şekilde ortaya koyar. Kerim'e söylediği "Bekleyeceğiz arkadaşım... Bekleyeceğiz..." sözleri ise uzun vadeli ve planlı bir direniş stratejisine işaret eder. Hasan'ın olaylara doğrudan tepki vermeyip sabırla beklemesi, gelecekte oluşacak daha geniş bir dönüşümün temellerini atan bilinçli bir eylem biçimidir. Hasan'ın "Ama gene de bir şeyler birikecek" sözü, sabırlı bekleyişinin ardındaki inancı ve stratejik vizyonunu yansıtır (Türkali, 2017, s. 70-72). Bu strateji,

mevcut düzenin içsel çelişkilerinin ve hatalarının zamanla birikerek sistemin kendi içinde çatlaklar oluşturacağı anlayışına dayanır.

Bu sabırlı bekleyişin sonuçları, oyunun ilerleyen bölümlerinde kendini göstermeye başlar. Hamdullah'ın otoriter düzeni ve egemenlik anlayışı sürdürülemez bir noktaya ulaşır. Mr. Pikson ve adamlarının çatıya cephaneye taşımadan önce Hasan'ın gözlerini bağlamaları, onun fiziksel olarak olup biteni görmesini engellese de Hasan, durumu anlamlandırma ve analiz etme yeteneğini kaybetmez. Bu süreçte müdahalede bulunmaması, onun durumu bir bilgi toplama ve strateji geliştirme fırsatı olarak değerlendirdiğini gösterir.

Hasan'ın sessizlik ve eylemsizlikle harmanlanan sabır dolu stratejisi, oyunun sonlarına doğru etkisini göstermeye başlar. Hamdullah'ın otoriter düzeninin ve egemenlik anlayışının sürdürülemez hale geldiği noktada, Hasan sessizliğini bozarak biriktirdiği bilgileri halkla paylaşır ve hegemonik düzenin çarpıklıklarını açığa çıkarır. Bu müdahale, Gramsci'nin mevzi savaşının ardından gelen manevra savaşı stratejisini çağırır. Hasan'ın "Konuşturmayın beni" sözleriyle başlayan uzun ve retorik konuşması, aslında suskunluğun ardından gelen bir patlamayı temsil eder. Sessizlikle biriktirilen bilgi ve duyguların, düzenin hegemonik yapısını sarsacak şekilde ifade edilmesi, Gramsci'nin manevra savaşında kritik gördüğü ani ve etkili hamleye somut bir örnek teşkil eder. Hasan'ın hızlı ve ani hamlesi, düzenin çözülme sürecini hızlandırır. Hasan, sessizlik stratejisiyle oluşturduğu eleştirel zemini konuşması aracılığıyla eyleme dönüştürerek "mevzi savaşı"ndan "manevra savaşı"na geçişi somutlaştıran bir strateji ortaya koyar. Hasan'ın bu hamlesi, pasif direnişi aktif bir mücadeleye dönüştürerek hegemonik düzene karşı bir karşı-hegemonya inşasının temelini oluşturur.

## 2.6. Karşı-Hegemonyanın Temcilleri ve Çok Boyutlu Dinamikleri

Vedat Türkalı'nın 141. Basamak adlı eserinde otoriter tahakkümün karşısında şekillenen direniş pratikleri, bireysel ve kolektif düzeyde farklı stratejilerle kendini gösterir. Hasan'ın tavrı, hegemonik düzeni doğrudan karşısına almayan, ancak onun içkin çelişkilerini sessizlik aracılığıyla açığa çıkararak bir direniş biçimini temsil eder. Onun pasif gibi görünen konumu, gerçekte hegemonik sistemin istikrarına meydan okuyan mevzi savaş stratejisiyle ilişkilidir. Gramsci'nin hegemonik düzenin uzun vadeli ve ideolojik mücadelelerle dönüştürüleceği görüşü doğrultusunda Hasan, radikal bir kopuş yerine, düzenin meşruiyetini aşındırmaya çalışan bir mücadele biçimi geliştirir. Hasan'ın sessizliği, sistemin kendi içindeki kırılma noktalarını işaret eden bir farkındalık yaratma çabasıdır. Bu yönüyle, onun mücadelesi hegemonik düzenin devamlılığını sağlayan rıza mekanizmalarına ve bu mekanizmalara boyun eğmeye içkin bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Buna karşılık, Kerim'in mücadelesi, daha doğrudan bir ideolojik karşı-hegemonya pratiği olarak belirir. O, mevcut sistemin ekonomik ve sınıfsal dinamiklerini sorgulayan, açık bir şekilde kapitalist düzenin baskı mekanizmalarına karşı çıkan bir figürdür. Kerim, hegemonik düzenin bireyleri edilgenleştiren yapısını tersine çevirmeye çalışan bir özne olarak, manevra savaşı stratejisini benimser. Onun mücadelesi, yalnızca mevcut

tahakküm mekanizmalarına karşı bir başkaldırı değil, aynı zamanda işçi sınıfının kendi içinde yaşadığı ideolojik dönüşüm ihtiyacını da görünür kılar. Babası Mehmet ile yaşadığı çatışma, sınıfsal bilincin nesiller arasındaki aktarımı ve dönüşüm sürecine dair önemli bir dramatik eksen oluşturur.

Mehmet'in karakteri, başlangıçta hegemonik düzenin ürettiği rıza mekanizmalarına teslim olmuş bir işçi profili çizer. Onun kaderci ve edilgen tavrı, hegemonik sistemin bireyler üzerindeki ideolojik etkisini somutlaştıran bir dramatik araç olarak işlev görür. Ancak, Kerim'in mücadelesi karşısında Mehmet'in geçirdiği dönüşüm, organik aydın ile kolektif bilinç arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Mehmet'in süreci, bireysel farkındalığın kolektif dönüşüm üzerindeki etkisini gösterirken işçi sınıfının pasif bir yığın olmaktan çıkıp tarihsel bir özneye dönüşme potansiyelini de sahneye taşır.

Selvi karakteri, doğrudan halkın gündelik yaşam pratiklerinden beslenen bir karşı-hegemonik özne olarak konumlanır. Onun söylemleri ve eylemleri, teorik bir eleştiriden çok, doğrudan gündelik yaşamın içinden gelen talepler aracılığıyla mevcut düzenin ideolojik aygıtlarını aşındıran bir direniş biçimini temsil eder. Bu yönüyle Selvi, soyut ideolojik tartışmaların ötesinde, sivil toplum içindeki mücadelelerin somut pratiklerle nasıl şekillenebileceğini gösteren bir figürdür. Onun tavrı, kolektif hareketlerin, bireysel entelektüel farkındalıktan çok, gündelik yaşam pratiklerinden beslenen bir bilinçle nasıl şekillendiğini görünür kılar.

Hüseyin'in karakteri ise hegemonik düzenin manipülatif mekanizmalarının bir sonucu olarak edilgenleşen ve hegemonik düzenin yeniden üretimine katkı sağlayan bireyleri temsil eder. Onun edilgenliği, bireylerin nasıl pasifize edildiklerini ve bu edilgenliğin karşı-hegemonik mücadele açısından nasıl bir engel teşkil ettiğini dramatize eder. Hüseyin, kendisini hegemonik sistemin ürettiği ideolojik formlardan kurtaramadığı sürece, kolektif dönüşümün önündeki en büyük engellerden biri olarak kalmaya mahkûmdur. Onun karakteri, bireysel farkındalığın yalnızca bir başlangıç olduğunu ve bunun kolektif bir harekete dönüşmemesi durumunda hegemonik düzenin yeniden üretilmeye devam edeceğini göstermesi açısından önemlidir.

## Sonuç

Gramsci'nin siyasal ve toplumsal yapı analizleri için geliştirdiği kavramlar, bu çalışmada edebi çözümleme modeli olarak işlevselleştirilmiş ve *141. Basamak* adlı eser özelinde ele alınmıştır. Böylece hegemonya kuramının yalnızca tarihsel ve siyasal analizlerde değil, edebi metinlerdeki ideolojik, sınıfsal ve kültürel yapıları anlamak için de güçlü bir yöntem sunduğu ortaya konulmuştur. Literatürde ilk kez Gramsci'nin kavramları bir tiyatro metnine bu denli kapsamlı bir biçimde uygulanarak, hegemonya kuramıyla edebiyat eleştirisi arasındaki ilişkiyi derinleştiren metodolojik bir çerçeve oluşturulmuştur.

Vedat Türkali'nin *141. Basamak* adlı oyunu, hegemonik düzenin nasıl inşa edildiğini, sürdürüldüğünü ve dönüştürülebilir olup olmadığını sorgulayan çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Oyun, siyasal ve sivil toplumun iç içe geçmiş yapısını, tahakküm mekanizmalarının yalnızca baskı ve zor araçlarıyla değil, ideolojik rıza üretimiyle de

işlediğini görünür kılmıştır. Siyasal toplumun otoriter kontrolü Hamdullah ve Selman karakterlerinde somutlaşırken, sivil toplumun ideolojik aygıtları Zühtü ve Hacı Ahmet aracılığıyla meşruiyet kazanmıştır. Siyasal ve ideolojik tahakkümün bir arada işlemesi, yalnızca zor ve şiddetle değil, bireylerin farkında olmadan bu düzenin yeniden üretimine nasıl katıldıklarıyla da açıklanmıştır.

Hamdullah ve Selman, düzenin baskı mekanizmalarını sürdürerek siyasal toplumu temsil ederken, Zühtü ve Hacı Ahmet gibi sivil toplum aktörleri, ideolojik rıza üretiminin taşıyıcılarıdır. Hamdullah'ın otoriterliği, düzenin doğrudan baskı ve disiplin yoluyla korunmasını sağlarken, Selman ekonomik tahakküm mekanizmalarıyla bu düzenin sürdürülebilirliğini desteklemiştir. Öte yandan, Zühtü hukukun tarafsız ve evrensel olduğu yanılgısını besleyerek adaletin hâkim sınıfların lehine işleyen bir araç olduğunu gizlemiştir. Hacı Ahmet ise dini söylemlerle toplumsal eşitsizlikleri doğal ve kaçınılmaz bir düzen olarak sunarak bireylerin bilinçlenmesini engellemiştir. Oyun, siyasal tahakkümün sınırlarına ulaştığında sivil toplumun devreye girerek rıza mekanizmalarını harekete geçirdiğini ve böylece hegemonyanın yalnızca siyasal ve ekonomik güçle değil, kültürel ve ahlaki kodlarla da nasıl sürdürüldüğünü açığa çıkarmıştır.

Bunun yanı sıra 141. *Basamak*, entelektüelin hegemonik düzen içindeki rolünü sorgulayan bir metin olarak öne çıkmaktadır. Hasan, entelektüelin yalnızca düzeni eleştiren bir figür değil, aynı zamanda dönüşüm sürecinin etkin bir öznesi olması gerektiğini temsil eder. Eleştirel bilinci uyandırma, ideolojik dönüşüm yaratma ve bireyleri edilgenlikten kurtarma çabası, onu organik aydın kimliğine yaklaştırırken Nail'in entelektüel varoluşu bu dönüşümden kopuktur. Nail, entelektüel üretimi toplumsal süreçlerden soyutladıkça etkisizleşmiş, sanat anlayışı bireysel tatmine dönüşerek hegemonik yapının yeniden üretimini destekleyen bir unsur hâline gelmiştir. Hasan ve Nail arasındaki karşıtlık, entelektüelin sistem içinde bir dönüşüm aracı mı yoksa statükonun sürdürücüsü mü olduğunu tartışmaya açarak, düşünsel üretimin politik bağlamını ortaya koymuştur.

Oyunda direniş kavramı da çok katmanlı bir biçimde ele alınmıştır. Direnişin her zaman doğrudan çatışma ile gerçekleşmeyeceği, bazen sessizlik, gözlem ve sabırla inşa edilebileceği gösterilmiştir. Hasan'ın sessizliği, yüzeyde edilgen gibi algılsa da, aslında düzenin zayıf noktalarını analiz eden ve bu noktaları açığa çıkararak sistemi içeriden sarsmayı amaçlayan bir strateji olarak işlev görmüştür. Hasan, ani bir kopuş yerine sistemin iç çelişkilerine nüfuz ederek dönüşümü hedeflemiştir. Ancak bu mücadele, yalnızca dışsal bir otoriteye karşı değil, bireylerin içselleştirdiği korkular ve alışkanlıklarla da yürütülmek zorundadır. 141. *Basamak*, bireysel farkındalığın tek başına yeterli olmadığını, ancak kolektif bir uyanışla gerçek bir dönüşümün mümkün olabileceğini göstermiştir.

Hasan'ın sessiz direnişi, Kerim'in ideolojik mücadelesi, Mehmet'in bireysel dönüşümü, Selvi'nin pragmatik direniş biçimi ve Hüseyin'in edilgenliği, hegemonik yapının çözülmesini sağlayabilecek farklı mücadele biçimlerinin varlığını ortaya koymuştur. Türkali, oyunda hegemonik düzenin yalnızca baskı ve rıza mekanizmalarıyla değil,



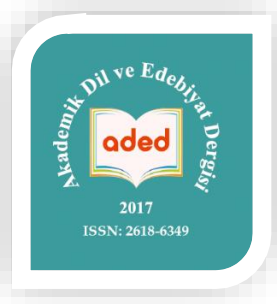
bireylerin ve entelektüellerin bu düzenle kurduğu ilişkiler üzerinden nasıl sürdüğünü dramatik bir çerçevede gözler önüne sermiştir.

*141. Basamak*, Gramsci'nin hegemonya kuramının edebi bir bağlamda yeniden üretildiği ve dramatik yapıyla bütünleştiği bir metindir. Oyun, bireylerin ideolojik tahakküm mekanizmalarıyla olan ilişkilerini, hegemonik düzenin sürekliliğini ve bu düzene karşı geliştirilebilecek direniş biçimlerini ele alarak toplumsal yapının sorgulanmasına yönelik eleştirel bir perspektif sunmuştur.

## Kaynaklar | References

- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*, A. Tümertekin, (Çev.). İthaki Yayınları.
- Altıparmakoglu, S. (2020). Vedat Türkali biyografisi. *Vedat Türkali 100 Yaşında* içinde (s. 15-51). Ayrıntı Yayınları.
- And, M. (1970). *100 Soruda Türk tiyatro tarihi*. Gerçek Yayınevi.
- Atasoy, S. (2020). 85. basamak. *Vedat Türkali 100 Yaşında* içinde (s. 333-342). Ayrıntı Yayınları.
- Buttigieg, J. A. (2012b) Önsöz. A. Gramsci (2012b). Hapishane defterleri: Cilt 3 içinde (s.10-12). B. Baysal (Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Cansun, Ş. (2020). *Edebiyatta siyaset: Vedat Türkali örneği*. Hiperyayın.
- Eagleton, T. (1991). *İdeoloji: Bir giriş*. M. Özcan, (Çev). Ayrıntı Yayınları.
- Erdemol, M. K. (2018). *Bu yapı değişmedikçe bu yazgı da değişmez: Tüm yazıları ve konuşmaları 1* içinde (s.510-521). Ayrıntı Yayınları.
- Ever, M. (2016). Vedat Türkali'nin romanları ve romancılığı [Yayımlanmamış doktora tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Fontana, B. (2013). *Hegemonya ve iktidar: Gramsci ve Machiavelli arasındaki ilişkiye dair*. H. Tanıtturan (Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*. H. U. Tanrıöver (Çev.).Ayrıntı Yayınları.
- Göbenli, M. (2005). *Direnmenin estetiğine güven: Karşılaştırmalı edebiyat bağlamında Peter Weiss ve Vedat Türkali*. Donkişot Güncel Yayınları.
- Güneş, M. (2023, Ekim). Nehir tiyatro örneği olarak Ahmet Turan Oflazoglu'nun Genç Osman, IV. Murat, Deli İbrahim ve Kösem Sultan tiyatroları. Ş. H. Akalın & S. D. Yalçın-Çelik (Ed.), Türkiye Cumhuriyeti'nin yüzüncü yılında Türk edebiyatı: Elginkan Vakfı 6. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kurultayı. Elginkan Vakfı, İSTANBUL.
- Gramsci, A. (1967). *Aydınlar ve toplum V*. Güyol vd. (Çev.). Çan Yayınları.
- Gramsci, A. (1986). *Hapishane defterleri: Tarih, politika, felsefe ve kültür sorunları üzerine seçme metinler*. K. Somer (Çev.).Onur Yayınları.
- Gramsci, A. (2011). *Hapishane defterleri: Cilt 1*. E. Ekici (Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Gramsci, A. (2012a). *Hapishane defterleri: Cilt 2*. B. Baysal (Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Gramsci, A. (2012b). *Hapishane defterleri: Cilt 3*. B. Baysal (Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Gramsci, A. (2014). *Hapishane defterleri: Cilt 4*. B. Baysal (Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Karaca, E. (2006). *Vedat Türkali ansiklopedisi*. İnkılâp Kitabevi.

- Koç, Y. (2014). Vedat Türkali'nin romanlarında şahıslar kadrosu [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Adnan Menderes Üniversitesi.
- Özdemir, S. (2005). *Vedat Türkali*. Everest Yayınları.
- Purçak, M. E. (2018). Vedat Türkali'nin hayatı, eserleri ve sanatı [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Ransome, P. (2011). *Antonio Gramsci: Yeni bir giriş*. A. İhsan Başgöl (Çev.). Dipnot Yayınları.
- Sert, G. (2001). *Çağının tanığı iki yazar: Vedat Türkali ve Christa Wolf'ta gerçekçilik*. İlya Basım Yayın.
- Tüysüz, G. (2018). Vedat Türkali'nin Güven romanında toplumcu gerçekçilik [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mersin Üniversitesi.
- Türkali, V. (2017). *Tiyatro oyunları*. Ayrıntı Yayınları.
- Yeşil, D. (2011). *Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin etkinlik kazanmasında: Vedat Türkali* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Beykent Üniversitesi.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Hatice YILDIZ

<https://orcid.org/0000-0001-6494-3276>

Dr. Öğr. Üyesi

[hatice.yildiz@hbv.edu.tr](mailto:hatice.yildiz@hbv.edu.tr)

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

<https://ror.org/05mskc574>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Afşar Timuçin'in *Bizi Biz Yapan Sevda* Romanında Tematik Yapıyı Temsil Eden Kişiler

### *Persons Representing the Thematic Structure in Afşar Timuçin's Novel Bizi Biz Yapan Sevda*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 14.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

#### Atıf | *Citation*

Yıldız, H. (2025). Afşar Timuçin'in *Bizi Biz Yapan Sevda* Romanında Tematik Yapıyı Temsil Eden Kişiler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 427-455. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623835>

Yıldız, H. (2025). Persons Representing the Thematic Structure in Afşar Timuçin's Novel *Bizi Biz Yapan Sevda*. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 427-455. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623835>

#### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. <i>This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Hatice YILDIZ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

İnsanı, onun içinde yaşadığı çevreyi ve zamanı anlatan romanın önde gelen unsurlarından birisi de kişiler dünyasıdır. Bir romanın olay örgüsünü harekete geçirebilecek yegâne varlık, kurmaca evrenin kişisi olabilir. Gerçek dünyadan esinlenerek kurgulanan roman kişileri, ait oldukları kurmaca evrenin yasalarına uygun bir yaşam sürerler. Onların gerçekliği yazarın muhayyilesine ve kurgusuna bağlı olarak ortaya çıkar. Romancı tarafından yerleştirildikleri olay örgüsünde, metnin tematik yapısına hizmet edecek şekilde donatılırlar. Bu bakımdan roman kişileri, edebî eser incelemelerinde üzerinde dikkatle durulması gereken varlıklardır. Felsefeci kimliğinin yanı sıra edebiyatçı olarak da öne çıkan yazar Afşar Timuçin, romanlarında insanı ve onun yaşam mücadelesini anlatır. Temelinde büyük bir insan sevgisinin yattığı romanlarında karakterlerini aşk, yalnızlık, aile, evlilik gibi temalar etrafında kurgular. Yazarın son romanı *Bizi Biz Yapan Sevda* (2014) da bu izleklerin takip edildiği bir eser görünümündedir. Timuçin, romanın başkişisi Asım'ı hayatına giren kadınlarla sınar. Roman kişileri birbirine sevgiyle bağlı olmakla birlikte toplumsal değerler ve sorumluluklar araya girdiğinde yaptıkları tercihlerle öne çıkarlar. Bu çalışma roman kişilerinin birbirleriyle kurduğu ilişkileri metnin teması etrafında incelemeye çalışacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Türk Edebiyatı; Afşar Timuçin; *Bizi Biz Yapan Sevda*; roman; kişileştirme.

## Abstract

*One of the leading elements of the novel that describes the human being and the environment and time in which he lives is the world of characters. The only being that can set the plot of a novel in motion is the person of the fictional universe. Novel characters inspired by the real world live a life subject to the laws of the fictional universe to which they belong. Their reality emerges depending on the imagination and fiction of the author. They are equipped in a way that will serve the thematic structure of the text in the plot where the novelist places them. In this respect, literary work reviews should carefully consider novel characters. In addition to his identity as a philosopher, the author Afşar Timuçin, who also stands out as a man of letters, describes humans and their struggle for life in his novels. In his novels, where a great love for humans lies at their core, he constructs his characters around themes such as love, loneliness, family, and marriage. The author's latest novel, *Bizi Biz Yapan Sevda*, also appears to be a work in which these themes are followed. Timuçin tests the novel's protagonist, Asım, with the women who enter his life. The novel's characters are connected with love, but they stand out with their choices when social values and responsibilities intervene. This study will examine the relationships the novel's characters establish with each other around the text's theme.*

**Keywords:** New Turkish Literature; Afşar Timuçin; *Bizi Biz Yapan Sevda*; the novel; characterization.

## Giriş

Roman, en geniş anlamıyla insanın hikâyesini anlatan bir edebî türdür. Sebep-sonuç ilişkisine bağlı olarak düzenlenen olay örgüsünün içinde, belirli mekân ve zaman sınırlarıyla kayıtlı bir şekilde hareket eden insanlar ya da şahsiyet kazandırılmış çeşitli varlıklar, bir romanın esasını teşkil eder. Bu bakımdan romancı muhayyilesiyle kurgulanan ve gerçeğini andıran kurmaca bir evren sunan roman türünün önemli unsurlarından biri de şahıs kadrosudur. Romanın “başlıca ilgi odağı” olan kişi(ler) sayesinde söz konusu kurmaca evren “bir anlam ve işlev kazanır.” (Tekin, 2001, s. 70) Olay örgüsünün gerçekleşebilmesi, roman kişilerinin arasında kurulacak mantıklı ve tutarlı ilişkilerin varlığına bağlıdır. “Bir olayın zuhuru için kişiler arasında yer alan en az iki unsurun bir arada olması veya onları birbirine bağlayan ve birbiriyle ilgilenmeye zorlayan münasebetlerin bulunması şarttır.” (Aktaş, 2013, s. 44) Roman kişileri duyar, düşünür, birbirleriyle iletişim kurar, haberleşir, yaptıklarıyla birbirlerinin hayatını etkiler ve kimi zaman da değişime yol açarlar. Ayrıca “kurmaca içeriğin barındırdığı duygusal ve düşünsel bağlamın kabulleri ve redleri” kişiler aracılığıyla görünür kılınır ve böylece roman kişileri bir temsil işlevi de yüklenirler. (Sazyek, 2020, s. 134) Korkmaz'ın da dile getirdiği gibi şahıslar kadrosu “iyiliğin ve kötülüğün, cesaretin ve ihanetin, inancın ve tereddüdün okuyucuyla doğrudan konuştuğu, yaratıcı ruhun ete-kemiğe bürünmüş biçimleridir.” (Korkmaz, 2018, s. 11) Romanın kişileri, gerçek hayattaki gibi duyan, düşünen, arzu eden yani yaşayan varlıklardır. Bununla birlikte bir kurmaca kişinin yaratılmasını “sanatın en büyük mucizesi” olarak gören Randall'ın şu ifadelerini gözden kaçırmamak gerekir:

“Bir karakter, bir hikâyede karşılaştığımız bir insandır. Bunu söyledikten sonra hemen bir karakterin elbette gerçek bir insan olmadığını -hiç değilse bir romanda- ancak gerçek bir insanın izlenimi olduğunu eklememiz gerekir. Yazarın belirli bir fiziksel özellikler, düşünce ve duygular, ilişki ve hareketler kümesini açıklayan sözleriyle okurun düş gücünde yaratılan bir insanın makul suretidir.” (Randall, 1999, s. 162)

Romanın gerçekliği nasıl kendine özgüyse, roman kişileri de kendine özgü bir gerçeklikle edebî metin içinde yaşar. Forster, bu durumu yazarın yaratıcı gücünü vurgulayarak açıklar. Buna göre gündelik hayatta insanlar birbirlerini tam olarak tanıyamayabilir. İnsanlar kendilerini bir başkasına kolaylıkla açmazlar. Fakat bir romandaki kişiler, yazarın kaleminin ucundadır. Yazar, onları, iç ve dış dünyalarıyla, dilediği kadar ve muhayyilesinin gücü nispetinde okura tanıtır. (2016, s. 95-96) Romancı, kurgusal evreninin kişilerini tanıtmak suretiyle okurda gerçeklik algısı yaratır. Roman kişileri gerçeklikten beslenmekle birlikte “gerçekliğin ötesine geçen bir doluluğa ve ayrıcalığa sahip” olarak tasarlanırlar. (Sazyek, 2020, s. 134) Gündelik hayatın pek çok ayrıntısından da arındırılan roman kişileri, düşünce ve hareketleriyle romanın temasına katkıda bulunurlar.

Roman, “karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim (communication) biçimi”dir. (Jahn, 2012, s. 12) Karakterler, bir anlatıya hareket katan kişi veya kişilerdir. Roman yazarı karakterlerini başarılı bir şekilde

kurguladığı takdirde okuyucusunu da esere bağlayabilir. Karakterizasyon, roman kişinin, dış dünyadan esinlenen yazar tarafından romanın niteliklerine uygun bir şekilde çizilmesidir. Bir romanın kişileri birkaç şekilde tanımlanabilir. Bunlardan ilki roman kişisi hakkında doğrudan bilgi verilmesiyle gerçekleşir. Tekin'in "Açıklama yöntemi" dediği bu yöntemde roman kişisi ya yazar tarafından ya romanın diğer kişileri tarafından ya da kendisi tarafından verilen bilgiler aracılığıyla tanımlanır. Bir diğer tanımlama şekli ise "dramatik yöntem"dir. Buna göre de roman kişinin birtakım duyular, düşünceler ve davranışları aracılığıyla okurda bir izlenim oluşturulur. (2001, s. 73-85)

Roman yazarlarının doğrudan ya da dolaylı olarak anlattığı roman kişileri, metindeki önem ve önceliklerine, işlevlerine göre çeşitli şekillerde tasnif edilebilirler. Bir romanın etrafında şekillendiği, "olay akışının ortasında" yer alan kişiye "başkişi" denir. (Sazyek, 2020, s. 133) "Baş kahraman" da denilen bu roman figürü "oyun kurucu" olarak nitelendirilebilir. (Bourneur & Quellet, 1989, s. 165) Diğer roman figürleri onun etrafında toplanır ve yardımcılık, engelleyicilik vb. işlevlerle roman içindeki konumunu desteklerler. (Sazyek, 2020, s. 133-134) Bir de dekoratif unsur olarak romanda yer alan figürler vardır. Bunlar daha çok metne "mahallî renk" verip roman dünyasını zenginleştirirler. (Bourneur & Quellet, 1989, s. 150)

Roman kişileri bir romanın tematik yapısını ortaya koymaya yarayan ve temsil kabiliyetleriyle, roman incelemelerinde ele alınması gereken başlıca unsurlardır. Bu çalışmada Afşar Timuçin'in *Bizi Biz Yapan Sevda* (2014) isimli romanı şahıs kadrosu bakımından incelenecektir. İlgili incelemeye geçmeden önce Timuçin'in romancılığı hakkında kısa bir bilgi vermek faydalı olacaktır.

### 1. Afşar Timuçin'in romancılığı

Düşünür kimliğiyle tanınan Afşar Timuçin (1939-2024), roman, öykü yazarı ve şair olarak da adından söz ettirir. Timuçin, edebiyata küçük yaşlardan itibaren ilgi duyar. Fransız, İngiliz ve Rus klasiklerini okuyarak büyüdüğü evlerinde ilk kalem denemelerini yapar. İlk şiirini *Yelken* dergisinde, ilk öyküsünü ise 1956'da *Vatan* dergisinde yayımlayan yazar, edebiyat dünyasına böylelikle adım atar. (Timuçin 2014b, 20-21)

Afşar Timuçin'in ilk romanı 1975'te yayımlanan *Yarına Başlamak*'tır. Daha sonra sırasıyla *Gece Gelen Eski Dost* (1980), *Kıyıları Durunca* (1983), *Tepedeki Yalnızlık* (2009) ve *Bizi Biz Yapan Sevda* (2014) romanlarını yazar.

Felsefeci kimliğiyle edebiyata yönelen Afşar Timuçin'e göre "İyi bir edebiyat da iyi bir felsefe de gelişmiş bir dil bilinci üzerine oturur." (2010, s. 48) Her iki insan faaliyetinin de temelinde iyi bir dil kullanımının yattığını düşünen yazar, felsefenin de edebiyatın da "evrensel insan düşüncesini" (2010, s. 54) işlediğini söyler. Timuçin, edebiyat için "insanla ilgili tüm duyarlıkların felsefesidir, insanlık durumlarının felsefesidir" (2010, s. 58) derken edebiyatçının ana malzemesinin insan olduğunu savunur. Ona göre iyi bir edebiyatçı bu malzemeyi işlerken edebiyatın sınırları içinde kalmalı ve edebiyat yaparken felsefe yapmaya, toplumsal yargılar dağıtmaya ve toplumu kurtarmaya çalışmamalıdır. (2010, s. 58)



“Romancının öğretici olmak gibi bir yükümlülüğü yok, bildiri sunmak gibi bir yükümlülüğü de yok. Bir roman okuyucuya bir şeyler öğretiyorsa, onun bir bildiri varsa bunlar dipte tutulacak ve dolaylı yoldan etkili olacaktır, daha doğrusu bunu okuyucu bir sonuç olarak okuduklarından çıkaracaktır. Romancı romanda görünmediğinde okuyucu gerçeklik duygusunu daha derinden yaşayacaktır.” (Timuçin, 2019, s. 71-72)

Bu bakımdan yazarın doğrudan mesaj verme kaygısı gütmeyen, gerçekçi bir anlayışla romanlarını kurguladığı söylenebilir. Timuçin her ne kadar “toplumcu dünya görüşüne bağlı” bir yazar olsa da romanlarında özellikle insan psikolojisini mercek altına alır. (Şener, 2024, s. 443) İnsanın sevinçlerini, kaygılarını, hayat mücadelesini anlamlandırmaya çalışır. Romanı, insan ruhunu derinden inceleyen bir tür olarak gören Afşar Timuçin'e göre “[i]yi bir romancı tasarladığı insanları ve onlarla kurmayı düşündüğü serüvenin esinini yaşamdan alır, kendi yaşam deneylerinden, tanıdığı insanlardan derler, uzaktan yakından gözlemlediği olaylardan alır.” (2019, s. 65) Yazara göre, yaşamdan ilhamla kurgulanan roman kişileri okura inandırıcı geldiği surette dikkat çekicidir.

İnsana odaklanan bir roman anlayışına sahip olan Afşar Timuçin, roman yazarken de olay örgüsünden ve ilişkilerden önce roman kişilerini kafasında tasarladığını ifade eder. Kurgusal bir evrende olmakla birlikte roman kişilerinin de gerçeklikle bağının kopmaması gerektiğini düşünen yazar, özensiz bir figüratif yapının romancıyı zor duruma düşüreceğine inanır: “Gerçeklik bize bağlı değildir, biz gerçekliğe bağlıyız, biz de gerçekliğin içindeyiz, ona uymak zorundayız. Ben kahramanlarıma istediğimi yaptırım diyen romancı kendini gülünç eder.” (2019, s. 77) Ona göre toplumsal gerçekliğe, doğa yasalarına aykırı oluşturulmuş bir kişiler kadrosu, romancının kuklası gibi olacaktır. Oysa iyi bir romancının yapması gereken kahramanlarını tanımaktır. Bunun için de insanın tanınması gerekir. İnsan ise hem deneyimlerle hem de düşünce tarihinden gelen bilgiyle anlaşılabilir bir varlıktır. (2019, s. 78-79)

Afşar Timuçin'in *Bizi Biz Yapan Seveda* adlı eseri, merkezine insanı alan bir romandır. Yazar, bu romanda kişilerini çeşitli duygu ve düşünce durumları üzerinden ilişkilendirir.

## 2. *Bizi Biz Yapan Seveda*'da Kişiler Dünyası

Afşar Timuçin'in 2014'te yayımladığı romanı *Bizi Biz Yapan Seveda*<sup>1</sup>, kadın-erkek ilişkilerini aşk, evlilik ve yalnızlık temaları üzerinden işleyen bir eserdir. Roman, insanların hayatını, sevgi ve arzularını, birbirleriyle kurdukları ilişkileri gerçekçi bir düzlemde yansıtmaya çalışır. On altı bölümden oluşan romanın kişiler dünyası oldukça sınırlıdır. Az sayıda yetişkin insanın ilişkilerini ele alan romandaki şahıslar kadrosu orta sınıfa mensup, geçim sıkıntısı çekmeyen sıradan insanlardan oluşur. Toplumsal normlardan hoşlanmasalar da uyumlu davranışlar sergileyen roman kişileri, kimi zaman arzuları, düşünceleri ve yaptıkları bakımından çelişkiler içinde bulunurlar. Bu durum,

<sup>1</sup> Çalışmanın bundan sonraki bölümünde romandan yapılacak atıflarda şu baskı esas alınacaktır: Afşar Timuçin, (2014a). *Bizi Biz Yapan Seveda*. Bulut Yayınevi.

bireye odaklanan ve modern roman nitelikleri taşıyan bir metin için oldukça tabiidir. Chatman'ın da ifade ettiği üzere “Davranışların ve hatta alışkanlıkların’ bir karakteristik özellikle tutarsızlık gösterebileceği gözlemi ve bununla ilişkili olarak, verili bir kişilikte doğası gereği birbirleriyle çatışan karakteristik özelliklerin bulunabilmesi, modern karakter kuramı için kesinlikle yaşamsal özelliklerdir.” (2008, s. 114) Bu çalışmada ele alınan romanın kişileri, büyük ideallerin, davaların insanları değildir. İç dünyaları ve çevreleri arasında kalmış, zaaflarıyla malul küçük insanlardır.

*Bizi Biz Yapan Sevda*'nın konusunu avukat Asım ve onun çevresinde yer alan kadınlarla yaşadıkları teşkil eder. Asım'ın teyzesiyle kurduğu anne-evlat ilişkisinin temelinde sevgi ve merhamet yatar. Bununla birlikte, o çevresinde yer alan diğer kadınlar olan Selma, Necla ve Gülten'le daha karmaşık bir ilişkiler ağı içindedir. Romanın merkezinde aynı zamanda ben-anlatıcı olarak da okurun karşısına çıkan Asım'ın hayatındaki kadınlar, onunla ilişkileri nispetinde eser boyunca var olurlar. Kimi eski eş, kimi dost, kimi sevgili olarak hayatına giren kadınlar Asım'ın bakış açısından okura yansıtılır.

## 2. 1. Çekimser Bir Başkişi: Asım

*Bizi Biz Yapan Sevda* romanının merkezinde yer alan erkek figürü Asım, kırklı yaşlarını çoktan geçmiş, yaşlanmaya başladığının farkında bir avukattır. Avukatlık mesleğini mecburen yapar, hatta işin bütün yükünü çalışkan sekreteri Emine çekmektedir. Asım sıradan bir orta sınıf insanıdır, hayatını tutkuyla yaşayan, idealist bir karakter değildir. *Bizi Biz Yapan Sevda*, Asım'ın kendisi gibi avukat olan karısı Selma ile boşandıkları gün başlar. Boşanma gününden itibaren yaşananlar Asım'ın dilinden okura aktarılır. Bu roman bağlamında, Afşar Timuçin'in toplum içinde kendine bir yer edinmeye çalışan modern bireyi ve onun iç dünyasını yansıtmak amacıyla ben-anlatıcılı bir roman kurguladığı düşünülebilir. Genette'in tabiriyle “otodiegetik” anlatıcılı romanlar, roman kahramanının aynı zamanda anlatıcı olduğu metinlerdir ve bir iç odaklanma gerektirir. (2020, s. 190-191) Bu sebeple ben-anlatıcılı romanların, psikolojik derinliği daha iyi yansıttığını söylemek mümkündür. Başkişi anlatıcı, başından geçen olayları anlatırken bir yandan da “birey olarak içinde bulunduğu ortamın, iç dünyasına yaptığı etkileri dolaysızca ve bütün karmaşasıyla işlemek durumundadır.” (Sazyek, 2020, s. 60) O, hem kendi iç dünyasını tahlil eder hem de romanın diğer kişileri için benzer bir çaba içine girer. *Bizi Biz Yapan Sevda*'da Asım hem romanın başkişisi hem anlatıcısıdır. Romanın kurgusal evreninde kendini konumlandırmaya çalışırken, ilişkiye girdiği diğer kişilerin duygu ve düşüncelerini, yaşanan olayları değerlendirirken hep kendinden hareket eder. Roman boyunca okur, Asım'ın sesine kulak verir ve onun bakış açısıyla olayları görebilir. Bu bakımdan Asım'ın psikolojik, kültürel ve toplumsal konumu tematik yapıyı anlamak için önem kazanır. “Zira metinde her şey onun duyu organları ile idrâk ettiği ve değerlendirdiği tarzda karşımıza çıkar. Yani ‘kahraman-anlatıcı’ itibarı âleme ait her türlü görünüşü dışa aksettirmede aracı durumundadır.” (Aktaş, 2013, s. 83) Asım'ın gözünden dünyayı gören okur için burada bir kısıtlamanın bulunduğunu söylemek mümkündür. Çünkü ben-anlatıcılı roman, yapısı gereği kahramanın sınırlı bakış açısına bağlı olarak işler. Başkişi anlatıcı her şeyi bilemez, sezemez. (Tekin, 2001, s. 53) Onun bilgisi ve görüşü

dışındaki her şey okur için meçhuldür. *Bizi Biz Yapan Sevdâ*'da yazarın bu kısıtlılığı aşmak için romanın diğer kişilerinden faydalandığı görülür. Zaman zaman onlara da söz vererek gerek olayları gerekse roman kişilerini farklı bakış açılarından yansıtmaya çalışır.

Bu bilgiler ışığında Asım'ın nasıl karakterize edildiği daha iyi anlaşılır. Hukukçu sıfatı taşıyan Asım, ortalama üstü bir kültüre sahiptir. Dünyanın gidişatı hakkında hem tecrübelerine hem de bilgisine dayalı olarak belli bir görüşü, fikri vardır. Asım, dünyayı bu fikir penceresinden seyrederek ve değerlendirir. Onun aşk, yalnızlık, evlilik, kadın-erkek ilişkileri hakkındaki düşünceleri roman boyunca girdiği diyaloglarda ya da iç çözümlemelerde kendini gösterir.

Bir boşanma haberiyle başlayan romanda Asım ile Selma'nın ayrıldıkları günün gecesinde yaptıkları konuşma, on iki yıllık evliliğin bir hesaplaşması niteliğindedir. Bu konuşma, ikili arasında yılların getirdiği soğukluğu ve kırgınlığı ortaya çıkarır. Selma'ya göre Asım, özellikle kızları Jale'nin hastalığı sürecinde karısından uzaklaşmış ve ona destek olmak yerine alkole sığınmayı tercih etmiş bir adamdır. Jale'nin ölümü ise çiftin arasına kapanmayacak bir uçurum gibi girmiştir. Selma, Asım'ın soğuk kişiliği sebebiyle kendisine ilgi ve sevgi göstermemesinden mustarip olmuştur: “Zaten beni dünyaya hiç almadın, kendi dünyanda yaşadın, ben hep senin kapıda bekledim. Zorlamadın kendini hiç. Küçükçük şeyleri büyüttün. Hoşgörmeyi bilmedin ve hep soğuk kaldın. Yanımda bir buzdağı vardı hep” (s. 6-7) diyerek sitemini dile getiren Selma, kendisine kötü davranmamakla birlikte eski kocasının duyarsız biri olduğunu düşünür. Ona göre Asım, kafasına pek bir şey takmaz görünür:

“Duyarsız mıydın neydin? Her an ve her koşulda hiçbir şey yokmuş gibi durmak sana onur mu veriyor? Bunu nasıl başarıyorsun? Yavaş yavaş kadın olduğumu unutmaya başlıyordum. Çocuğumuzun öldüğü akşam ben ben olmaktan çıktım. O ölürken sen neden evde değıldin? Acıyı kaldıramamak diye bir şey var mı? Bencillik yakıştı mı sana?” (s. 12)

Çocuğunun acısını alkolle yatıştırma yolunu seçen Asım, evde yalnız kalan karısına destek olamayacak kadar uyuşmuş vaziyettedir. Asım, bu konuşma sırasında, Selma'ya karşı pek de kendini aklamaya çalışmaz. Oysa ilerleyen bölümlerde Selma'ya dair düşüncelerini açıklarken bir tür savunmaya girişir:

“Her uygar insan her güçlüğü her acıyı bu arada ölümü de soğukkanlılıkla karşılayabilmelidir. Ben acılarımı sessizce yaşadım. Selma'ya göre bu düpedüz benim umursamazlığımı ya da soğukluğumdu. Çocuğumun ölümü beni de sarstı, sarsmaz olur mu, o günler neredeyse alkolde yıkanacaktım. Dünyanın yasalarını ben yapmadığıma göre bir ölümden bir yıkım türetmem gerekmiyordu.” (s. 19)

Asım'ın acılarını kendi içinde yaşadığına yönelik bu savunma cümleleri, Selma'yı değil de okuyucuyu ikna etmeye yöneliktir. O, anlatıcısı olduğu hikâyenin muhataplarına kendisini açıklamak ve roman kişisi olarak itibarını korumak ister. Ölüm karşısında yapıcı bir tavır takındığını okura göstermek amacıyla konuşur. Fakat Selma'nın sözleri, Asım'ın karısını böyle büyük bir yas sürecinde desteklemeyi ihmal ettiğini ortaya koyar. “[S]

sevilen bir kişi ya da kaybedilen kişinin yerine konan soyut bir kavramın yitirilmesine verilen tepki” (Freud, 2014, s. 18) olarak tanımlanan yas, bütün bireyler tarafından farklı bir biçimde deneyimlenir. Asım, kızının kaybını kendine mahsus bir yolla atlatırken karısına ölümü metanetle karşılmasını tavsiye etmekle yetinir. Oysa Selma’nın beklediği şeyin sevgi ve şefkat olduğunu görmek istemez. Burada Asım’ın yaşadığı “kayıp travması”nı, acılarının üstünü örtterek ve arkasında bırakarak aşmaya çalıştığı görülür. Asım, canını acıtan duygulardan kaçınırken Selma için “duygusal açıdan daha az ulaşılabilir, hatla hiç ulaşılmaz” (Ruppert, 2014, s. 156) kılar kendisini. Fakat Asım, bunu yaparken karısıyla arasındaki ilişkiyi zedeler.

Bununla birlikte Asım’ın burada kendi kişiliğiyle ilgili dikkat çekmek istediği önemli bir özelliği, geçmişe takılıp kalmamaktır. O, kızının ölümünü öyle veya böyle aşmış, alkolden de sıyrılmayı başarmıştır. Bu bakımdan hayatın getirdiklerini kabullenmeye daha açık ve acı, tatlı tecrübelerine olumlu bir bakış açısıyla yaklaşmayı başarabilen, olgun bir kişi görüntüsü verir. Asım, geçmişinin olumsuzluklarıyla erken yaşta hesaplaşıp, onları belleğinden silmiş birisidir. Bunu yaşadığı her kötü olayın ardından yapmaya devam ederek hayatın iyi yanlarını görmeye odaklanır:

“Gene de ben olumsuzluklardan olumlu koşullar türetmeyi bildim. Kendi çabamla okudum. Kendi çabamla işimi kurdum. Avukatlığı çok sevemedim ama yapabileceğim başka bir iş yoktu. Az iş az kazanç bol yetinme: benim ilkem budur. Geçmişte bazı olanakları iyi kullanabilseydim daha iyi bir durumda olabilirdim. Geçmiş geçmiştir, onu değiştiremeyiz. Geçmiş didikleye didikleye yaşamak bana göre değildi. Geçmişleriyle uğraşanlar kendilerine acılamakla işlerini bitirirler.” (s. 20)

Bu iç monolog, okuyucuya Asım’ın hayatın zorluklarını tek başına göğüslediğini, elindekiyle yetinmeyi bildiğini anlatır. Böylece o, kişiliği hakkında doğrudan bir açıklama yapmış olur. Asım anılarına kapılıp yaşayan bir adam değildir. Bunun yanı sıra geleceğe dönük bir kişilik profili de olmayan Asım’ın en iyi yaptığı şeylerden biri unutmaktır: “Ben anılarımla içli dışlı yaşayan insanlardan değilim. Geleceğe gözümü dikmiş biri olmasam da geçmişle de sıkı bir bağlantım yoktur. Yaşanan yaşanmıştır.” (s. 69) Asım’ın bu sözleri, onun daha çok ana odaklanan bir kişi olduğunu düşündürür. William Randall’ın aktardığı ve insanların fiil kiplerine göre tasnif edildiği bir araştırma, bu durumu değerlendirmeye yardımcı olabilir. Bu araştırmaya göre kişilik tipleri “anlama, düşünme, sezme ve hissetme” kiplerine göre ayrılır. Asım bu kiplerden “anlama” başlığı altında ele alınabilir. Zira bu tipler için geçmiş bağlantısı zayıf olduğu gibi gelecek de yoktur. Onlar için şimdi önemlidir. Diğer tiplere kıyasla yeni durumlara ve olaylara daha açıktırlar. (Mann, Siegler ve Osmond’dan akt. Randall, 1999, s. 186) Asım da geçmişle bağı zayıf bir adamdır. Karısıyla yaşadıkları evi, boşanmalarından sonra Necla’ya kiralayan Asım, o evde Necla’yla bir gece geçirir. Gecenin başlangıcında karısı ve çocuğunu düşünerek kısa bir an duyulanan Asım, daha sonra Necla’yla birlikte olurken bu evde biriken anılarına karşı bir sorumluluk hissetmez. Geçmişe kısa süreli bakışlar atan Asım, şimdide kalmayı yeğler. Roman boyunca Selma, Necla ve Gülten’le kurduğu ilişkilerini “şimdi”nin içinde şekillendirmeye çalışır. Bunu yaparken geçmiş veya gelecek kaygısından, korkulardan sıyrılmak gerektiğini savunur. Necla’yla yaptığı bir konuşmada “[b]en korkmuyorum sen

de korkma. Yitirmekten de korkma. Önemseme demek istemiyorum, ne diye önemsemeyecekmişsin, yalnızca korkma. Hatta alışmaktan da korkma. Korku yiyip bitiriyor insanı. Korku bizi içten kemiriyor. Bir şeyler ters giderse oldu işte der geçersin” (s. 74) diyen Asım’a göre dünyanın gidişatına çok da kafa yormamak gerekir. Hayat ona göre bir oyundur ve insan dünyaya çekidüzen vermeye çalışırsa mutsuz olur.

Selma’dan ayrıldıktan sonra teyzesinin üst katına yerleşen Asım, burada kendisine yeni ve küçük bir dünya kurmaya çalışır. Bunun için de geçmişinin kısa bir muhasebesini yapar. Hayatına yeni bir yön vermek isteyen Asım, bu aşamada daha önce kabullenmediği hatalarını görmeye başlar. Evliliğini devam ettirmek için yeterince çabalamadığının farkına varır:

“Olayları ince ince gözlemediğim zaman birçok şeyi tembellikle ve aldırmaçlıkla elimden kaçırdığımı anlıyordum. Ne yapalım ben böyle biriydim. Yaşama dört elle sarılmayı bilseydim, örneğin Selma’ya daha yakın olmaya çalışsaydım belki her şey daha değişik olacaktı. Bir şeylere yeterince emek vermediğimi şimdi çok daha iyi anlıyordum.” (s. 23)

Sevgi için emek verilmesi gerektiğini kabul eden Asım, bu emeği kendi evliliğini sürdürmek için gösteremez. Halbuki Selma’nın daha önce yaşadığı fakat ailesi onaylamadığı için bitirmek zorunda kaldığı bir aşk hikâyesi için onu azarlamayı kendisine bir hak olarak görmüştür. Asım, Selma’nın aşkı için savaşmamasını ve geleneklerin boyunduruğundan kurtulmaya çalışmamasını sert bir üslupla eleştirir. Fakat bu tavrına rağmen, Asım ne Selma’yla eskisi gibi olmayı başarır ne de hayatına giren diğer kadınlara benzeri bir kararlılıkla yaklaşır. Hayatını bir anda dolduran kadınlarla kurduğu ilişkilerde “her şey oluruna varır” (s. 80) düşüncesiyle hareket eder. İlişkilerin kontrolü daha çok kadınlardadır. O ise sevgisini yüzeysel bir şekilde yaşar. Derin bir bağlanma yaşayamayan Asım, aynı anda birkaç kadına ilgi duyabilmesiyle okuyucuyu şaşırtır. Karşısındakinden de yüksek bir bağlılık, büyük bir aşk beklemez.

Hayat karşısında çekimser bir tavır takınan Asım, atılgan bir kişiliğe sahip değildir. Boşanma davasını bile karısı Selma açar. Aralarındaki soğukluğa rağmen, Asım alıştığı düzenden kopmayı istemez. Hatta Selma boşanmaktan vazgeçse Asım, buna da hazırdır. Bu bakımdan Asım’ın düşüncelerinin, tavırlarının ve söylemlerinin duruma göre değiştiği söylenebilir. *Bizi Biz Yapan Seveda* bütünüyle modernist bir roman değildir. Asım’ın da modernist bir karakter olmamakla birlikte kişilik özellikleri bakımından çok konuşmaktan, harekete geçmekten çekinen bir roman kişisi olarak kurgulandığı söylenebilir. Bu da modernist kurgunun özelliklerinden biridir. Modernist anlatılar bir bakıma “çekimserlik kurguları”dır. (Güngör, 2024, s. 78) Fazla kimseyle görüşmeden yaşayan Asım’ın belki de en çok sevdiği şey, İstanbul’un sahillerinde, korularında yürüyüşe çıkmaktır. Ona göre “Yalnızlıktan korkmayanlar için İstanbul’dan daha rahat bir kent yoktur... Sen özel olarak istemezsen içiçe bir yaşam olası değildir bu kentte. Bu kentte bir rasladığına bir daha raslamazsın.” (s. 56) İstanbul’un büyük bir kent olarak insanı içinde eriten yapısı, taşranın aksine hemen herkesin birbirine yabancı olduğu bir şehir olması Asım’ın hoşuna gider. Asım şehirde dolaşmayı, kimselerce aranıp

sorulmadan kaybolmayı ister. Ama herkesten ve her şeyden uzaklaşmak o kadar kolay olmaz. Asım da bunun farkındadır: “Bazı şeylere karşı durmak kolay olmuyor ya da ben beceremiyorum. Özerk olmak bir düşünüş belki de. Hep birileri olacak demek ki dünyamızda. Gücenen birileri hesap soran birileri kafa tutan birileri kıskanan birileri sorumluluk yükleyen birileri...” (s. 94) Asım’a göre sevme ve sevilme ihtiyacı, insanları ister istemez birbirine bağlar. Fromm’un tabiriyle vermenin almaktan önce geldiği sevgi eylemi, sevilene ilgi ve bakım göstermeyi gerektirir. Bu da ilişkinin taraflarına sorumluluk yükler. (2000, s. 30-35) İnsanlarla kurulan her bağ, kişiyi bencilce davranmaktan, kendisiyle baş başa kalmaktan alıkoymaz.

Asım, sevginin insani bir duygu olduğuna ve yaşamı güzelleştirdiğine inanır. Fakat tutkuyla bağlanma ona göre değildir. İnsanların sevdiği kişiler üzerinde hak iddia etmelerine karşıdır. Bu bakımdan Asım’ın “sahip olma” dürtüsünden arınmış, bireyin özgürlüğünü gözetken, sağlıklı bir sevgi anlayışına sahip olduğu düşünülebilir. Zira Erich Fromm’un ifadesiyle “ ‘Sahip olmak’ ihtirasının etkisindeki ilişkiler, üzücü ve bunaltıcı olur, çatışma ve kıskançlıkla doludur.” (2003, s. 154) Oysa “[b]ir erkek ve bir kadın davranıştan, zevkleri, fikirleri veya tüm kişilikleri açılarından birbirlerine ilgi ve yakınlık duyabilirler.” (Fromm, 2003, s. 154) Buna karşın eski karısı Selma, sevgilisi Necla ve Gülten ondan daha sahiplenici bir tavır beklerler. Asım aşkla birlikte bir “mülkiyet” duygusunun geliştiğini kabul eder. Ancak ona göre böyle bir durumda insanlar ya birinin kölesi ya da efendisi olmaktadır. Bu bağımlılık hâli ise, aşkın ölümüne sebep olur. Nitekim “[h]angi koşulda ve hangi anlamda olursa olsun egemenlik istemi aşk için tehlikeler doğurur. Bu sıkıntı içinde oluşan yönelimler sevginin değerli de olsa eşsiz ya da bulunmaz olmadığını sezdirmekte etkili olmaya başlar.” (Timuçin, 2010a, s. 167) Bu durumda Asım’a göre iki yol vardır: “Evet durmadan sarsılacağız, kavga gürültü yürüyecek bu iş. Ya da ne yapıp yapıp nesnellüğün koşulları çerçevesinde sıradan bir sevginin getirdikleriyle yetineceğiz. O zaman elimizden gelirse aşkı sınırlarımızdan sokmayacağız. Yoksa tapındığımız kişiyle nefret ettiğimiz kişi aynı kişi olacak her zaman.” (s. 71) Asım’ın seçeceği yol nesnel ve sıradan bir sevgidir. Selma’yla aşkı bir alışkanlığa dönüşmüştür; Necla’dan hoşlansa da derin bir bağlılık duymaz. Gülten ise genç ve güzel bir kadın olarak onu daha çok heyecanlandırır. Bütün bunlara rağmen Asım özerk ve sorumluluktan uzak bir hayatı özler:

“En garibi bu üç güzel kadının üçünü de kendime yakın buluyordum. Onlardan harem kuracak değildim. Onlardan bir şey bekliyor değildim. Cinsel yaşam konusunda hiçbir zaman açgözlü ya da çok istekli olmadım. Cinselliği hiçbir zaman yaşamımın orta noktasına koymadım. Necla’nın beni arayıp hadi otomobille gezelim demesi, Gülten’in uslu bir çocuk sevinciyle akşamları kitabını alıp bana gelmesi, Selma’nın bu adam alkolik geçmişiyse bana çok çekti dedi demeden beni araması, bütün bunlar güzel şeyler değil miydi? Gene de en güzeli bağımsızlık diye düşünüyordum.” (s. 98)

Roman boyunca bağımsız bir hayat istediğini söyleyen Asım, kadınlarla ilişki kurmayı bırakmaz. Şimdiye bağlı yaşasa da çelişkili bir biçimde alışkanlıklarını devam ettirir. Karısından ayrıldığında yalnızlığı eğlenceli bulan Asım, tamamen tek başına yaşamayı göze alamadığından, boşandıktan hemen sonra teyzesinin apartmanında bir daireye



taşınır. Eski arkadaşlarıyla pek görüşmez, işe pek sık gitmez ama teyzesiyle ve teyzesinin kızı gibi gördüğü genç Gülten'le sıcak ilişkiler kurar. Geniş bir kişiler kadrosu bulunmayan romanda Asım'ın görüştüğü insan sayısı oldukça sınırlıdır. Yine de o, hiçbir zaman tamamıyla yalnız kalmaz. Bu bakımdan onun yalnız kalmaktan korktuğu sonucuna varılabilir. Zira çevresinden soyutlanarak yaşamaya çalışmak kişinin bütünlük duygusunu yitirmesine yol açar. “Dışta kalmanın üstesinden gelerek, yalnızlığının hapishanesinden kurtulması insanın en büyük ihtiyacıdır.” (Fromm, 2000, s. 19) Asım, kendisini benliğinin hapishanesinde tutmaz. O, sevgi ihtiyacının farkında bir adamdır. Evliliğini bitirdikten birkaç ay sonra hem Necla hem Gülten'le gönül ilişkisi kurar. Asım, kadınlarla ilişkisini sonlandırdığında bile tam olarak onlardan kopamaz. Selma'yla da Necla'yla da iki dost olarak görüşmeye devam eder.

Bununla birlikte Asım'ın kadınlara kuşkucu bir bakışla yaklaştığı düşünülebilir. Çocukları Jale öldüğünde, Selma'nın iş ortağı Halil ile yakınlaşması ve acısını onunla paylaşması Asım'ın hoşuna gitmez. Onların bir ilişkisi olduğundan şüphelenen Asım, karısına soğuk bir şekilde davranmaya başlar. Halil'i baştan beri sevmediğini söyleyen Asım, Selma'nın kendisini aldattığı düşüncesindedir. Fakat çekimser tavrı onu bu konuda açık bir şekilde konuşmaktan alıkoyar. Karısıyla arasındaki iletişimsizlik, ilişkilerini çıkmaza sokar. Boşandıkları günün akşamında Selma'ya Halil'in yanında kalmasını tavsiye bile eder. Bunun üzerine Selma, kendisi ve Halil hakkında uzunca açıklamalar yapar. Bu açıklamalar aracılığıyla Halil'in tek taraflı aşkından hem Asım hem de okuyucular haberdar edilir. Asım, hem evlilikleri boyunca bu önemli konuda karısıyla yüzleşmekten kaçınmış hem de bu durum sebebiyle içten içe karısını suçlu görmüştür. Buna rağmen ilerleyen zamanlarda Halil'le evlenmeleri için Selma'yı ikna etmeye çalışan yine kendisi olur.

Asım, benzeri bir kuşkucu tavrı Gülten'le birlikteyken de gösterir. Oturdıkları dairenin kapısında, yanında gördüğü genç bir adam yüzünden sinirlense de bunu Gülten'e sormaktan çekinir. Ancak yaşadığı huzursuzluğu Gülten'den saklayamadığı için iki sevgili tartışırlar. Gülten de Selma gibi uzun bir açıklama yaparak o gençle bir gönül ilişkisinin bulunmadığını anlatır. Asım, bu konuşma sırasında açıklama istemediğini söyler ama kıskançlık etmekten de geri durmaz. Halbuki ilişkilerinin başında, yaşı çok genç olan Gülten'e, başkasını sevdiği zaman gitmesi gerektiğini söyleyen kendisidir. “Kıskançlık, kişinin kendine ait olduğunu düşündüğü bir alandan kovulduğu zaman yaşadığı kaygının dışavurumudur.” (Blévis, 2010, s. 67) Buna göre, Asım'ın, Gülten'i bir başkasıyla düşünmek istemediği ve onun hayatından çıkacağı düşüncesine tahammül edemediği anlaşılır. Asım, bu davranışının ne kadar çelişkili olduğunun farkındadır. Gülten'le yaşadığı mutluluğa gölge düşüren bu olayı yaşamın bir tuzağı olarak değerlendiren Asım, bu tuzağın ilişkilerdeki tutarsızlıklardan kaynaklandığına inanır. O, sevmeyi özgür bırakmakla özdeşleştirse de davranışlarında tutucu ve yer yer kuşkucu olabilmektedir. Bu da onun kimi zaman eleştirdiği toplumsal kalıplardan tamamen kurtulmadığını gösterir. Nitekim Selma da “ayrı cinsten iki insanın dost olmasını arkadaş olmasını anlayamazsın sen. Sizler anlayamazsınız. Kafanızın içinde kalıplar var. O kalıplara uydu uydu, uymazsa kökten yanlıştır” (s. 8) diyerek onun bu tutarsız yönüne dikkat çeker.



Necla'nın tanıştırdığı arkadaşı Adnan'ı "kadınsı" bulan Asım, onu sıradan birisi olarak niteler ve küçümsemeye çalışır. Asım, bu hareketinin kaynağının kıskançlık olmadığına inansa da aslında hayatına yeni bir soluk getiren bu kadını kaybetmek istemediği için böyle davrandığı açıktır. Kendisiyle ilişkisini sürdürmeyip Adnan'la evlenmeye karar veren Necla'nın kararını sert bir şekilde eleştirir. Kendisinin toplumsal kurallara göre yaşamak istemediğini söyleyen Asım, Necla'yı herkes gibi olmakla suçlar. Bir yandan da "[g]üzel. Ters bir şey yok. Evlen gitsin. Sırtında yumurta küfesi yok ya, gerekirse ayrılırsın" (s. 105-106) diyerek rahat bir şekilde davranmaya ve onu desteklediğini göstermeye çalışır.

Asım, toplumun dayattığı normlara bağlı olarak yaşayan sıradan insanlardan hoşlanmaz. Böyle insanların hayatlarının boşa geçtiğini düşünür. Ona göre kendisi kalıpların dışında ve az çok özgür kalmayı başarmış bir adamdır:

"Gündeliğe takılmışların dünyasında yaşam kaygıları sıkıntı verecek hatta boğuntu yaratacak ölçülerdedir. Onlar kurallarla hapisaneye çevirdikleri yaşamlarını her adımda biraz daha zorlaştırırlar ve öte yandan böyle yaparken geçmek zorunda kaldıkları ya da kendilerine ayrılmış diye düşündükleri yolların daha taşlı daha dikenli yollar olduğuna inanırlar. İyileşmez kuşkların gölgesinde iyi şeyler bekleyişleri onlarda bütün bir yaşamı koşulluyor ve sıkıntılı bir ortama döndürüyor." (s. 96)

Bu iddialı cümlelere rağmen Asım'ın da ilişki kurduğu kadınlara yaklaşımında eleştirdiği sıradan insanlar gibi davranabildiği görülür. O, özgürlüğü sorumluluklardan kaçmak olarak yorumlayarak karısını ihmal etmiş, onu yalnızlığa terk etmiştir. Ama karısı boşanma davası açınca kadar evliliğini bitirmeyi düşünmemiştir. Asım, kuşkucu kimliği sebebiyle sevdiklerinden uzaklaşırken bunu onlarla dürüstçe konuşmaktansa kaçmayı tercih eder, konfor alanından çıkmayı istemez. Ana odaklanan bir kişi olan Asım, ilişkilerin getirebileceği sorunlardan, duygusal yüklerden çekinir. Zira, "[i]lişkileri iyi günde kötü günde, ne olursa olsun idame ettirecek bir bağlanmanın eşlik ettiği ilişkilere girmek, boş bir çek imzalamaya benzer. Bu, başvurulacak hiçbir özel kurtuluş şartının olmadığı, henüz bilinmeyen ve tasavvur edilemez sıkıntılar ve ıstıraplarla karşılaşma ihtimalinin habercisidir." (Bauman, 2018, s. 27) Bu bakımdan özgürlüğün sorumluluk taşımamak olduğu düşüncesiyle hareket ettiği anlaşılan Asım'ın söylemleri ile davranışları arasında çelişkiler olduğu görülür. Yukarıda da belirtildiği gibi fikirler ve davranışlar arasındaki tutarsızlık, modern roman karakterinin doğasında bulunan bir özelliktir. Asım da bir yandan ilerici bir yandan tutucu, bir yandan bağımlı bir yandan özerk bir kişilik sergiler.

*Bizi Biz Yapan Sevda* romanının başkişisi Asım, özerk bir karaktere sahip olmak isteyen, bununla birlikte ilişki kurduğu insanlarla da bağlarını tamamen inkâr edemeyen biridir. Asım, yaşamı dalgalı bir denize benzetir. İnsanlar kıyıya varmak için çırpınırlar. Ancak kıyıya çıkmak olan ölümle birlikte bu çırpınma sona erecektir. Bu sebeple denizdeki debelenme ömrün sonuna kadar sürecektir. Asım, kişinin hayattan payına düşen neyse kabullenerek yaşam mücadelesine devam etmesi gerektiğine inanır. Selma'dan boşanmasıyla birlikte hayatının taşları yerinden oynayan Asım, bu süreçte teyzesinin sevgisine sarılır. Bir yandan da hayatına yeni kadınlar giren Asım, ilişkilerinde sevgiyi esas

alır. Asım sevginin bir mecburiyete dönüşmesini istemez. İnsanların birbirine yük olmadan yaşaması gerektiğini düşünür. O, kadınlarla kurduğu ilişkileri fırtınalara benzetir. Fakat derin bağlanmalardan kaçınan bir kişilik olarak Asım'ın bu benzetmesinin abartılı olduğu düşünülebilir. Başkişi anlatıcı olarak romanın kurgusal evreninde merkezi bir rol üstlenen Asım'ın gerek kendisi gerek etrafındaki kişiler için dile getirdiği görüşlerde nesnel olamayacağı açıktır. Zira "başkişi kendisini içten ve dıştan sarmalayan her şeye özenetimin ve özelleştirinin sıklıkla bencil kalabilen önyargılı sınırları içinden bakar." (Sazyek, 2020, s. 61) Asım da bu bencillikten sıyrılmaz. Anlatan ben ve anlatılan benin aynı kişiler olduğu romanda Asım'ın ilişki kurduğu insanlarla arasındaki çatışmaların yanı sıra içinde yaşadığı çatışmalar da kendi bakış açısıyla dile getirilir. Hayatının yaklaşık bir buçuk yılını hikâye eden Asım, anlatan ben olarak geçmişini kurgular. Bu kurgulama sırasında etrafındaki insanlara karşı daha yargılayıcı bir konumda yer almayı seçen Asım'ın kendi eleştirisinde merhametli davrandığı söylenebilir. Romanın diğer kişileriyle diyaloglarını onları anlama çabası olarak aktaran Asım, söz konusu kişiler hakkındaki görüşlerini okura açıklarken daha sert bir tutum sergiler. Bu açıdan bakıldığında başkişi anlatıcı olarak Asım'ın önyargı ve zaaflarının anlatımına etki ettiği göz önünde bulundurulmalıdır. Ben-anlatıcılı romanlarda anlatıcının güvenilirliğini zedeleyen bu durum *Bizi Biz Yapan Sevda* için de geçerlidir.

## 2. 2. Mazinin Gölgesinde Bir Kadın: Selma

Asım'ın boşandığı eşi Selma da bir avukattır. Romanın başlangıcında, boşanma davasından sonra eski eşi Asım'la evlerine gelirler ve Selma kendisini içeri atarak ağlamaya başlar. Okuyucu Selma'nın ilk olarak bu duygusal tepkileriyle karşılaşır. Davayı kendisi açmış ve Asım'la on iki yıllık evliliklerini sonlandırmıştır. Ama ayrılık acısı onu Asım'dan daha çok sarsmaktadır. Bir yandan yeni yaşamına ayak uydurması gerektiğini düşünür, bir yandan da Asım kadar kolay atlatamayacağı bir sürecin içerisine girdiğini fark eder: "Şimdi mutlusundur sanırım. Yıllardır bugünü bekliyordun. Olsun, ne yapalım. Şu dünyada ilk ayrılanlar biz değiliz. Zamanla unutulur gider. Sen çabuk unutursun, ben biraz zorlanırım belki." (s. 6) Selma, biraz da sitemle söylediği bu sözlerle Asım'ı tahrik etmek ister ama eski kocası konuşmaya hevesli değildir. O, yaşananları geri çevirmek mümkün olmadığından konuşmanın faydasız olduğunu savunur.

Selma, başını Asım'ın dizine koyarak biraz uyumak ister. Üzüntüsünü uykuyla geçiştirmek niyetindedir. Bu arada Asım, Selma'yı inceler: "Güzel ayaklarına baktım uzun uzun. Ellerin kalem gibi parmaklarına daldım gittim. Dizlerine baktım. Ne kadar düzgün bir yapın var derdim. O bunu olağan sayardı." (s. 9) Roman boyunca kişilerin fiziksel tasvirleriyle bunun gibi bir iki örnek haricinde karşılaşılmaz. Selma'nın dış görünüşü hakkında bilinenler bununla sınırlı kalır. Asım'ın gözünden okura sunulan kişilerin portrelerinde fiziksel özelliklerinden çok psikolojik özellikleri ve davranış şekilleri öne çıkar.

Selma'nın kişiliği bazen Asım'ın açıklamalarından bazen de konuşmalarından anlaşılabilir. Evlerindeki son gecelerinde Asım'la evlilikleri hakkında bir muhasebe yapmak isteyen Selma, onu bir gece daha kalmaya ikna eder ve uzun sayılabilecek bir

konuşma yapar. Bu bölümde Asım, çok fazla lafa karışmaz. Söz daha çok Selma'dadır. Konuşması sırasında Asım'a duyduğu kırgınlık ortaya çıkar. Sıcakkanlı biri olmayan Asım'ın ilgisizliği Selma'yı da içine kapatmış ve birbirleriyle iletişimleri çok zayıf kalmıştır. Çocuklarını kaybetmeleri de aralarındaki kopukluğu artırır. O günleri hatırlayan Selma, Asım'ın duyarsızlığından yakınır:

“Duyarsız mıydın neydin? Her an ve her koşulda hiçbir şey yokmuş gibi durmak sana onur mu veriyor? Bunu nasıl başarıyorsun? Yavaş yavaş kadın olduğumu unutmaya başlıyordum. Çocuğumuzun öldüğü akşam ben ben olmaktan çıktım. O ölürken sen neden evde değildin? Acıyı kaldıramamak diye bir şey var mı? Bencillik yakıştı mı sana?” (s. 12)

Selma, bencillik edip onu yasıyla baş başa bırakan kocasından uzaklaşmış ve içine kapanmıştır. Bu zor zamanlarında ona destek olan kişi ortağı ve arkadaşı Halil olur. Bu ise Asım'ı kuşkulandırmış, evlilikleri bitme noktasına gelmiştir: “Aferin sana, benim üstüme gelmedin, hırpalamadın beni. Daha kötü bir şey yaptın: benden iyice koptun. Bu arada duruşunla bakışınla alttan alta suçladın beni. Suçlamadım dersin yalan söylemiş olursun. Ondan sonra elini sürmedin bana.” (s. 16) Ayrılık akşamı Selma, Halil'le dostluğunu Asım'a uzun uzun açıklamak ister. O güne kadar Halil'in hakkında hiç konuşmamış olmaları ise okur açısından dikkat çekicidir.

İlgili konuşmada Selma, Halil'in gençlik yıllarından başlayarak arkadaşlıklarını anlatır. Nazik bir adam olduğu anlaşılan Halil, çocuğunu kaybeden Selma'ya “Acını bütün boyutlarıyla yaşa. Acıdan kaçma. Acını uyutmaya kalkma. Acıdan ancak böyle kurtulabilirsin. İnsanlar acıdan kaçmak istedikçe acı çekerler. İnsanın kaldıramayacağı kadar büyük acı yoktur, yeter ki her şeyi doğru yaşayalım. Doğadan daha güçlü değiliz” (s. 14) diyerek yerinde bir öğüt vermiştir. Daha sonraki günlerde de ona desteğini sürdüren Halil, giderek Selma'ya aşık olur. Selma'nın anlattıklarına göre aşkı yüzünden canına kıymaya bile kalkışır. Bu kadar büyük hadiseler yaşanırken Selma'nın Halil'le ilgili gerçekleri Asım'dan saklaması ve ayrıldıkları gün bunları ona anlatması ilgi çekici olmakla birlikte romanın kurgusunu zedeleyen bir ayrıntıdır:

“Bir gün kendini öldürmeye kalktı. İşte o zaman bu doğru dürüst sevilmemiş adama dostça yakınlaşmakla ne büyük bir yanlış yaptığımı anladım. Karısı bir şeyleri sezdi ve tedirgin oldu. Kadın bana terbiyesizce bir sitem mektubu yazdı. Utandım, yerin dibine geçtim. Sana söyleyemedim bunları. Hayır, söyleyebilirdim. Söylemeliydim. Demek ki benim de dürüst olmayan bir yanımdır.” (s. 16)

Selma, bu sözlerle Asım'a karşı her zaman dürüst olmadığını itiraf eder. İkisinin karşılaştıkları sahnelerde Selma'nın çok konuştuğu ve Asım'ın kısa cevaplarla yetindiği görülür. Bununla birlikte roman içinde Selma'nın sorunlarla baş edemeyip içine kapandığı hem Asım hem Gülten tarafından dile getirilir. Gülten'e göre Selma, hesapçı ve kendini gizleyen bir kadındır. Asım da on Selma'nın dış dünyadan korunmak için duygularını paylaşmaktan korkan biri olduğunu söyler. Oysa gerek ilk bölümde gerekse sonraki konuşmalarda Selma'nın Asım'dan daha açık yüreklilikle ve hesapsız davrandığı söylenebilir. Evliliklerini, kızlarının ölümünü, Halil'le arasındaki ilişkiye dair konuşmayı

başlatan hep Selma olur. Asım, onun hakkındaki düşüncelerini doğrudan Selma'ya söylemeyi tercih etmez. Ayrıldıkları gün, aralarındaki gerilimi itiraf etse de ayrılmayı Selma'nın istediğini söyleyerek suçlamalardan kaçınır. Daha sonra kendi kendine konuşurken Selma hakkındaki düşüncelerini açık bir şekilde dile getirdiği görülür. Asım'a göre Selma, kızlarının ölümüyle içine kapanmış ve kocasından soğumuştur. Aralarındaki uyumsuzluğu Asım'ı suçlayarak kapatmak istemiştir:

“Onun beni ilgisiz hatta duygusuz, bir ölçüde umursamaz ve vurdumduymaz biri olarak görmek istemesinde yıllardır aramızda sessiz sessiz süren uyumsuzluğun da payı vardı. Beni suçlamak ama her konuda suçlamak onu rahatlatıyordu belki de. Birilerini olur olmaz suçlayarak rahatlamak sağduyulu birinin yapabileceği şey değildir.” (s. 19)

Asım, Selma'nın içine kapalı hâlinin ve uyumsuzluğunun sebebini geçmişe takılı kalmasında arar. Onun hakkında verdiği bilgilerde Selma'nın zor bir çocukluk geçirdiği, babası tarafından terk edildiği, ailesi istediği için hukuk okumak zorunda kaldığı anlaşılır. Selma, ailesi reddettiği için ilk gençlik çağında sevdiği erkekle beraber olamamıştır. Asım'a göre Selma'daki olumsuzlukların, tutarsızlıkların ve sinirlilik hâlinin temelinde geçmişinde yaşadığı bu olaylar yatar. Kızlarının ölümü de aynı şekilde bir travmaya sebep olmuştur. “Geçmiş olayların kişiliğimizde derin yaralar açmasına izin vermemeliyiz” (s. 21) diyen Asım geçmiş arkasında kolayca bırakırken Selma onun kadar duyarsız değildir, geçmişe bağlı bir hayat sürer. Artık ayrıldıklarını bilmesine rağmen evlerindeki son geceyi onun yanında geçirmek ister. Yeni evine taşınırken Asım'a bir müddet kendisinden uzak durmasını söylese de arayıp sormadığı için gücenir. Kızının çoraplarını saklayan hatta vitrinde sergileyen bu yaşlı anne, geçmişin gölgesi altında bir hayat kurmaya çalışır. Yasın kendine özgülüğü burada, Selma örneği üzerinden anlaşılabilir. O, eski kocası Asım'ın aksine ölen çocuğuyla tamamen bağıni koparmaz. Anılarını bir şekilde yaşatarak yas sürecini ve kaybının acısını atlarmaya çalışır. “Kayıp, yas denen adaptasyon sürecinin ardından, içe yansıtılabilir ya da kabul edilebilir.” (Adkins, 2020, s. 21) Selma, nesnelere kurduğu ilişki ve “yeni bağılıklar” (Adkins, 2020, s. 130) aracılığıyla kaybının üstesinden gelir. Fiil kipleri bakımından Selma'nın kişiliği “hissetme” tipi içinde değerlendirilebilir. Çünkü bu tipler şimdiki geçmiş üzerinden değerlendiren “büyük anı koleksiyoncuları” olarak yaşarlar. Hatıra eşyalarına düşkünlüklerinin sebebi budur. Bu insanlar “çoğunlukla başarıyla bilinen, daha önce denen ve tanıdık olanla bağlantı kurma”ya meyillidirler. (Mann, Siegler ve Osmond'dan akt. Randall, 1999, s. 186) Selma da kızının hatıraları arasında yeniden ayakları üstünde durmaya çalışır. Asım'la konuşmalarda onun dostluğunu ne kadar özlediğinden bahseden Selma'nın sözlerinde pişmanlık vardır:

“Şimdi geçmişe bakıyorum da kocama ne şımarıklıklar etmişim diyorum. Ne yalan söyleyeyim özledim seni. Özlediğim için geldim. Meğer dostluğun ne kadar önemliymiş benim için. Sen de bu kadın ne diye bana gelmek istiyor demişsindir, düşünmemişsindir seni özlediğimi. Sen özlemezsin, özlesen de belli etmezsin. Erkeklik onurun incidir.” (s. 89)

Selma Asım'ı özlediğini söyleyerek sitem yoluyla eski kocasının ilgisini beklediğini ima eder. Bu da onun yalnızlıkla başa çıkamadığını gösterir. Zira “[g]örünür olanın yokluğu”

bağlamında yalnızlık, insanlar için ürkütücü bir deneyimdir. (Phillips, 2012, s. 41) Asım, bu anlarda Selma'ya şefkat duysa da eski günlere dönmeye niyeti yoktur. Hayatın getirdiklerini Selma kadar korkuyla karşılamaz. Selma ise yeni hayatına başlarken korkuludur. “İnsanlar genellikle bilinmeyene ve tanınmayana atılmaktan korkarlar... Eski ve denenmiş olan, güvenlik verir bize ya da en azından biz öyle düşünürüz.” (Fromm, 2003, s. 149) Selma da geçmişinden destek almaya çalışır. Asım'la ayrıldıkları gün, yıllardır görüşmediği bir arkadaşının telefon numarasını bulmaya ve onun yanında kalmaya çalışan Selma, yalnız yaşayamayacak bir kadındır. Asım'ın desteğiyle yeni evine taşınır. Avukatlığa devam eden Selma, kısa bir süre sonra, karısından boşanan Halil'le evlenmeye karar verir. Onu çok çekici bulmasa da yakınlıklarından ötürü evlenme teklifine sıcak bakar. Burada da tanıdığı, bildiği, geçmişinin önemli bir parçası olan insanı tercih ettiği dikkatten kaçmaz. Selma, bu kararı verirken eski kocası Asım'dan yardım ister. Hatta Asım'ı nikah şahidi yapar. Onun bu isteği, toplumsal kuralları dikkate almamak gerektiğini savunan Asım'ı bile şaşırtır.

Selma, *Bizi Biz Yapan Sevda* romanının geçmişe dönük bir yüzü olarak ortaya çıkar. Romanın başında yaptığı açıklamalarla hakkında düşünüldüğü kadar içine kapalı bir kadın olmadığını gösterir. Asım'ın kuşkucu kimliğini sergilemesi bakımından önemli bir yardımcı karakter olan Selma, eski kocası tarafından yargılanmaktan kurtulamaz. İkili arasındaki ilişki yılların getirdiği bir alışkanlık ve küllenen bir aşka bağlı olarak dostane bir şekilde devam eder. Asım, her ne kadar Selma'yı yargılasa da mutluluğu için verdiği kararlarda ona destek olmayı ihmal etmez. Selma'nın geçmişe bağlılığı özellikle kızının ölümü üzerinden gösterilir. Selma'nın Asım tarafından hikâye edilen çocukluğu ve gençliği ise roman boyunca onun karakterini derinleştirecek bir biçimde işlenmemiş, özetlenmek suretiyle geçiştirilmiştir. Bu ise kurgunun zaafına işaret eden bir durumdur.

### 2. 3. Arzu ve Korku Arasında: Necla

Necla, Selma'dan boşanan Asım'ın hayatına giren kadınlardan biridir. Daha önce Selma'yla birlikte otdurdıkları evinden ayrılan ve teyzesinin yanına taşınan Asım, arkadaşı Necdet'in aracılığıyla evini Necla'ya kiralar. Avukat Necla aslında eski bir tanıdıktır. Ama geçmişle arası iyi olmayan Asım, onu kolay hatırlayamaz. Üniversite yıllarından arkadaşı olan bu kadını Necdet “[b]iraz bir tuhaftır, delişmendir yani... Çok iyi kızdır. Akıllıdır ama deliyi oynuyor” (s. 48) diye tanıtır. Asım, Necdet ve Necla kira işini konuşmak için yemeğe çıkarlar. Sofrada Necla ve Necdet'in evlilik üzerine konuşmaları okuyucuya onlar hakkında pek çok bilgi verir.

Necla da eşinden yeni ayrılmış bir kadındır. Evliliğin kendisine uygun olmadığı düşüncesindedir: “Suç bütünüyle benim. Meğer evliliğe göre biri değilmişim. Evlilik benim deli dünyama iyi gelmedi, daha da deli etti beni. Adamın hiç suçu yok, dünyanın en düzenli adamı.” (s. 51) Boşandığı eşi, karısına düşkün, ev işlerinde yardımcı, iyi bir kocadır aslında. Fakat Necla, evlilikte kadına ve erkeğe dayatılan rollerden, evlenen kadının her hareketi sebebiyle kocasına hesap vermek zorunda kalmasından şikayetçidir: “Ben kimsenin malı olmak istemiyorum. İmzayı bastığın an adamın malısın, o da senin malın. Neredeydin? Neden böyle yaptın? Sana böyle davranma demedim mi? Nasıl

davranmam gerektiğini ona soracağım öyle mi?” (s. 53) Necla bir erkeğin buyruğuna girmeyi ağır bulur. Evliliğinde mutluluğu yakalayamayan Necla, bu yüzden kendi başına bir hayat kurmayı dener.

O sofrada oturanlardan Necdet ise “Evlilik bir katlanma rejimidir. Önce şunu benimseyeceksin: bu kurum güzellikler kurumu değil alışkanlıklar kurumudur” (s. 51) der. Necdet hem Asım’a hem de Selma’ya göre daha mutlu olmayı başarmış bir adamdır denebilir. Bu bakımdan Necdet’in oradaki varlığı ve sözleri Necla’nın evliliğe bakışındaki farkı belirginleştirir. Necla “ideal” bir koca bulmuş olmasına rağmen ona katlanamamıştır.

Asım’ın evini kiralayan Necla, bundan sonra Asım’la daha sık görüşmek ister. Bir sabah arabasıyla onu alır ve ikili saatlerce yolculuk yapar. Yolda yine çoğunlukla Necla konuşur. Kocasını ve evliliğinde yaşadığı sorunları anlatır. Yüksek gelirine uygun, konforlu bir yaşam sürmek isteyen eski kocasının aksine Necla, küçük şeylerle mutlu olmayı başaran bir kadındır. Bir esnaf lokantasında da karnını seve seve doyurabilen, yolda yürürken elma yiyen Necla’yı kocası süfli, bayağı bulur. Necla ise kocası gibi toplumsal kalıplara sıkışarak yaşamak istemez, içinden geldiği gibi davranır.

Sık sık yaptığı araba yolculukları da Necla’ya göre kendisinin “garip” yönlerinden biridir. Asım, Necla’nın bu doğal tavırlarından ve aykırı bulunabilecek hareketlerinden hoşlanır. Necla’yla bir gün boyunca araba yolculuğu yapan Asım, onu daha yakından tanımaya çalışır. Necla da kendi hakkında durmadan konuşmaya devam eder. Dünyadan çok beklentisi olmadığını söyleyen Necla, doğru dürüst yaşamak için basit isteklere sahip olmak gerektiğini söyler.

Sonraki günlerde Asım’ı akşam yemeğine davet eden Necla, mutfağa tutsak biri gibi çok yemek yapmayacağını söylese de gayet güzel bir sofralar kurar. Misafiri için kendisine de özenen Necla’nın güzelliği Asım’ı etkiler: “Gündelik görünümüyle nedense bana pek çekici görünmeyen bu güzelce kadın kendine özenince pek tatlı olmuştu. Üstünde uçuk mavi bir entari vardı. Saçlarını biraz dağınık bir biçimde tepede toplamıştı.” (s. 69) Necla bu daveti ve bunca hazırlığı Asım’a beslediği duyguları anlatabilmek için yapmıştır. Sözde Asım’a pişirdiği kahvenin falına bakan Necla, yıllar öncesine dayanan bir aşktan bahseder:

“Necla diye akıllı kısa bir kadın seni sevebileceğini düşünüyor ya da hatta seviyor. Aslına bakarsan yıllar öncesinden gönlünün gözleri sana çevrili. Ela gözlü, orta boylu, yarım akıllı, esmer de diyebileceğin kumral da diyebileceğin bir kadın. Senden bir şey beklemiyor. Bak sen! Biraz burnu büyük olduğun için o zamanlar onun sana olan ilgisini anlayamamışsın. Aradan zamanlar geçmiş, birden onun karşısına çıkıvermişsin. Şimdi ona sarılabilirsin. Onun dizine yatıp uyuyabilirsin ya da o senin dizinde uyuyabilir izin verirsen. Yükümlü duymazsan kendini...” (s. 72)

Onun kısa sürede yaptığı bu itiraf Asım’ı çok heyecanlandırmaz. Oysa okuyucu için bu durum şaşırtıcıdır. Necla yine sevgi ve bağlanmaktan bahsettikleri yemeğin sonunda birden okul yıllarında Asım’a ne kadar âşık olduğunu, onunla birlikte olmak istediğini söyler. Ama bir yandan da Asım’a ayak bağı olmak istemez: “Sana kement atmıyorum, yalnızca senin yanında duruyorum. Duruyorum ve bekliyorum. Bana yakın olmak



zorunda değilsin.” (s. 72) Asım, o gece Necla’yla kalır. Aşkı için harekete geçen Necla, bir kadın olarak kınanmaktan korkar ve kendini Asım’a açıklamak zorunda hisseder: “Hafif bir kadın değilim ben, sana nazlanmadan yaklaşmamı yanlış yorumlarsan üzülrüm. Ben seninle nedense uzun uzun konuşmak görüşmek istiyorum. Sen her şeyi biliyormuşsun ve ben hiçbir şey bilmiyormuşum gibi bir garip duygu var bende. Sabaha kadar sen konuşsan ben dinlesem...” (s. 73) Necla gecenin ilerleyen saatlerinde Asım’a yıllar öncesinden beslediği hayranlıkla karışık aşkı anlatmaya devam eder. Asım’ın da kendisini sevmesini ummaktadır: “Beni kov istediğin zaman ama hiç incitme ne olur. Sıkı sıkı sarıl bana, böyle uyuyalım, bu daha çok hoşuma gidecek. Ayakların ayaklarıma değsin, saçlarım saçlarına karışsın bana yeter. Yangından mal kaçırmıyoruz değil mi? Doğru söyle sevebilecek misin beni?” (s. 74) Asım’a birdenbire aşkını ilan eden Necla, onun aldırma tavırları karşısında şakınlığını gizleyemez. Asım, ona duygularından korkmaması ve hayatı akışına bırakması gerektiğini söylese de Necla ona “sevgilim” demekten bile çekinir.

Delidolu görüntüsüne rağmen Necla’nın da aslında herkes gibi tereddütleri, korkuları olduğu açıktır. Arzusunun peşinden gitse de aslında çok kırılğan bir yapısı olduğu anlaşılır. Daha sonra zihninde Selma ile Necla’yı kıyaslayan Asım, onun bu özelliğini fark eder. Selma’nın içe kapanık ve kendi hâlinde kişiliğine nispetle Necla’nın dışa dönük yapısı onu fark edilir kılmaktadır: “Necla gibi kendi dışına taşan, otomobil süren, delilikler etmekten hoşlanan, aklına geleni ardına koymayan, önüne geldiği gibi yaşayan biri değildi Selma. Necla da gerçekten öyle biri miydi acaba? Yoksa öyle mi görünmeye çalışıyordu?” (s. 97) Necla’nın araba kullanmak, dışarıda sandviç veya elma yemek gibi “delilikleri”, aslında onun bahsettiği toplumsal kalıpların dışında olduğunu göstermez. Asım’la kurduğu yakınlıkta, kendisine dayatılan cinsiyetçi rollerin dışına çıkma çabasında olan Necla, korkularından sıyrılamaz. Asım’ı görmediği günlerde ilişkisine dair kaygıları artar. Bir gün onu tekrar araba yolculuğuna davet eden Necla’nın, bu yolculuk sırasında bütün korkuları ortaya çıkar: “Yürekli ve serseri görünümüne aldırma, ben de sonunda bu toprakların pısrık bir kadınıyım işte. Sağlıklı olan neydi? Birlikte yarattığımız güzelliği daha da güzelleştirmeye çalışmaktı” (s. 104) Deliliğinin kendini dış dünyadan korumak için kullandığı bir örtü olduğunu itiraf eden Necla, Asım’la ilişkisi ilerlediği takdirde kendisine “metres” gözüyle bakılmasından endişe etmektedir: “Benim uygarlığım buraya kadarmış demek ki. Belki de korktuğum bu değil, hayır değil. Bu değilse ne öyleyse? Söylevler çekiyoruz, evlilik de neymiş diye. Palavra. Dönüp dolaşp gideceğimiz yer evlilik. Asım benimle evlenir mi diye düşünmedim dersem yalan söylemiş olurum.” (s. 104) Toplum nezdinde gayrimeşru bir ilişki yaşamaktansa Asım’la evlendiği bir gelecek hayali kuran Necla, bunu ona söylemekten çekinir. Asım’ın böyle bir işe yanaşmayacağını tahmin ettiği için ani bir kararla arkadaşı Adnan’ın evlenme teklifini kabul etmeye karar verir. Tıpkı Selma gibi Necla da Asım’ın bu konuda onayını almak ister. Bu onay arayışı aslında Asım’dan ilgi ve sevgi görmek isteğinin bir göstergesidir. Selma’ya geri dönmeyi düşünmeyen Asım, Necla’yı da evlenmekten vazgeçirmeye çalışmaz. Ama onu eleştirmekten geri durmaz. Asım’a göre herkesten farklı gibi görünmekle birlikte aslında Necla da sıradan biridir: “Seni başkalarından hiç de ayrı olmayan biri diye görmek ne



yalan söyleyeyim bana acı verir. Aykırı yanın bir gösteriydi belki de. Bunun böyle olduğunu şimdi daha iyi anlıyorum. Gösteriyi bugün de sürdürüyorsun.” (s. 105) Asım, Necla’ya “sıradan” buldukları insanlar gibi konuştuğunu söyler ve “metres” bahsini açtığı için kızar. Ona göre ilişkilere bir ad vermeye gerek yoktur. İkili, sohbetlerine Necla’nın evinde devam eder. Necla, evinde son kez ağırlamak istediği Asım için özenli bir hazırlık yapar. Onun bu hâli Asım’ın gözünden kaçmaz. İlişki kurduğu kadınlar içerisinde Asım için süslenen, hazırlanan başka bir kadın yoktur. Selma, evlilik hayatının alışkanlığı içinde bunları çok da önemsememiştir. Asım, Gülten’i ise teyzesinin yanında gündelik haliyle görür. Dolayısıyla yalnızca Necla Asım için giyinir; bu da ister istemez onun dikkatini çeker.

Akşam boyunca Necla, Asım’la yaptığı konuşmalarda verdiği evlilik kararını bir mantığa oturtmaya çalışır. Necla aslında yalnız yaşamak istemeyen, kurulu bir düzenin rahatlığını arayan bir kadındır. İstemez görünmesine rağmen düzen insanıdır: “[U]zun süre uçmaya göre değilim ben, biraz uçtum mu hemen bir dala konmak istiyorum” (s. 107) diyen Necla gelecek endişesi taşımaktadır. Onun asıl isteğinin Asım’la evlenmek olduğu açıktır: “Asım, uyersana beni, beni uyandırsana. Beni kollarında sıksan uzun uzun... Evlenmek falan önemli değil, bana hep benim yanımda olacağını söyleyebilseydin. Nasıl umursamaz olabiliyorsun bu kadar!” (s. 107) Yalvarırcasına konuşan Necla, Asım’ın kayıtsızlığıyla karşılaşır: “Her şeyi belli bir sona göre düşünmek doğru mu Necla arkadaşım? Olduğu gibi yaşamak diye bir şey olmalı şu yeryüzünde bir yerlerde gene de. Önü açık yaşamdan neden korkuyorsunuz? Gereksiz kurallara, önemsiz formüllere takılı kalmak neye yarar?” (s. 107) diye soran Asım’a göre toplumsal kalıplara girmenin lüzumu yoktur. Hayat korkmadan yaşanmalıdır. Hayal kırıklığına uğrayan Necla, Asım’ı yıllar sonra bulduğu için gelecekte onu kaybetmekten korktuğunu söyler. Kaybetme korkusu, kadın erkek ilişkilerinin temelinde yer alan bir duygudur: “Âşık olduğumuz anda öznelliğimiz geçici bir süreliğine başka bir öznedeki askıya alınır, kendimize dair önceki algımızı yıkan bir kaygı yaşamamızın nedeni budur.” (Salecl, 2013, s. 75) Uçarı, özgür bir kişiliği olduğunu düşünen Necla, Asım’a âşık olunca kendisi hakkındaki düşünceleri de alt üst olur. Sevilen kişiyi kaybetme kaygısı Necla’yı ani evlilik kararına iter. Evlilik aslında onun için bir teminattır. Adnan, bu bakımdan geleceği belirsiz bir yaşam istemeyen Necla’ya tutunacak bir dal olarak görünür. Buna göre Necla, fiil kipleri bakımından “sezme” kipiyle ilişkilendirilebilir. Bu tip insanlar için gelecekte yaşanacaklar geçmiştekilerden veya şimdikilerden daha önemlidir. Sezen tip, “bugünü kavramak için ... gelecek görüşünden şimdinin başka, daha zayıf gerçekliğine geri döner.” Hayatları bir sonraki adımı düşünerek geçer. Bu sebeple etraflarında “gerçekçi olmayan, kararsız” tipler olarak tanınırlar. (Mann vd.’dan akt. Randall, 1999, s. 187-188) Asım geleceği düşünmekten ana odaklanamayan Necla’nın kararsız tavrını fark eder. Tanıdığı andan itibaren “kadını” ve sıradan bulduğu Adnan’la evlenmesine engel olmayacağını söyler. Asım bir yandan da “[b]enim şaşıtım, güvenli ya da doğru bir yaşam adına insanın sevdiğini gözden çıkarabilmesi. Bunu benim insan yanımda hiçbir zaman anlamayacak” (s. 109) diyerek evlilik kararını doğru bulmadığını belirtir. Necla, gelecek kaygısıyla hareket ettiğinden Asım’la sonu beelli olmayan bir maceraya atılmaktan çekinir. Necla gibi insanlar

“[g]eleceği güvenceye almak isterken ileriye doğru taşınabilecek süreçleri kapatır, yaşamın özünü yokederler. Oysa tedirgin olmadan yaşanan sessizlik insanın kendisini algılayabilmesi için gereklidir. Bu sessizlik içinde hem birlikte hem özgür olmak daha zengin bir yaşantıyı hazırlar.” (Geçtan, 1994, s. 179) Necla’nın bu durumuna karşılık Asım, deneyime açık bir duruş sergiler. Geceyi birlikte geçirmeyi teklif eden Necla’ya önce bunun “değerbilmezlik” (s. 106) olacağını söyleyerek reddeden Asım, daha sonra onun ısrarlarına dayanamaz ve kalmaya karar verir. Necla gece boyunca Asım’ın kendisini sevip sevmediğini anlamaya çalışır.

Selma gibi Necla da Asım’dan nikah şahidi olmasını ister ve aralarındaki dostluk devam eder. Romanın gelecek odaklı karakteri Necla, aldığı kararlar ve harekete geçme hızıyla okuru şaşırtır. Bir yandan toplumsal normlardan kurtularak bağımsız bir kadın olmak ister bir yandan da kendisini toplumun benimsediği değerlere uygun yaşamak zorunda hisseder. İnsanların içine sıkıştığı kalıpları görüp eleştirirse de netice itibarıyla aynı kalıpları Necla da çoktan benimsemiştir. Bunu reddeder görünen sözleri kişiliğinin bir örtüsü gibidir. Deliliği kendinden menkul bu kadının aslında “hanım hanımcık” ve oldukça mazbut bir tarafı vardır. Mutfağı sevmediğini söylerken Asım için hazırladığı sofralar, “saçak pürçek” bir kadinken giyimine kuşamına gösterdiği özen, onun bu yönünü açığa vurur.

#### 2. 4. Genç ve Güzel Bir Şimdi: Gülten

Gülten, Asım’ın teyzesinin evlatlığıdır. Küçükken ailesini trajik bir kazada kaybeden Gülten’i Asım’ın teyzesi yanına almış, kendi kızı gibi büyütüştür. Asım, Selma’dan ayrılıp teyzesinin apartmanına taşınınca Gülten’le sık sık görüşmeye başlar. Evde otoriter bir figür olarak beliren yaşlı kadınla ara sıra çatışmalar yaşasalar da Gülten’le Asım’ın teyzesi birbirine can yoldaşı olmuş iki insandır. Asım tarafından “[i]ncecik gülüşüyle insana dinginlik aşılayan bu ufak tefek güzel kız” (s. 25) sözleriyle tasvir edilen Gülten, annesi olarak gördüğü bu tatlı-sert, yaşlı kadının bütün ihtiyaçlarını gidermeye, sağlığıyla yakından ilgilenmeye çalışır. Asım gelene kadar baş başa yaşayan bu iki kadının hayatı, onun gelmesiyle biraz daha canlanır.

24 yaşında genç bir kız olan Gülten lise mezunudur. Asım’ın teyzesi onun üniversiteye gitmesini arzu etse de Gülten buna kesinlikle yanaşmaz. Asım’ın teyzesi, ölmeden önce Gülten’in mürüvvetini de görmek ister. “Gülten evde kalacak diyordu ama onu birine verip bir yerlere göndermeyi de düşünmüyordu. Pek güzel olurdu, damat da onların yanına geliverirdi. Evde şöyle efendiden bir damat olsa hiç de kötü olmazdı. Teyzeme göre bu inatçı kız kendi sonunu hiç düşünmüyordu.” (s. 25) Asım’ın geleneksel düşünce tarzına sahip olan teyzesi Gülten’in evlenmek için yaşının geçtiği kanaatindedir. Asım’a içini döken yaşlı kadın, Gülten’e söz geçirememekten yakındır. Ama Gülten evlenmeyi istemez. İki kadın arasındaki en önemli çatışma eğitim ve evlilik konularında yaşanır. Annesi Gülten’e iyi bir kısmet bulması için baskı yapsa da Gülten sevmediği biriyle evlenmenin yanlış olduğuna inanır. Annesiyle dikiş diken Gülten, elinin emeğiyle, kimseye muhtaç olmadan geçinebileceğini savunur.

Bütün dünyası Asım'ın teyzesinden ibaret gibi görünse de Gülten aslında dışa dönük bir kızdır. Arkadaşlarıyla görüşmeyi sever. Kendini eve kapatan asosyal bir tip olmayan Gülten'in bir diğer zevki ise kitap okumaktır. Gülten eline hangi kitap geçse, seçmeden okuyan bir kızdır. Asım'la yakınlaşmaları kitaplar üzerinden olur. Ara sıra Asım'ın kaldığı daireye çıkan Gülten, Asım televizyon seyredirken veya resim yaparken köşedeki yer minderine geçer ve kitabını okur: "Bir süre sonra bu ufak tefek güzel kızın çekinikliği kalmadı. İki akşamda bir eline bir kitap alıp gelmeye başladı. Ev işlerinden ve dikişten artakalan zamanlarında durmadan okuyordu, gelişigüzel okuyordu." (s. 31) Okuduğu kitaplardan aklında kalan soruları Asım'a yönelten Gülten, onunla konuşmaktan büyük zevk alır. Asım da bu genç misafirin varlığından ve onunla sohbet etmekten hoşnuttur. Gülten'in çocukluğuna ait bazı acı hatıraları unutmak istediğini bu sohbetler sırasında anlar.

Gülten, önceleri ağabey diye hitap ettiği Asım'ın yanındayken bazen minderde uyuyakalır. Asım, onu uyandırmaya çalışsa da kalkıp gitmeyi pek istemez. Bazı geceler o uyurken Asım Gülten'i seyrederek: "Saflığın bütün güzelliğiyle ya da güzelliğin bütün saflığıyla dağınık uzun sarı saçlarının içinde uykusunu uyurdu." (s. 39) Bu cümleler, Asım'ın Gülten'e bakışındaki değişimin izlerini taşır. O, Gülten'in kendisine giderek yakınlaştığını fark etmiştir. Bir gece Gülten yine minderde uyuyakalır. Asım da olduğu yerde sızar. Bir ara uyandığında Gülten'in kendisini seyrettiğini gören Asım şaşırır. Gülten, Asım ağabeyine "Seni uyandırmayı göze alsaydım gelip yanına uzanacaktım. Öyle yapsam kızarmıydın bana? Ben senin küçük kardeşin değil miyim?" (s. 40) diye sorar. Asım soruyu yadırgar ve duymazdan gelmeyi tercih eder. Gülten, Asım'ın yanında kalmayı ister. Bunu kardeşlik duygusuyla yaptığını söylese de kafasının karışık olduğu anlaşılır. Bu durum, Asım'ın da kafasını karıştıracaktır. Gülten, çekingen bir dille de olsa duygularını dile getirir:

"Garip bir güven duygusu veriyor bana senin yanında olmak. İşte hepsi o kadar. Ama istemezsen çeker giderim. İnan bana altında bir şey yok bunun. Sana sırtımı döner yatarım. Yıllardır senin varlığın hep güven verdi bana. İyi ki Asım abim var diye düşündüm hep. Bu çok güzel bir duygu, anlayabiliyor musun? Kimsesi olmayan bir genç kız için bu ne kadar önemli biliyor musun? Belki de bencilce bir duygu." (s. 41-42)

Yatakta yan yan yana uzanırlar. O uyurken Asım, aralarındaki ilişkiyi anlamlandırmaya ve kendi durumunu belirlemeye çalışır. Selma'dan sonra yeni bir gönül macerası istemediğini düşünen Asım, bu deneyimsiz, genç kızın etrafında başka bir erkek de olmadığı için kendisine ilgi gösterdiğini düşünerek rahatlamaya çalışır. Ama bir taraftan da aralarında bu tür bir aşk ilişkisinin doğması ihtimalini gözden geçirir. O zaman da genç bir kıyı kandırmakla itham edileceğini düşünür. Aralarındaki ciddi yaş farkı, başkalarının gözünde Asım'ı suçlu olarak gösterebilir: "Yani ben bir genç kıyı kandırmış duruma düşerdim. Benim suçum yok desem kimse inanmazdı. O daha çocuk sayılır, sen koca adam bunu engelleyebilirdin." (s. 42) Asım'ı burada Gülten'le yakınlaşmaktan alıkoyanın toplum kuralları olduğu anlaşılır. Asım içinde kaldığı duruma gülüp geçmeye çalışsa da Gülten'in sabah uyandıklarında kötü bir niyetinin olmadığını söyleyip ağlaması kafa

karışıklığının devam etmesine sebep olur. Asım Gülten'in niyetini tam olarak anlayamaz: "Gerçekten ne yapmak istiyordu? Akşamları çıkıp bana gelmesi güzeldi, uykusu gelince minderde kıvrılıp uyuması doğaldı, bazı şeyleri benden öğrenmek istemesi ters değildi ama alttan alta bir sevgi arar gibi bana sokuluşu beni korkutuyordu doğrusu." (s. 43-44) Yan yana uyudukları geceden sonra Gülten bir müddet Asım'la görüşmez. Asım da bu sırada hayatını değerlendirir ve Gülten'le bir ilişki yaşamanın "bir dehlizden çıkıp bir başka dehlize" girmek olduğunu, Gülten'i hayatına alıp yük edinmenin saçma olduğunu düşünür.

Asım Gülten'i kırmadan bu süreci atlarmayı tasarlar. Tüm bunlar olurken Necla'yla karşılaşan Asım, onunla yeni bir ilişkiye adım atar. Asım'ın bir kadınla görüştüğünü anlayan Gülten, duygularını saklayamaz hâle gelir. Asım'ın teyzesi, Gülten'deki değişimi fark eder. Dalgın, kimi zaman öfkeli, kimi zaman üzüntülü gözükken kızın Asım'a tutulduğunu anlar. Durumu Asım'a bildiren kadın, nasıl bir tedbir alması gerektiğini bilemez. Asım da Gülten'in üstüne gidip duygularını duygularını harekete geçirmeyi istemez.

Bir akşam Gülten'le merdivende karşılaşan Asım, onu evine davet eder ve birlikte yemek yerler. Yemek sırasında Gülten Asım'a duygularından bahseder. Gülten'in Asım'a beslediği sevgi bir kardeş sevgisinden farklıdır. Gülten, Asım'ı başka kadınlardan kıskandığını itiraf eder. Asım ise Gülten'in kendi yaşına uygun biriyle "taze sevinçler" yaşamasını ister. Aralarındaki yaş farkını Gülten sorun etmese de Asım farklı şekilde düşünür:

"İnsan belli bir yaştan sonra gençlikteki o güzel duyarlıklarını yitiriyor. Yaşlı adam uzaktan ilgi çekici görünür ama yakından sıkıcıdır. Senin hiç yaşamadığın şeyleri ben yaşayıp bitirmişim. Beni sevmen güzel ama bu sevgiye kendini kaptırsan yıpranırsın... Benimle ruhun eskir. Benim kızım gibi olsun. Benim yanımda kalsan. Sana masallar söyleyebilsem uykun kaçınca." (s. 79)

Gülten'e başka sevgi türlerinin de olabileceğini hatırlatan Asım, onu kırmaktan çekinirken aşk ihtimaline kapıyı tamamen kapatmaz. Bir yandan da Gülten'in ilk aşk deneyimine imrenir ve o gençlik heyecanını yeniden duymayı ister. Gerekirse Gülten'e gidebileceğini söylese de o buna kesin bir dille karşı çıkar: "Çekip gideceksin ha. İyiliksever bir papaz gibi son derece duygusuz... Görevlerini yapmış olmanın rahatlığı içinde. İnsan olmak diye ben buna derim. Birini parça parça öldürdüğünü düşünmeden..." (s. 80) Asım'ın gitmesini ölümle eş tutan Gülten'in bu tavrı Asım'da da etkiler. Bununla birlikte yaş meselesi ikisi arasında bir sorun teşkil eder. Bu, şimdiki odaklanan Asım'da geleceğe yönelik kaygının görüldüğü nadir durumlardan biridir. Asım, Gülten'in ileride kendisinden bıkaçağını söyler: "Güneş ufka doğru inmeye başlayınca beni yük gibi görmek zorunda kalırsın. Ben bu içi dışı donmuş adamın başını beklemek zorunda mıyım dersin." (s. 81) Ne yapacağını bilemeyen Asım'ın aksine Gülten kararlı davranır: "Doğal olanı yapmamız yeterlidir. Konuya ille annemin değerlerini de göz önünde tutarak bakmak gerekmiyor. Dalgalanmaya bırakalım. Dedin ya sen de: her şey oluruna varır. Acı çekmeden olmayacak belli ki. Acıya razı olduktan sonra sorun yok

bence.” (s. 80) Gülten, ilişkisinin sorumluluğunu üstlenmeye hazırdır. Asım'ın üzülmelerini istemez. Romanın bütün kadınları bir yük olmamak, onu zorlamamak çabasındadır. Asım'dan büyük bir ilgi veya sevgi görmemelerine rağmen, Asım'ı olduğu gibi kabullenirler ve büyük beklentiler içerisine girmezler.

Gülten, Asım'a sarılır ve onu öper. Kimseye hatta Asım'ın teyzesine bile sevgisinin hesabını vermek zorunda olmadığını söyler. Asım, teyzesiyle konuşması gerektiğini düşünür ama Gülten buna karşı çıkar. Evlilik fikrine tamamen karşı olan Gülten, aralarındaki ilişkiye bir ad koymayı, bir noktaya bağlamayı istemez. Onun için bu ilişkinin kendi yolunda ilerleyişi önemlidir:

“Ben sana seni sevdiğimden söz ediyorum, sen bana neler söylüyorsun. İşin sonu diye bir şey yok benim için. Seni seviyorum, o kadar. Ne sen benden bir şey istiyorsun ne ben senden bir şey istiyorum. Beni kovma yeter. Yakınında olmak yeter bana. Çok zorda kalırsam o kadına bile katlanabilirim, inan bana. Ayıp saysan da böyle bu... İnan ki senden herhangi bir şey beklemiyorum. Seviyorum seni, hepsi bu.” (s. 82)

Gülten'in bu sözleri, Necla'yla aralarındaki farkı da gösterir. Necla, ilişkisinin nereye bağlanacağından emin olmak isteyen, terk edilme korkuları yaşayan bir kadınken Gülten, aşkının sorumluluğunu kendi üstlenir. Asım'dan beklediği ise sadece dürüstlüktür. Buradan hareketle Gülten, fiil kipleri bakımından “düşünme” tipi içinde değerlendirilebilir. Bu tip, geçmiş, gelecek ya da şimdiden herhangi birine özel önem atfetmez. Zamanı geçmişe ve geleceğe uzanan bir süreç olarak algılar. İlkelerine bağlı yaşamayı seven bu tip insanlar, planlamalarında da başarılı olurlar (Mann vd'dan akt. Randall Randall, 1999, s. 186-187). Gülten, hayatın akışına odaklanmış biridir. Onun durumunda “yaşamak ve sevmek birbirinden ayrı olgular değil, bir bütündür. Kendimizi yaşayabildiğimiz ve beraberliklerimize bir şeyler katabildiğimiz her yerde sevgi vardır... Dünyamızla beraberliğimizde bu sürekliliği ya da ileri doğru hareket eden süreci gerçekleştirebilmek, kendini yaşamakla eşanlam taşır.” (Geçtan, 1994, s. 181) Yaşamı ve sevgi deneyimini açık yüreklilikle karşılayan Gülten, anlık duygularla hareket eden tutarsız biri değildir. Gülten küçük yaşlardan beri Asım'a âşık bir kızdır. Nihayet genç bir kadın olarak onun hayatına sevgilisi sıfatıyla girmeyi başarmıştır. Tabii Necla ve Selma'nın varlığı zaman zaman Gülten'i korkutur, sevdiği adamı kaybedebileceğini düşünür. Yine de Asım'dan bir şey istemeye hakkı olmadığını söyler. Bunda sevgisine duyduğu güvenin yanında özsaygısının da payı büyüktür.

Asım'ın gönül işleri sebebiyle dalgalı giden Gülten'in hayatı, Selma ve Necla'nın evlenmeleriyle daha durgun bir seyir alır. Asım'ın teyzesinin ölümüyle yeniden şekillenir. Yaşlı kadın, Gülten'i Asım'a emanet etmiştir. Bundan sonra ikisinin birlikte yaşayacakları anlaşılır. Hayatlarının bu yeni dönemi için Gülten aklındakileri açıklar. Öncelikle, Asım'la bir evlilik bağı kurmayı düşünmediğini söyler. Geçmişle vedalaşıp annesinin hatıralarıyla dolu olan eski evini satmak ve Asım'la onun evine taşınıp yeni bir düzen kurmak istediğini belirtir. Bunlar Gülten'in planlamacı kişiliğini yansıtan davranışlar olarak düşünülebilir. Asım'ın evinde başlayan yeni hayatlarındaki tek eski şey, Gülten'in kıvrıldığı minder olur. Asım, Gülten'i gerçekten çok sever ve bunu ona söylemekten çekinmez. Gülten de bu

hislere karşılık verir. Onun tek korkusu ilişkilerinin alışkanlığa dönüşüp duygudan mahrum kalmasıdır. Asım, ise tekdüze görünen birlikteliklerinin kötü bir olayla neticelenmesinden endişe duyar. Nitekim soğuk bir Şubat günü evin kapısında Gülten'i genç bir adamla gören Asım'ın içine düşen kuşku ve kıskançlık çiftin arasını açar. Asım daha önce Selma'ya yaptığı gibi Gülten'e de bir şey sormaz ama ondan uzaklaşmaya başlar. Asım'ın bu sessizliği Gülten'i kızdırır ve Selma'dan farklı olarak içine kapanmak yerine Asım'la yüzleşmeyi tercih eder. Gülten kimseye hesap vermek zorunda olmadığını, Asım'ın güvensizliğinden dolayı ona kırgın olduğunu söyler. Zira “[b]ize en yakın kişinin, partnerimizin bize inandığından, desteklediğinden, ihtiyaç duyduğumuzda yanımızda olacağından emin değilsek odaklanabilmek ve hayata karışmak bizim için zorlaşır. (Levine&Heller, 2017, s. 33) Çocukluğunda yaşadığı kazadan ilk kez bahseden Gülten, kardeşinin o kazada öldüğünü ama kendisinin buna inanmak istemediğini anlatır. Bir gün bir çay bahçesinde ölen kardeşinin büyümüş hâline benzettiği bir genç gördüğünü ve onunla tanışıp konuştuğunu söyler. O genç, Asım'ın apartmanda gördüğü ve Asım'ın gelişiyle birlikte kaçan kişidir. Çay bahçesindeki tanışmadan sonra bir müddet Gülten'in peşini bırakmayan bu adamı Asım'ın teyzesi savuşturmayı başarmıştır. O Şubat günü Gülten'i yeniden gören genç, peşine takılmış ve onunla konuşmak istemiştir. Gülten, bir müddet evinde ağırladığı bu genç adamı, daha sonra, uygun olmaz diyerek dışarı çıkarmıştır. Asım'la bu sırada karşılaşan gencin korkup kaçması Gülten'i zor durumda bırakmış ve konuşmaya mecbur etmiştir:

“İşte sevgili ağabeyim, durum budur, daha başka bir şey değildir. Şimdi en önemli konu benim seninle ilgili düş kırıklığımdan nasıl kurtulabileceğim konusudur. Gerçek sevgi kuşku barındırmaz, buna hayır diyebilir misin? Uzun süre tedirginliğimi atabileceğimi sanmıyorum, sana yakın olabileceğimi de sanmıyorum.” (s. 148-149)

Bu uzun açıklamalardan Asım tatmin olsa da Gülten'in ona öfkesi bir müddet devam eder. Çünkü Gülten, Asım'la ilişkisinde “güvenli bağlanma” gerkesinimi duyar. İlişkilerinde güvenli bağlanan tipler de çözüm odaklı, destekleyici ve esnek görüşlülerdir. Hayatlarında şüphe ve kaygıya yer bırakmak istemezler. (Levine&Heller, 2017, s. 125-126) Gülten'in sevgiyle şüphenin aynı yerde olamayacağını söylemesi üzerine Asım, yeterince olgun bir adam olmadığını anlar. Bununla birlikte Gülten'in kıskançlığı bayağı bir duygu olarak nitelemesi de Asım'ı zor durumda bırakır. Önceki ilişkilerinde duymadığı derecede bir kıskançlığı Gülten için beslediğini kendi kendine itiraf eden Asım, duygularının doğru anlaşılmadığını düşünür. “Aşkın oluşmaya başladığı yerde kıskançlık duyguları alttan alta filizlenmeye başlar. Kıskançlık aşkın acı bir yan ürünüdür ki aşkı güçlendirir gibi görünürken onu ince ince zedeler de.” (Timuçin, 2010a, s. 166) Buna göre kıskançlığın aşkın doğasında yer aldığı düşünülebilir. Fakat seven kişinin bencilliği ve sevdiğini kimseyle paylaşmak istememesi bu duygunun ilişkiye zarar vermesine sebep olabilir.

Gülten, “bizi biz yapan sevda üstüne gölge düştü mü sevda olmaktan çıkar” (s. 149) diyerek sevginin koşulsuzluğunu vurgular. Gülten, Asım'la ilişkisinin başlangıcında da ilerleyen dönemlerinde de küçük kıskançlıklarına rağmen, oldukça olgun ve anlayışlı bir kadın gibi davranır. Asım'la konuşurken kendisi hakkında “savunmasız bir çocuğum”, “ilkel bir çocuğum” (s. 88) diye konuşan genç kadın, yaş olarak küçüklüğüne ve



deneyimsizliğine atıfta bulunur. Bununla birlikte Gülten'in yaptığı konuşmalar, deneyimsiz, genç bir kızdan ziyade olgun bir kişiliği yansıtır. Yazarın, Gülten karakterini şekillendirirken, onu duygu ve düşünce dünyası itibarıyla daha donanımlı hâle getirdiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda yazar tarafından şekillendirilen roman kişilerinin gerçekliğinin yaşanılan hayattan farklı olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Gülten, genç ama akli başında bir kadın olarak ne istediğini bilen bir kişidir. Küçük yaşlarından itibaren sevdiği adamla, genç bir kadın olarak yaşadığı ilişkide ne yapmak istediğinin farkındadır. Kanunlar ya da kurumlar ile değil, gönlüyle bağlandığı Asım'ı koşulsuz sevdiği gibi kendisi de koşulsuz sevmek ister. Daha önceki ilişkilerinde yüzeysel bir yaklaşım sergileyen Asım, Gülten'e de başlarda böyle yaklaşır. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde aralarındaki bağın giderek kuvvetlendiği görülür. Başka kadınlara söyleyemediği sevgi sözcüklerini Gülten'e söyleyebilen Asım'ın bu dönüşümünde Gülten'in genç ve güzel bir kadın olmasının yanı sıra olgun bir kişiliğe sahip olması da etkilidir. Gülten duygularına sahip çıkar. Asım'a da sevginin getirdiği sorumlulukları yüklenerek cesareti verir. O, romanın başkişisini değiştiren, dönüştüren bir kadındır. Bu sebeple sevgiye dair sarf ettiği sözlerin romana ad olarak seçilmesi yazarın bilinçli bir tercihidir. Gülten, romanın tematik değerini temsil eden, insanların yaşam mücadelesinde sevginin olmazsa olmazlığını vurgulayan bir karakterdir.

## Sonuç

Roman, merceğini insanın yaşamına, çevresindekilerle ilişkisine, düşlerine ve düşüncelerine çeviren bir türdür. Olay örgüsüne can veren roman unsurları ise kişilerdir. Bir romanın kurgusal evreni kişileri sayesinde ayakta durabilir. Bu kurgusal evrende yazar tarafından oluşturulan kişiler, kendilerine özgü bir gerçeklikle çevrilidir. Bu sebeple dış dünyadakine benzeyen, ama romandaki işlevleri bakımından gerekli bazı ayrıcalıklarla donatılan kişiler, benzeri oldukları insanlardan daha donanımlı bir görünüm arz ederler. Romanın başkişisi ve onun etrafında kurgulanan yardımcı kişiler, romandaki olayların meydana gelmesini sağladıkları gibi metnin temasını da temsil ederler. Bu temsili düşünceleri, sözleri ve davranışlarıyla ortaya koyarlar. Özellikle kişilerin iç dünyasına yönelen, psikolojik yönü ağır basan romanlarda kişilerin davranış ve sözleri kendileri hakkında pek çok ayrıntı içerdiği gibi romanın tematik yapısını da destekler.

Türk romancılığında insan odaklı bir edebiyat anlayışıyla iz bırakan Afşar Timuçin, romanlarında kişilerin iç dünyasına yönelir. Mesaj kaygısıyla hareket etmeyi yanlış bulan yazar, metnin kendisine ve insanın var olma mücadelesine odaklanmayı tercih eder. Roman kişilerini gerçek dünyadan esinlenerek kurgulayan Timuçin, toplumsal gerçeklikten kopuk karakterler çizmenin yanlış olduğu düşüncesindedir. Ona göre roman kişileri insan doğasından ve içinde yaşadıkları toplum hayatından soyutlanamaz. Kendi romanlarında bu düşüncesini uygulamaya çalışan yazarın son eseri *Bizi Biz Yapan Sevda* adını taşır. Afşar Timuçin, bu romanında da diğerlerinde olduğu gibi bireylerin yaşam mücadelesini, insanın doğasını ve toplumsal değerlerle sınanan sevgileri ele alır.

*Bizi Biz Yapan Sevda*, Asım isimli roman başkişisinin hayatının yaklaşık olarak bir buçuk



yılımı hikâye eder. Asım'ın etrafındaki kadınlarla ilişkilerini, hayat yolunda uğradığı sevgi duraklarını anlatan romanın teması aşk, yalnızlık ve kadın-erkek ilişkileri olarak belirlenebilir. Yazar, bu temalar çerçevesinde kurguladığı roman kişileri aracılığıyla insanın doğasında yatan sevginin gücünü anlatmak ister.

Romanın başkışisi Asım, boşandıktan kısa süre sonra hayatına giren kadınlarla sevginin farklı yönlerini deneyimler. Asım, önce Necla'yla, ardından Gülten'le bir ilişki içine girer. Gerek eski karısı gerekse yeni sevgilileri Asım'ın sevgi hakkında düşünmesini sağlar. Hayatına giren ve onu bir daha yalnız bırakmayacak olan bu kadınlar aracılığıyla Asım, sevginin toplumsal değerler ve kişisel çıkarlarla sınındığını görecektir. Asım'ın kendisine sorumluluktan azade ve özerk bir hayat kurma düşüncesi, Selma, Necla ve Gülten'in beklentileri sebebiyle gerçekleşmez. Selma, eski bir eş de olsa Asım'ın ilgisine ve onayına muhtaç bir kadındır. Asım, geçmişinden kopamayan bu kadının yanında olacağına söz verir. Aykırı bir duruşu olduğunu düşündüğü dışa dönük Necla'yla olan evlilik dışı ilişkisini ise devam ettiremez. Çünkü Necla bütün kalıpların dışında yaşamaya çalışsa da toplumun kadına bakışını önemsemektedir. Bu sebeple bir evlilik yaparak adını korumak ve hayatını düzene sokmak ister. Asım ise artık evlilik gibi kurumsal bağlara ve toplumsal değerlere uyarak yaşamak istememektedir.

Asım, çevresindeki kadınlar tarafından sıkıştırıldığını hissetse de sıradan insanlar gibi gündelik telaşlarla yaşamamaya kararlıdır. Bu yöndeki kararını Gülten'in cesur sevdası destekleyecektir. Aralarındaki yaş farkına ve yıllarca birbirlerini bir ağabey-kardeş gibi görmelerine rağmen Gülten, aşkına sahip çıkar. Asım'ın dahi toplum içinde hoş görülmeceğini düşündüğü ilişkilerinde Gülten'in tek şartı dürüstlüktür. Asım gibi evliliğe inanmayan Gülten, beraber yaşadığı adamdan koşulsuz bir sevgi bekler. İnsanı insan yapan şeyin sevdâ olduğunu vurgulayan Gülten romanın tematik değerini öne çıkaran bir figürdür. Böylece Asım'ın bağlanmaktan kaçınan çekimser kimliğine ve kuşkuculuğuna rağmen sevginin galip geldiği bir ilişkileri olur.

Afşar Timuçin, *Bizi Biz Yapan Sevdâ*'da romanının başkışisini aynı zamanda ben-anlatıcı yaparak kişilerin iç dünyasını okuyucuya daha yakından göstermek ister. Bütün hikâye Asım tarafından nakledilir. Bu durum, bir başkışi olarak Asım'ı daha gerçekçi ve samimi kılar. Bununla birlikte kahraman bakış açısıyla yazılmış metinlerde görülen kısıtlılık da ister istemez romanın yapısını etkiler. Roman boyunca kadınların sürekli konuşup kendilerini Asım'a açıklamak istemeleri bu tekil bakış açısını kırmaya yönelik bir girişim olarak değerlendirilebilir. Fakat Asım'ın karşısına geçen kadınların birdenbire kendilerini Asım'a açmaları, roman kişilerinin üzerine inşa edildiği gerçekçi düzlemi sarsar. Asım'ın tanıdığı kişiler hakkında verdiği açıklayıcı bilgiler veya romanın diğer kişileri tarafından dile getirilen bazı kişisel özellikler hep Asım'ın dilinden aktarılır. Selma'nın geçmiş yaşamı ve ailesiyle yaşadığı sorunlar, Asım'ın yargılayıcı bir tonda vurgulayıp bıraktığı meseleler olarak kalır ve geliştirilmez. Yahut Necla'nın bir cümleyle ifade ettiği baba korkusu da karakterini ortaya koyacak şekilde kullanılmaz. Bu bölümlerde kısaca yapılan anıştırmaların işlenmemesi roman kişilerinin derinlikli bir portresini çıkarmaya engel teşkil eder. Romanda Asım'ı dönüştürecek denli güçlü bir sevgiyle ortaya konan Gülten'in

çocukluk travması da aralarındaki çatışma için zayıf bir sebep teşkil eder. Bütün bunlar romanın kişiler dünyasında beliren sorunlardır ve kurguyu zayıflatır.

Bununla birlikte *Bizi Biz Yapan Sevda*, sevgi temasını odağına alırken roman kişilerine bu temayı destekleyecek bir işlev yükler. Gerek Asımın gerekse sevdiği kadınların aşka, yalnızlığa, toplumsal kurallara bakışı sözleri ve davranışları aracılığıyla sergilenir. Roman kişileri hızlı geçirtilmiş tasvirlerine rağmen temsil kabiliyetleri bakımından romanın yükünü taşımayı başarırlar. Romanın şahıs kadrosunu oluşturan herkesin yalnızlıktan korktuğu açıktır. Fakat başkalarıyla dengeli bir ilişki kurmakta zorlanırlar. Bağlanma sorunları yaşayan Asım, gelecek kaygısı sebebiyle sevgiye sırt çeviren Necla, yeni deneyimlerden korkan Selma, okuyucuya kadın-erkek ilişkilerini farklı yönleriyle yansıtır. Gülten ise başkişi olan Asım'ı dönüştüren özverili sevgisiyle metnin mesajını taşıyan bir kişi olarak romanda öne çıkar. Afşar Timuçin'in bu son romanı, kurgusal evrenin kişilerini çok boyutlu bir şekilde işlemez. Bununla birlikte bu durum, okuyucunun metne yüklenen anlamı görmesine bir engel teşkil etmez.

**Kaynaklar | References**

- Adkins, B. (2020). *Arzu ve Ölüm*, (A. Kadir Gülen, Çev.), Fol Kitap.
- Aktaş, Ş. (2013). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili*. Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Yaşam Sanatı* (3. b.). (Akın Sarı, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Blévis, M. (2010), *Kıskançlık*, (Işıl Aydın, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bourneur, R., & Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. (H. Gümüş, Çev.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, Çev.). De ki Yayınları.
- Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı* (2 b.). (Ü. Aytür, Çev.). Milenyum Yayınları.
- Freud, S. (2014). *Yas ve Melankoli*. (Aslı Emirsoy, Çev.). Telos Yayınları.
- Fromm, E. (2000). *Sevme Sanatı*. (Işıtan Gündüz, Çev.). Say Yayınları.
- Fromm, E. (2003). *Sahip Olmak ya da Olmak*, (Ayddın Arıtan, Çev.). Arıtan Yayınevi.
- Geçtan, E. (1994). *İnsan Olmak*, Remzi Kitabevi.
- Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (F. B. Aydar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Güngör, B. (2024). *Anlatıyı Yapıdan Okumak* (2 b.). Ketebe Yayınları.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, R. (2018). Sabahattin Ali'nin Romanlarında Karakterler/ Kişiler Dünyası. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.), *Romanda Kişiler Dünyası* içinde (s. 11-23). Akçağ Yayınları.
- Levine, A. & Heller, R. S. F (2017). *Bağlanma - Aşk Bulmanın ve Korumanın Bilimsel Yolları*. (Ebrar Güldemler, Çev.). Aganta Kitap.
- Phillips, A. (2012). *Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine* (3. b.). (Fatma Taşkent, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Randall, W. L. (1999). *Bizi Biz Yapan Hikâyeler-Kendimizi Yaratmak Üzerine Bir Deneme*. (Ş. S. Kaya, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Ruppert, F. (2011). *Travma, Bağlanma ve Aile Konstelasyonları Ruhun Yaralarını Anlamak ve İyileştirmek*, (Fatma Zengin, Çev.). Kaknüs Yayınları.
- Salecl, R. (2013). *Kaygı Üzerine*. (Barış Engin Aksoy, Çev.). Metis Yayınları.
- Sazyek, H. (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü* (3 b.). Hece Yayınları.
- Şener, Z. (2024). *Aşk, Evlilik ve Aile Kavramları Üzerine Bir Roman: Gece Gelen Eski*

Dost. 21. *Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 13(38), 441-463.

Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı-1*. Ötüken Neşriyat.

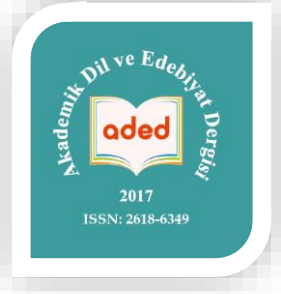
Timuçin, A. (2010a). *Aşkın Diyalektiği* (4. b.). Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2010b). Felsefesiz Edebiyat Edebiyatsız Felsefe. A. Timuçin, *Ölesiye Sevmek* içinde (s. 47-58). Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2014a). *Bizi Biz Yapan Sevda*. Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2014b). Yaşadıklarım. O. Bozkurt (Haz.), *Bir Portre Afşar Timuçin* içinde (s. 9-52). Bulut Yayınları.

Timuçin, A. (2019). *Edebiyat Estetiği Konusunda / Kendimle Konuşmalar 3*. Bulut Yayınları.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## İhsan KOLUAÇIK

<https://orcid.org/0000-0001-5525-2182>

Doktor Öğretim Üyesi

[ihsankoluucik@gmail.com](mailto:ihsankoluucik@gmail.com)

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

<https://ror.org/01a0mk874>

Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

## Sözlü Kültürden Görsel Kültüre Türk Sinemasında Nasreddin Hoca'nın Eğitsel Yönü

*Educational Aspects of Nasreddin Hodja in Turkish Cinema from Oral Culture to Visual Culture*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 18.02.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Kolucaık, İ. (2025). Sözlü Kültürden Görsel Kültüre Türk Sinemasında Nasreddin Hoca'nın Eğitsel Yönü. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 456-478. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623901>

Kolucaık, İ. (2025). Educational Aspects of Nasreddin Hodja in Turkish Cinema from Oral Culture to Visual Culture. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 456-478. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623901>

### Makale Bilgisi | Article Information

Değerlendirme   <i>Review Reports</i>	Çift Tarafı 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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-IAuthenticate</i>
Telif Hakkı ve Lisans   <i>Copyright &amp; License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-Gayri Ticari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© İhsan KOLUAÇIK | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Kültür, geçmişten geleceğe toplumların taşıdığı maddi ve manevi birikimlerin bütünüdür. Halk bilimi (folklor) maddi ve manevi birikimlerin içerdiği kültür ürünlerini diğer disiplinlerin de yararlanabileceği bir şekilde bilgiye çevirir. Halk biliminin önemli bir parçası olan sözlü kültür, halk kültürünün bireyden bireye toplumdan topluma aktarılmasını sağlar. XIII. yüzyılda Anadolu coğrafyasında yaşamış önemli şahsiyetlerden biri olan Nasreddin Hoca, Türk kültürünün ve sözlü geleneğin önemli bir parçasıdır. Yaşamı, fıkraları, hikâyeleri ve insanlığa mâl olmuş özellikleriyle evrensel bir kimlik kazanan Nasreddin Hoca, kıtalar arası boyutta değer görmüştür. Nasreddin Hoca fıkralarıyla mizahı bir eğitim aracı olarak kullanarak toplumun eğitimine önemli ölçüde katkı sunmuştur. Fıkraların büyük bölümü, insanları güldürürken düşündürmekte ya da onlara ders vermektedir. Sözlü kültür ve halk bilimi diğer disiplinlerle ilişki içindedir. Sinema, halk kültürünün sağladığı imkânlardan yararlanan sanat dallarındandır. Türk sözlü kültürünün parçası olan Nasreddin Hoca, Türk sineması tarihi incelendiğinde beş kez beyaz perdeye aktarılmış olsa da sinemacılar tarafından hak ettiği ilgiyi görememiştir. Ulaşılan filmler incelendiğinde Hoca'ya ait değerlerin tam olarak yansıtılmadığı, filmlerin içerik açısından ve teknik bakımdan bir yetkinlik gösteremediği dikkat çekmiştir. Çalışmada sözlü kültür ve sinema sanatı ilişkisi ekseninde amaca yönelik örneklem çerçevesinde Nasreddin Hoca'nın Türk sinemasındaki imgesinin ve eğitsel yönünün deskriptif (betimleyici) yöntemle ele alınması amaçlanmaktadır. Bu noktada Emel Koç'un 16 maddelik eğitim ilkeleri belirleyici olmuştur. İncelenen iki filmde de Nasreddin Hoca tiplemesinin eğitsel yönünün yeterli düzeyde olmasa da ön plana çıkarıldığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, sözlü kültür, Nasreddin Hoca, görsel kültür, eğitim.

## Abstract

*Culture is defined as the totality of material and spiritual accumulations transmitted by societies from past to future. Folklore, understood as traditional oral or written stories, plays a pivotal role in the transmission of cultural products from one generation to the next. It serves as a conduit for the dissemination of knowledge that can be utilised by other disciplines. Oral culture, a significant component of folklore, facilitates the transmission of folk culture from individual to individual and from society to society. Nasreddin Hodja, a prominent XIII-century Anatolian figure, exemplifies this cultural legacy. His life, anecdotes, and features have transcended national boundaries, garnering universal recognition. Utilising humour as an educational tool, Nasreddin Hodja has made significant contributions to society. His jokes are characterised by a duality: they provoke laughter while simultaneously imparting a lesson or thought. The relationship between oral culture and folklore, on the one hand, and other disciplines, on the other, is well-documented. Indeed, cinema, as a branch of the arts, has much to gain from the rich seam of folklore. Despite this, however, it is a matter of some regret that, as far as is possible to ascertain from an examination of the history of Turkish cinema, very few filmmakers have made any attempt to capture the essence of Nasreddin Hodja, despite the fact that he has already appeared on screen on no less than five occasions. A close examination of these films reveals that the values embodied by Hodja are not fully reflected, and that the films demonstrate a lack of proficiency in terms of content and technical competence. This study aims to examine the image and educational aspect of Nasreddin Hodja in Turkish cinema through a descriptive method, within the framework of a*

*purpose-oriented sample that explores the relationship between oral culture and cinematic art. At this juncture, it is imperative to acknowledge the pivotal role of Emel Koç's 16-item educational principles, which have emerged as a pivotal element in this study. A meticulous examination of the two films under scrutiny reveals that the educational facet of Nasreddin Hodja has been accorded a prominent position, albeit not to the extent that was originally intended.*

**Keywords:** Cinema, oral culture, Nasreddin Hodja, visual culture, education.

## Giriş

XIII. yüzyıl Anadolu coğrafyasında yetişmiş ya da göçlerle Anadolu'ya gelmiş olan önemli şahsiyetler, Türk kültürü ve dünya kültür mirası üzerinde eserleri ve düşünceleri aracılığıyla önemli izler bırakmışlardır. Mevlana, Hacı Bektaş Veli, Yunus Emre, Tapduk Emre, Barak Baba gibi önemli isimler Anadolu'ya yerleşmeye başlayan konargöçer Türkmen topluluklar arasında tanınarak kültürel anlamda etkili olmuşlardır. Bu tarihi şahsiyetler, çevrelerindeki insanlardan ve içlerinde buldukları toplumdan başlayarak evrensel ahlaki değerleri ön plâna çıkarmış ve kültürel mirasa katkı sunmuşlardır. Tarihsel değerlendirmeye XIII. yüzyıl, Anadolu Selçuklu Devleti'nin Moğol istilasına maruz kalarak dağılma sürecine girdiği, Moğol istilasından kaçıp Anadolu'ya yerleşmeye çalışan Türkmen toplulukların Batı'ya doğru göç ettiği bir dönem olarak karmaşık yapısıyla dikkat çeker (Turan, 1996, s. 529-234; Koca, 2015, s. 45-53).

Tarih araştırmacılarının da ileri sürdüğü en genel değerlendirmeyle Türklerin tarihi açısından XIII. yüzyıl bir dönüm noktası oluşturur. Türkler özellikle XIII. yüzyılın ilk döneminde büyük bir çıkış yaşamışlardır. Ancak yüzyılın ikinci dönemi Türkler açısından yüzyılın ilk döneminde olduğunun tam tersi sonuçlar doğurmuştur. Anadolu Selçuklu Devleti ikinci dönem ile birlikte tarih sahnesinden silinmiştir (Turan, 1996, s. 529).

Bu dönemde Anadolu coğrafyasında bulunan Türkmen toplulukların içlerinde yaşadıkları gerilimler ve isyanlar dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik şekillenmesinin sebepleri arasında da sayılabilir. Göç ve istila gibi önemli toplumsal olayların etkisiyle Anadolu'ya yerleşen Türkmen topluluklar içinde yetişen önemli şahsiyetlerden biri de Nasreddin Hoca'dır. Türk halk kültürünün ve sözlü aktarım geleneğinin en önemli isimlerinden birisi olan Nasreddin Hoca, XIII. yüzyılda Anadolu'da yaşamış olmasına rağmen zaman sınırını aşarak fıkralarının güçlü etkisiyle dilden dile, gönülden gönle farklı zamanlarda ve coğrafyalarda anılır olmuştur. Nasreddin Hoca'nın bilge bir kişilik olarak anılması toplum açısından eğitici bir kimlikte olmasını da beraberinde getirmiştir. Fıkraları ve nükteleri ile toplumun dönüşümünde önemli katkılar sağlamış, eğitici mesajları ile insanları sadece güldürmemiş aynı zamanda düşünmelerini de sağlamıştır. Hocanın fıkraları basitmiş gibi görünse de içeriğinde derin bir felsefi arka plan ve pedagojik alt yapı bulunmaktadır. Bu durum onun mizah yoluyla eleştirel bir toplum oluşturmasını aynı zamanda toplum içindeki çarpıklıkları eleştirmesini de sağlamıştır.

Anonim bir hüviyet kazanarak başta Türk Cumhuriyetleri olmak üzere birçok ülkede isminden söz ettiren Nasreddin Hoca, Afrika'dan Orta Asya'ya Avrupa'ya kadar üç kıtada anılan evrensel bir kişilik haline dönüşmüştür. Fıkralarında işlediği insanlığa dair temalar



sebebiyle farklı ülkelerde ya da bölgelerde Nasreddin Hoca tiplemesine benzeyen ya da ona karşılık gelen başka isimlerle anılan mitleşmiş kişilere ve onların hikâyelerine rastlanmaktadır. Böylelikle Türklerin dışındaki toplumlar da kendi Nasreddin Hocalarını yaratmışlardır. Bu yankılarla UNESCO 2013 yılında gerekli araştırmaları başlatarak Nasreddin Hoca'yı "İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili" listesine almış; 2022 yılında da kabul etmiştir. Bunun sebebi Hoca'ya ait fıkraların geniş bir coğrafyada sürdürülebilirlik ve yaygınlık özelliği taşımasıdır (Tan, 2013, s. 93).

Dünyanın verdiği değerle kıyaslandığında, Nasreddin Hoca araştırmacıları Saim Sakaoğlu ve Ali Berat Alptekin'in sorduğu "dünya, Nasreddin Hoca fıkralarından çeşitli yönleriyle yararlanırken, niçin biz bu konuda geride kaldık? Niçin millî değerlerimize başkalarından daha az sahip çıkıyoruz" (Sakaoğlu ve Alptekin, 2009, s. 19) sorusu Nasreddin Hoca'nın disiplinlerarası bağlar kurularak yeni bir gözle değerlendirilebilmesinin gerekliliğini vurgular. Çeşitli disiplinler arasında ilk olarak halk bilimine değinmek gerekir. Halk bilimi Nasreddin Hoca gibi evrensel değerlerin de dahil olduğu sözlü kültürün değerlendirilmesi, toplumsal bellek oluşturulabilmesi için önemli bir aktarım aracıdır. Ahmet Özgür Güvenç'in de belirttiği gibi birçok tanımdan yola çıkılarak varılan sonuçla folklor ya da halk bilimi, "bir milletin ya da toplumun yüzyıllar içerisinde ürettiği ve üretmeye devam ettiği maddi-manevi kültürel birikimini tespit eden, derleyen, sınıflandıran, kayıt altına alan, değerlendiren, yeri geldiğinde farklı disiplinlerle ortaklaşa çalışan, ulaştığı sonuçları ya da elde ettiği verileri diğer disiplinlerin yararlanabileceği" (Güvenç, 2020, s. 47) biçimde bilgiye dönüştüren bir bilimdir. Halk biliminin önde gelen kuramcılarından William Bascom, "Folklor'un Dört İşlevi" adlı makalesinde halk biliminin; eğlence, kültürün onaylanması, ritüellerin ve kurumların doğrulanması, kabul edilen davranış örüntülerini sürdürmek ve eğitim gibi işlevlerinden bahseder. Böylelikle halk bilimi; toplumsal değerlerin, törelerin özellikle de eğitim ve kültürün yüzyıllar içinde kuşaktan kuşağa aktarılabilmesine olanak sağlar (Bascom, 1954, s. 342-345). Çocukların eğitiminde pedagojik anlamda halk bilim oldukça önemli bir işleve sahiptir. Halk biliminden pek çok disiplin faydalanabilmektedir ancak XX. yüzyılın sanatı olan sinemanın imkânları halk biliminden faydalanabilmek için ayrıca olanak sunmaktadır. Özön'ün de belirttiği gibi bilimsel araştırmalarda veya uygulamalı ve üretime dayalı araştırmalarda sinemanın yerini başka hiçbir araştırma aracı tutmaz (Akt: Güvenç, 2020, s. 61; Özön, 1984, s. 8). İki farklı disiplinin etkileşimi kaçınılmazdır bu bağlamda iş birlikleri folklor merkezli sinema yaklaşımının tanımlanmasını da beraberinde getirir. Güvenç, bu yaklaşımı ayrıntılandırarak yönetmen, senarist, oyuncu, dönem, akım, tür, tema gibi genel sinema değerlendirme ölçütlerine ek olarak "Günlük ve Törenselle Yaşama Dair Mevzular" ve "Anlatmaya ve Söylemeye Dayalı Mevzular (Halk Edebiyatı)" gibi halkbilimi ölçütlerini de dahil etmiştir. İki disiplini yaklaşım olarak "görüntü", "ses" ve "metin" merkezli olarak birleştirmiştir (Güvenç, 2020, s. 70). Bu doğrultuda halk edebiyatı örneklerinin sinemaya yansması sinemanın temel bileşenleri olan senaryo, görüntüleri yansıtmak için kullanılan teknikler vs., ses ve müzik kullanımı gibi farklı alanlarda yapılacak yorumlarla ele alınabilir.

Çalışmanın da konusu olan folklor ve sinema sanatı arasındaki ilişkiler folklor merkezli sinema yaklaşımıyla Nasreddin Hoca'nın temsil ettiği değerleri ve onun fıkralarının pedagojik yönünü günümüz topluma aktarabilmek için de imkânlar sunmaktadır. Ancak bir eksiklikle Türk sinemasında, Anadolu coğrafyasından tüm dünyaya yayılan sevgi, hoşgörü gibi değerleri üreten ve bahsedilen yüzyıllarda yaşamış olan pek çok şahsiyetin biyografilerine ya da eserlerine Nasreddin Hoca da dahil olmak üzere yeterince değinilmemiştir. Kültürel ve düşünsel arka plânın eksikliği bu alanda yeterince film üretilmemesinin sebepleri arasında gösterilebilir. Konuyu ele alan filmler incelendiğindeyse işlenen konuların birçoğunun hikâye, masal ya da fıkralarda anlatıldıkları hallerinden çok uzak oldukları dikkat çeker. Sinema edebi ve kültürel uyarlamalarda esneklik sunan bir sanat dalıdır. Fakat tarihi kişiliklerin ve konuların gerçekliklerinden çarpıtılarak ele alınmış ya da karikatürize edilerek beyaz perdeye yansıtılmış olmaları olumsuz anlamda eleştirel bir tutumla değerlendirilebilir. Bu değerlendirme Battalgazi'den Ferhat ile Şirin'e, Kerem ile Aslı'dan Keloğlan'a, İncili Çavuş'tan Nasreddin Hoca'ya kadar pek çok isim ve eserle örneklendirilebilir. Nasreddin Hoca engin hoşgörülü kimliği, kişiliği ve zekâsıyla, felsefi çıkarımları ve fıkralarıyla Türk sinemasında az sayıda da olsa temsil şansı bulmuştur. Çeşitli animasyonlar, çizgi filmler, televizyon dizileri ve televizyon filmleri haricinde Türk sinemasında Nasreddin Hoca uzun metraj sinema filmi olarak beş kez temsil edilmiştir. 1940'ta Muhsin Ertuğrul'un çektiği "Nasreddin Hoca Düğünde" filminden başlayarak, 1950'li ve 60'lı yıllarda sinemasal anlamda temsili devam etmiştir. Dikkate değer bir gözlemlerle 1971 sonrası dönemde Nasreddin Hoca'nın Türk sinemasında yerini bulmadığı görülmektedir. Sonraki dönemde önemli bir halk kahramanı olan Nasreddin Hoca'nın sinemaya uyarlanmaması, Türk sinemasının Türk halk kültürüne veya folkloruna yeteri kadar önem vermediğinin göstergesi olabilir.

Çalışmada Nasreddin Hoca'nın fıkralarından yola çıkan iki film incelenmiştir. İlki 1954 yapımı "Nasreddin Hoca ve Timurlenk" ikincisi ise 1971 yapımı "Nasreddin Hoca" filmidir. Filmler deskriptif yöntemle tarihsel ve sosyolojik anlamda değerlendirilmiş; folklor ve sinema disiplinlerinin iş birliğinin yansımalarıyla ele alınmıştır. Halk kültürü ve sözlü kültür kavramları ele alındıktan sonra Nasreddin Hoca'nın halk kültüründeki yerine değinilmiş ve Nasreddin Hoca'nın Türk sinemasındaki imgeleri eğitsel yönü de dahil edilerek çözümlenmiştir.

## 1. Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Halk edebiyatı ürünlerinin Türk sinemasındaki uyarlamaları içinde Nasreddin Hoca imgesinin oldukça sınırlı olduğu görülür. Anlatılagelen binlerce Nasreddin Hoca fıkrası varken bu fıkralardan belli başlı olanları beyaz perdeye aktarılmıştır. Fıkraların ya da öykülerin düzenli bir şekilde aktarılmadıkları ve ticari bir amaçla senaryolaştırıldıkları söylenilebilir. Bu noktada çalışmada Nasreddin Hoca'nın fıkralarının eğitsel işlevlerinin Türk sinemasındaki yansımalarını ortaya koymak amaçlanmaktadır. Amaca yönelik örneklem çerçevesinde ulaşılabilen filmler arasından seçilen iki film (1954 - Nasreddin Hoca ve Timurlenk ile 1971 - Nasreddin Hoca) deskriptif (betimleyici) yöntem ile ele

alınmıştır. Nasreddin Hoca'nın Türk sinemasındaki temsili ve eğitsel işlevlerinin beyaz perdedeki yansımaları akademik anlamda bir çalışmanın konusu olmamıştır. Bu durum çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Deskriptif yöntemde incelenen olgunun durumu etraflıca tanımlanır ve araştırılır. Katı ya da sınırlayıcı bir yapısı olmayan bu yöntemde ele alınan konunun tarihsel arka planını da göz önünde bulundurarak nesnel bir biçimde değerlendirme yapmak esastır. Bu çerçevede William Bascom'un Folklorun Dört İşlevi adlı makalesinde belirttiği ve Emel Koç'un "Mizah/Nükte ve Eğitim: Bir Halk Eğitimsi Olarak Nasreddin Hoca" adlı makalesinde altını çizmiş olduğu 16 maddelik eğitim ilkeleri çerçevesinde bir analiz yapılmıştır.

## **2. Halk Kültürü**

Kültür tanımlanması en zor kavramların başında gelir. İnsanlık tarihi genel olarak düşünüldüğünde maddi ya da manevi olarak üretmiş olduğu her şey kültürün bir parçası olarak kabul edilir. Geçmişten günümüze kadar geçirmiş olduğu süreçte birikimlerinin bir ürünü olarak tanımlamak mümkündür (Çalışlar, 1983, s. 11). Kavramla ilgili ilk tanımlamayı yapanlardan birisi olan Tylor ise kültür ve uygarlık kavramlarını birbirinden ayırmamıştır. Tylor kavramı, "Kültür ya da uygarlık, bir toplum üyesi olarak insanoglunun kazandığı (iktisap ettiği) bilgi, sanat, ahlak, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütündür." (Akt Güvenç, 1985, s. 22) şeklinde ifade etmiştir. Şerafettin Turan ise kültürü, toplumsal ögenin herhangi bir parçasında yer alan doku (Turan, 1990, s. 13) olarak tanımlamıştır.

Kültürün birçok tanımı olduğu gibi birçok da türü vardır. Kültür türleri içinde halk (folk) kültürü büyük önem taşımaktadır. Çünkü halk kültürü bir toplumun kültürünün en saf halinin ifadesidir. Halk kültürü, sanayi öncesi toplumların genel kültürel yapısını ifade etmek için kullanılmıştır ve halkın gündelik yaşamına işaret etmektedir. Halkın ortaklaşa bir biçimde kültürel birikiminin sonucu olarak ortaya konulmuş eserler, aynı zamanda halkın duygusal ve düşünsel ifade aracına dönüşürler. Bu sayede ulusal kimliklerin korunmasında ve sürdürülmesinde çok önemli bir rol oynarlar (Artun, 2005).

Kültürel bir birikimin sonucu olarak ortaya çıkmış olan halk kültürüne ait ürünler, aynı zamanda belirli bir inanç sistemi etrafında dünyaya bakışın ya da yaşamı algılama biçiminin de ürünü haline gelirler. Bu çerçevede anlatıcı ya da söyleyicilerin rolü ön plana çıkar. Çünkü onlar halk kültürüne ait ürünlerinin çağlar ötesine ulaşmasına yardımcı olurlar. Genellikle halk kültürüne ait ürünler anonim olarak ifade edilir. Anonim bir biçimde üretilmiş ürünleri, bireysellikleriyle birlikte topluma mal olmaları çerçevesinde ele almak ve değerlendirmek gerekir. Artun anonim ürünleri; "bireysel yaşantının toplumsal örnekleri" olarak ifade eder. Anadolu özelinde halkın yaşamı algılayışı ya da dünyaya bakışıyla beraber estetik algıları da halk kültürü ürünlerinde karşılık bulur. Kültürel çevre değişime uğradıkça, sosyal normları etkileyen derin farklılıklar ve değişiklikler halk kültürünün ürünlerinde yavaş yavaş ortaya çıkar. Halk kültürü, belirli bir bölgedeki kültürel ürünlerin tamamını kapsar. Uluslararası diğer kültürlerden ayıran kültürel özelliklerin temeli halk kültüründe yatmaktadır (Artun, 2008).

## 2.1. Sözlü Kültür

Kültürün, özellikle de halk kültürünün tarihsel süreç içinde bireyden bireye ve toplumdaki topluma aktarımında sözlü kültürün önemi büyüktür. İnsanları birbirlerine bilinçli yapılar biçiminde eklemleyen sözlü kültürün fiziki yapısı sestene oluştuğundan söylenen söz insanın gerçek halini temsil eder. “Konuşmacı, bir topluluğa seslenirken dinleyiciler hem kendi aralarında hem konuşmacıyla bütünleşirler. Ağzından çıkan sözün içselleştirici gücü, özel bir şekilde varlığını en yüksek sorunu olan kutsallıkla bağlantılıdır. Her dinde söylenen söz, ayinlerin ve duaların ayrılmaz parçasıdır” (Ong, 2014, s. 93).

Walter J. Ong sözlü kültürü iki döneme ayırarak incelemiştir. Birincisi sözlü kültürün asıl anlamını koruduğu matbaanın ve yazılı ya da basılı eserlerin olmadığı dönemi belirtmek için kullanılan birincil sözlü kültürdür. Bu dönemde iletişim yalnızca konuşma diliyle yapılmaktadır, ikincisi ise günümüz teknolojisiyle yakından ilişkilidir. Telefon, radyo, televizyon ve teknolojiye dayalı diğer iletişim araçlarının sözlü nitelikte olmasıdır. Ong, bu durumu; “...telefon, radyo, televizyon ve diğer elektronik araçların “sözlü” nitelikleri, üretimi ve işlevi önce yazı ve metinden çıkıp sonra konuşma diline dönüştüğü için “ikincil sözlü kültür”ü oluşturur” (Ong, 2014, s. 23-24) şeklinde ifade eder. Matbaanın icadı sözlü kültür açısından bir milat oluşturur ve sözün gücü kaybolmaya başlar. Kültürün sözel ifadesi yerini yazılı kültüre bırakır ve sonrasında kitle iletişim araçlarının gelişimine paralel olarak da ikincil sözlü kültür aşamasına geçilir. Sözlü kültürü ait süreçleri Öcal Oğuz; “ezberleme” “hafızada saklama”, “dönüştürme”, “kalıplaştırma” ve “hatırlama” olarak ifade eder. Bu süreçler yazılı kültür tarafından ihtiyaç duyulmayan oluşturma ya da yaratma ve devam ettirme süreçleridir (Oğuz, 2003, s. 32). Sözlü kültürlerdeki çıktılar büyüklerin hafızası yoluyla diğer kuşaklara aktarılır. Baldini, bu anlamda bilginin çok değerli olduğunu ona ulaşmanın çok güç olması sebebiyle toplumun bilgiyi korunma noktasında uzmanlaşmış, geçmişini bilen, geçmişte yaşanmış öyküleri anlatabilecek bilgi kişilere saygı duyduğunu ifade eder (Baldini, 2000, s. 14).

Sözlü kültürün bir diğer özelliği de yineleme üstüne kurulu olmasıdır. Sözlü kültür bolca tekrara dayanmalıdır. Yüksek bir sesle yinelenmeyen bir kavram sözlü kültüre ait toplumlarda çabucak unutulma ihtimali taşır. Dolayısıyla uzunca bir zaman diliminde büyük zorluklarla öğrendiği kavramları mutlak bir biçimde defalarca tekrar etmek zorunluluğu ortaya çıkar. Böylelikle ezberleme gerçekleşir ancak ezberlenen bilginin akılda kalıcı olabilmesi için mümkün olduğu kadar basit, akılda kalıcı nitelikte ve yinelenebilir olması gerekmektedir. Bu durum da genellikle tutucu ve geleneksel bir kültürün oluşmasını sağlar (Baldini, 2000, s. 14 - 15).

## 3. Türk Halk Kültüründe Nasreddin Hoca

Türk sözlü kültürünün en önemli figürlerinden olan Nasreddin Hoca, Anadolu’da mizah denildiğinde akla gelen ilk isimler arasındadır hatta Celal Beydili’ye göre Nasreddin Hoca’nın fıkralarında ya da mizah anlayışında, en eski çağlardan günümüze kadar bütün dönemlere ait mitolojik inanç ve inanışların derin izlerini görmek mümkündür (Beydili, 2004, s. 21). Nasreddin Hoca aynı zamanda evrensel bir kişiliktir. Nasreddin Hoca’nın

başından geçmiş diye anlatılan ve gülünç bulunan bir olayı Fransızlar Panurge'ün diye anlatır; Araplar aynı olayın Cuha'nın başına geldiğini iddia ederler, Almanlar ise Eulenspiegel'e atıfta bulunurlar. Anadolu'nun dışında Türk dünyasında Nasreddin Hoca'ya farklı isimler verildiği bilinmektedir. Molla Nasreddin'den Nasr Hoca'ya, Kuja Nasr'dan Nasraddin Afandi ya da Afandi'ye kadar birçok isim söz konusudur. İsimlerin yanı sıra Türk dünyasında devletler Nasreddin Hoca'nın anavatanını kendi toprakları olarak görürler ve ona önem atfederek destansı-mitik bir kahramana dönüştürürler (Solmaz, 2016, s. 232).

Fıkra kahramanları belirli bir kişi üzerinden anlatılıyormuş gibi gözükse de aslında toplumun tümüne mal olmuşlardır. İnsanların hiciv ve eleştirilerini belirli şahsiyetlere mal ederek anlatma biçimine dönüşmüşlerdir. Çoğunlukla bu tipler her toplumda ortaya çıkarlar ve halk tarafından yaratılmışlardır (Boratav, 1983, s. 293). Bu kapsamda “Türk halkının Nasrettin Hoca tipi yaratarak bunu 700 yıldır sevip yaşatması, Hoca'nın gerçek hayatından daha önemlidir. Yeni olayları, halkın ortak gücü birer birer yaratmaktadır” (Artun, 2008, s. 150).

Halk kültürü bağlamında ele alındığında Nasreddin Hoca, Türk halkının mizahi ve eleştirel düşüncelerine, devirlerle değişmeyen hükümler biçiminde kabul ettiği zeki görüşlerine tercüman olan bir tip olmasına karşın (Boratav, 1983, s. 231) sadece fıkraları ile anılan tarihsel bir kişilik değildir; aynı zamanda bir mutasavvıf olarak da belirtilmektedir. Başta Ebu'l-Hayr Rumi tarafından “Saltuk-name” olmak üzere Kaygusuz Abdal'ın “Budalaname”, Bayburtlu Osman'ın “Kitab-ı Mir'at-ı Cihan'ı”, Bursalı Lamii'nin “Letaif'i”, Nev'izade Atai “Sohbetü'l-Ebkar”, Taşlıcalı Yahya Bey'in “Gencine-i Raz'ı ve “Usul-name”si, Güvahi'nin “Pend-Name”si, “Niyazi-i Mısri”nin el yazmalarında Nasreddin Hoca'dan bahsedilir (Güzel, 1990, s. 108-116).

Nasreddin Hoca'nın doğum ve ölümüyle ilgili birçok kaynakta çeşitli rivayetler görülmektedir. Ama genel anlamda XII. yüzyılda (1208/1284) Anadolu'da Sivrihisar ve Akşehir'de yaşamış olduğunu söylemek gerekir. Hem Abdülbaki Gölpınarlı hem de Fikret Türkmen, Hoca'nın Sivrihisar'da doğmuş olduğunu sonra da Akşehir'de yaşayıp, öldüğünü belirtmişlerdir (Gölpınarlı, 1996, s. 9-10, Türkmen, 1999, s. 1). Gölpınarlı, Nasreddin Hoca'nın babasının imam olduğunu, babası öldükten sonra bu vazifenin Hoca'ya geçtiğini sonra Hoca'nın vazifesini başka birisine devrederek Seyid Mahmud Hayrani'ye (onun yoluna) bağlanmak üzere Akşehir'e göçtüğünü ifade etmiştir. Hatta kimi kaynaklara göre Hoca, Akşehir'de medresede ders okutmuş, kadılık ve müderrislik görevlerinde bulunmuştur.

M. Sabri Koz (1984) iki Nasreddin Hoca'dan bahsetmektedir. Birincisi Selçuklu döneminde Anadolu'da yaşamış olan gerçek Nasreddin Hoca, ikincisi ise gerçek Nasreddin Hoca'dan etkilenilerek oluşturulan ve yaşatılan Nasreddin Hoca'dır. Koz'a göre, gerçekten yaşamış olan Nasreddin Hoca'nın ömrü 76 yıl sürmüştür. Bununla birlikte Nasreddin Hoca'nın kişiliği, kimliği, yaşama bakışı ve gülmece tiplmesi onun hala üç kıtada etkilerinin sürmesini sağlamaktadır. Buna bağlı olarak da sözlü kültürün etkisiyle Nasreddin Hoca'ya ait olmayan birçok fıkra ve hikâye kendisine atfedilmiştir.

### 3.1. Nasreddin Hoca'ya Atfedilen Özellikler

Nasreddin Hoca, Anadolu halkının duyarlılığını, yaşamış oldukları sorunları, yaşam mücadelelerini, başlarından geçen iyi ve kötü olayları açık bir dille herkesin anlayacağı biçimde ifade etmiştir. Boratav bu konuda şunları söylemektedir; “Sessiz Anadolu insanı, Tekvin ile Mahşer arası sürüp giden hayat yokluğunu kalender, renkli, bilge bir yaklaşımla göğüslemiş, yüzyıllar boyu kendisini kuşatmaya çalışmış bütün baskıcı odakların karşısında Hoca'nın hikâyelerine yer eden panzehri kullanmıştır” (Boratav, 2007, s. 8). Nasreddin Hoca'nın fıkraları ve hikâyeleri kimi dönemlerde yaşanan tüm sorun ve sıkıntılara rağmen toplum için panzehir görevi üstlenmiştir. Çünkü Hoca'nın, Anadolu insanın bir temsilcisi olarak insani duyguları ön plana çıkarılır. Nasreddin Hoca her insan gibi susayan, acıkan, isteyen, uman, inanan, dert çeken, inanan ve yeri geldiğinde kimseyi kırmadan inancıyla alay eden, efkârlanan ve sonunda bu efkârı bir şekilde sonlandıran halktan birisidir, Anadolu insanıdır (Önder, 1971, s. 93). Çevresindeki hemen herkesin akıl danıştığı bir Hoca, belli bir mantığa dayandırdığı eleştirileriyle insanları güldürürken düşündürülen bir mizah ustası, bireylerden yola çıkarak topluma yön veren uzlaştırıcı tutumuyla toplumda öncü bir kişiliktir (Şenocak, 2009, s. 16).

Bir diğer taraftan da sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin etkisiyle, özellikle XIX. yüzyılda Nasreddin Hoca imgesinde değişiklikler meydana gelmeye başlamıştır. Günümüzde sanal ortamlarda durum daha da farklılaşmış ve geleneksel anlamda Nasreddin Hoca'ya atfedilen özelliklerin yerini içki içen, karısını aldatan veya karısı tarafından aldatılan, kötü alışkanlıkları olan bir Nasreddin Hoca tipolojisini bize sunulmaya başlanmıştır (Aslan, 2011, s. 43). Günümüz algısıyla yaratılan bu tipoloji sözlü kültür geleneğinin yarattığı değerlere ters düşmektedir. Hoca'nın fıkralarından yola çıkarak eleştirel ve eğitsel katkısı, topluma yön veren bilge bir kişilik olduğu vurgusu ikinci plana atılmıştır.

### 3.2. Nasreddin Hoca Fıkraları ve Fıkraların Eğitsel İşlevi

Fıkralar, şiirsel anlatım tarzına sahiptir. Yanı sıra kısıadrlar ancak yoğun bir anlam içerirler. Fıkra okuyucusu ya da dinleyicisi verilmek istenilen mesajı dolaysız ve doğru bir biçimde almalıdır. Türk Halk Edebiyatı içinde fıkraların büyük önemi vardır. Nasreddin Hoca, Türk kültür dünyasında yaklaşık sekiz asırdır fıkralarıyla tanınmaktadır. Genel anlamda fıkralarına bakıldığında en önemli özelliği; “Hoca'nın “Dilin kemiği yok!” tabirinden verdiği cevaplarla sözün gücüne bağlı olan mizahî üstünlüğüdür” (Şenocak, 2007, s. 1484). Hoca'nın fıkraları gündelik yaşamı olabildiğince katkısız biçimde bizlere aktarmıştır. Adeta toplumsal yaşamın gerçek bir kesitini fıkralarda görmek mümkündür. Bu sebeple Nasreddin Hoca'nın fıkralarındaki gerçeklik, fıkraların sonundaki şaşırtıcı, iğneleyici, etkileyici mesajlarla asırlar ötesine kadar kalıcı bir niteliğe sahip olmasını sağlar. Şenocak'a göre fıkralar, hayatın içinde özgürlüklerimizin ve yanlışlarımızın sınırlarını belirleyerek bireyselleşmeyi amaç edinir (Şenocak, 2007, s. 1484). Fıkralar ve hikâyeler bireyselleştirici güçlerinin yanı sıra birleştirici bir güçtür. Fıkralarının diğer bir önemli özelliği ise hazırcevaplıktır. Fıkralarda Hoca'nın lafin altında kalmayan kişiliği, sağduyu ile saflık ve tuhafılık öğelerinin birbiriyle iç içe geçmiş olduğu görülür. Bu durum



onun bilge kişiliğinin yanı sıra ayırt edici özelliğini de ortaya çıkarmaktadır (Boratav, 2007).

Nasreddin Hoca, fıkralarında bilge, danışman, halk kahramanı, sosyal eleştirmen, söz ustası gibi özelliklere sahip bir kişi olarak belirir. Hoca, buna ek olarak fıkralarında toplumsal eşitsizliği ve adaletsizliği yererken, yönetici elit tabakayla sürekli sorunlar yaşamıştır. “Toplumsal sorunlar karşısında gösterdiği yapıcı eleştirileri, sorun çözücü kişiliği, en sert ve hassas konulardaki hoşgörüsüyle Nasreddin Hoca, evrensel insan gerçeğini Türk irfanı ile yaşayan ‘örnek bir insan’ tipidir” (akt Aslan, 2011, s. 42). Hocanın fıkralarında karısı, çocuğu, komşuları, kadılar, hırsızlar, dilenciler; bunun yanı sıra ona akıl danışmaya gelen Akşehirli, Moğol emirleri ve çilekeş boz eşeği önemli figürlerdir (Banarlı, 1987, s. 305).

Nasreddin Hoca'nın fıkralarına bakıldığında Türk milletinin kolektif bilinci ve karakterini yansıttığı açık biçimde görülmektedir. Bu bağlamda, sonuç olarak Nasreddin Hoca fıkralarında görülen gülme biçiminin bilinçli bir eylem niteliğinde olduğu söylenmelidir. Bu durumu sıradan bir refleks olarak görmemek gerekir. Kişi gülerken hem kendini hem de karşısındakini hoşgörülü bir ortamın parçası haline dönüştürmektedir. Çözüm yolu olarak hoşgörülü olmak dışında bir yol bulunmaz. Kişinin noksanlarını görebilmesini ve buradan yola çıkarak çözüm yolu bulmaya çalışması zihninin sağlıklı olduğunun göstergesidir (Bayraktar, 2013, s. 151). Ancak kendi noksanları ile yüzleşebilen ya da onları değiştirmeye çalışabilen birisi sağlıklı bir zihne sahip olabilir.

Nasreddin Hoca fıkraları genel anlamda mizah türleri noktasında hicvi ve ironiyi ön plana çıkarırlar (Türkmen, 1999, s. 19; Bayraktar, 2010, s. 379; Kaya, 2011, s. 37). Bu fıkraların motif yapısı ve amacı büyük oranda keşfetme, karşıdakini bilgilendirme ve ona ders verme üzerinedir. Nasreddin Hoca'nın fıkralarındaki mizah öğesinin çok sayıda yöntem ve metotla oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Fıkraların en önemlilerine bakıldığında neredeyse tamamında kelime oyunlarının olduğu, mantık dışı sözlere ve durumlara başvurulduğu görülür. Genellikle karakterlerin uyumsuz oldukları; kelime ve kafiye oyunlarını sıklıkla yineledikleri söylenebilir. Fıkralarda çeşitli benzetmelere yer verilir yanı sıra zekâ ölçecek nitelikte oyunlarda fıkralarda yer alır. Umulmadık ya da akla gelmeyecek ihtimaller, şaşırtıcı söz ve davranışlar, iğnelemeler, taşlamalar da yine Nasreddin Hoca'nın fıkralarında sıklıkla görülmektedir (Türkmen, 1999, s. 19-20; Bayraktar, 2010, s. 379).

Bascom'un da altını çizdiği üzere halk biliminin önemli işlevlerinden birisi de eğitimidir. Pedagojik bir araç olarak halk biliminin işlevi, dünyanın birçok bölgesinde kanıtlanmıştır. Nasreddin Hoca'nın fıkraları da halk biliminin eğitim işlevini yerine getiren önemli kaynaklardandır. Nasreddin Hoca fıkraları öğretici, eğitici ve yol gösterici bir işleve sahiptir. Fıkraların genel anlamda halkı eğiten ve ona ders veren eğitsel bir yönü bulunmaktadır. Fıkraların eğitici yönü okul öncesi çağlardan itibaren çocukların gelişimine katkı sunmaktadır. Çocuklar mizah unsurları sayesinde gülerken düşünmeyi öğrenirler. Aynı zamanda Nasreddin Hoca fıkralarında olduğu gibi soru sormayı ve sorgulamayı dolayısıyla eleştirel bakışı ve eleştirel düşünmeyi de içselleştirirler.



“Nasreddin Hoca, Türk insanına soru sorabilmeyi, benzer olgular için farklı sorular ve dolayısıyla cevaplar bulmayı öğretmektedir. O, kalıplaşmış düşünceleri, tabuları, kalıp yargıları sorgulayarak, dolayısıyla sorgulatarak ortadan kaldırır ve aydınlanmanın yolunu açar” (Özdemir, 2010, s. 32). Emel Koç, Nasreddin Hoca'nın bir halk eğitimcisi olduğunu belirterek fıkralarından yola çıkmış ve eğitimin başlıca ilkelerini fıkralarında bulmaya çalışmıştır. Koç'a göre Nasreddin Hoca halka yönelik eğitsel bakışı sadece medrese ya da dergahla sınırlandırmamış aynı zamanda hayatın ve toplumun içinde de eğitime devam etmiştir. Koç, Nasreddin Hoca fıkralarındaki eğitsel ilkeleri şöyle sıralar; 1) İnsan bir değerdir: İnsanı tanımak gerekir; insanı değil, olumsuz davranışları kritik etmek gerekir; 2) Bireysel özellikler ve yetenek farklıları göz önünde bulundurulmalıdır, 3) Eğitimde soru cevap yöntemi esastır, 4) Düşünürken sebep-sonuç ilişkisi kurulmalıdır, 5) Amaç ve araçların iyi belirlenmesi gerekir, 6) Koşullara eleştirel bir tavırla yaklaşılmalıdır, 7) Koşullu öğrenme, 8) ezberciliğe karşı bir yaklaşımın benimsenmesi, 9) Eğitirken somut örneklerle yer verilmelidir, 10) Eğitimde geçmiş/gelenek ve gelecek bağının kurularak bütünselliğin yakalanması, 11) Değerler doğru tanıtılmalı ve bu değerler hayata geçirilmelidir, 12) Doğru olan, yapılması gereken vurgulanmalıdır, 13) tecrübeye önem verilmelidir, 14) Kalıplaşmış bilgiden uzak durup, şüphe canlı tutulmalıdır, 15) Ödül ve ceza doğru kullanılmalıdır, 16) Her konuda iyimserlik muhafaza edilmeli, ümit yitirilmemelidir (Koç, 2020, s. 7-15). Çalışmasında Koç, fıkralardan yola çıkarak bu ilkelerin her birini açar ve örnekler verir. Böylelikle Nasreddin Hoca'nın fıkralarının eğitsel işlevi özellikle de toplumun eğitilmesi noktasındaki bariz yapısı açık bir biçimde ortaya konur. Yanı sıra çocuklar ve gençler için de eğitici ve öğretici özler içermektedir.

#### 4. Türk Sinemasında Nasreddin Hoca İmgesi

Sinema geçmişe ve geleceğe dair zihin dünyamızın sınırlarını genişleten en önemli sanat formlarının başında gelmektedir. Bununla birlikte sinema pek çok sanat disipliniyle ilişki içindedir. Sinemanın yedinci sanat olarak kendisinden önceki bütün sanat dallarını içinde barındırdığını söylemek mümkündür. Yanı sıra sinemanın eğitsel bir işlevi de söz konusudur. XX. yüzyılın başından itibaren kitleler üzerindeki etkisi ile sinemanın eğitsel işlevi keşfedilmiştir. Belgesel filmlerde ve sonrasında askeri konularda çekilen filmler I. Dünya savaşından itibaren bilinçli bir biçimde eğitim amaçlı gösterilmiştir (Kurdaş, 2021, s. 227). Bütün bu sanat dalları içinde edebiyat ürünleri sinemanın en fazla kaynak olarak kullandığı alandır. Edebiyatın geçmişten günümüze insanlar arasında sözlü ve yazılı iletişimi sağlayan bir araç olması sinemayla kurdukları ortaklıktaki ana etkenlerden birisidir. Çünkü sinema da icat olarak bulunduktan sonra güçlü bir kitle iletişim aracına dönüşmüştür. Hem edebiyat hem de sinema; kültürün gelişmesinde, gelecek nesillere aktarılmasında katkıda bulunmakla birlikte insanları bilgilendirmekte, eğlendirmekte olup bitenden haberdar etmekte, bakış açılarının değişmesine yardımcı olmaktadır (Kale, 2010, s. 266).

Toplumların geçirmiş oldukları tarihsel gelişim sürecinde halk kültür ya da halk edebiyatı ürünleri, önce sözlü kültür ortamında şekillenmiş sonrasında yazılı kültür ürünleriyle günümüze kadar aktarılmıştır. Bu ürünlerin sinema ve televizyon gibi elektronik görsel

kültür araçlarıyla evrensel bir boyut kazanmaları mümkün olmuştur. Zamanın ilerlemesine paralel olarak halk kültürüne ya da halk bilimine ait ürünlerin yapısı, içeriği ve sunumu noktasında birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Sinemanın icadıyla masal, fıkra ve öykülerin yerini filmlere (Birkalan, 2000, s. 48); masal anlatıcısı anaların yer aldığı içten, samimi ve yüz yüze ilişkiler de yerini (Özdemir, 2005, s. 159) çeşitli araçlara (elektronik) bırakmıştır. Önce radyo sonrasında televizyon yeni öykü anlatıcılarına dönüşmüştür (Küçükbasmacı, 2013, s. 1063-1080).

Film çekim maliyetlerinin oldukça ucuzladığı, dijital teknoloji imkânlarının arttığı günümüzde Nasreddin Hoca'nın hayatını veya fıkra ve hikâyelerini elektronik veya dijital ortama aktaran eser sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Ancak hala yeterli düzeyde bir aktarımdan söz etmek mümkün değildir. Bu aktarımların da tam ve gerçekçi bir biçimde olduğu hususu soru işaretleri içermektedir. Bununla birlikte Türk sineması açısından Nasreddin Hoca'nın yaşam öyküsünün ya da fıkralarının eğitsel bir amaçla Türk sinemasına aktarıldığı söylenemez. Daha çok ticari kaygılar ve Nasreddin Hoca'nın tarihsel kişiliğinin toplum üzerindeki etkisinden yararlanılmaya çalışılmıştır.

Türk sinemasının 110 yıllık tarihi içinde Nasreddin Hoca'ya ilgili çekilen filmlerin bazıları şunlardır: Muhsin Ertuğrul'un çekmeye başladığı ama Ferdi Tayfur'un bitirdiği "Nasreddin Hoca Düğünde" (1940-1943) ve Haka stüdyosunda çekilen ve yabancı sahnelere yerli sahneler eklenerek kurgulanan "Nasrettin Hoca Buhara'da" (1944) (Gökmen, s. 156). 1954 yılında Talat Armetel tarafından yönetilen "Nasrettin Hoca" filmi, Faruk Kenç'in yönettiği yine 1954 yapımı "Nasrettin Hoca ve Timurlenk", 1965 yılında çekilen ama 1971 yılında gösterim şansı bulan Melih Gülgen'in yönettiği "Nasreddin Hoca". Ayrıca Azerbaycan yapımı "Gönüller Efendisi" (1940-1945) ve İtalya'da çekilen "Nasrine Hogia La Terza Freccia" (1971) de sayılabilir. Yönetmenliğini Yavuzer Çetinkaya'nın yaptığı 1988 yapımı "Bizi Güldürenler" televizyon filmi olarak çekilmiştir. Eğitsel filmlere örnek olarak Nebahat Yıldırım'ın "Nasrettin Hoca" (1979) filmi gösterilebilir. Türk sineması içinde Nasreddin Hoca temsili en fazla canlandırma sinemasında yapılmıştır. Canlandırma ya da animasyon sineması için; Turgut Demirağ'ın "Evvel Zaman İçinde Nasrettin Hoca" (1951), "Keloğlan ve Güldüren Sultan (1951-57)" adlı filmleri örnek verilebilir. Tonguç Yaşar'ın çektiği çizgi filmler: "Parayı Veren Düdügü Çalar" (1979), "Nasrettin Hoca ve Hırsızlar" (1979), "Suçlu Kim?" (1979)dir. Çizgi yapımlar aynı dönemde "Nasreddin Hoca Çizgi Film Yarışması"nda ödül almışlardır. Aynı zamanda bu filmler, TRT'de çocuklar için yapılan programlarda gösterilmişlerdir. Video döneminden kalan ve 1980'lerde tam olarak ne zaman çekildiği bilinmeyen yönetmenliğini Recep Filiz'in yaptığı "Nasreddin Hoca" ve 1998 yılında çekilen, yönetmenliğini Tefik Polam'ın yaptığı "Nasreddin Hoca, Keloğlan, Prenses ve Büyücü" gibi televizyon filmleri de mevcuttur. 1993 yılında Ramazan ayı boyunca gösterilen yönetmenliğini Aydın Bağardı'nın yaptığı ve Nasreddin Hoca'yı Münir Özkul'un canlandığı "Nasreddin Hoca" dizisi de Nasreddin Hoca'nın televizyon dizilerine yansımaları sağlamıştır. Bunun dışında yabancı canlandırma filmleri de çekilmiştir. Aleksander Vazov'un çektiği 1939 Bulgar yapımı "Nasradin Hoca i Hitar Petar" bu alandaki en önemli filmler arasında yerini almıştır. Son yıllarda zaman yolculuğu temalı

film, dizi, animasyon, çizgi film gibi türlerin artmasıyla birlikte Nasreddin Hoca imgesinin zaman yolculuğuna dayalı serüvenleri ekrandaki yerini almıştır. 2019 yılının Ramazan Bayramı'nda "Nasreddin Hoca Zaman Yolcusu" adlı çizgi dizisi televizyonda yayınlanmaya başlamıştır. Beş sezon yayınlanan çizgi dizi Nasreddin Hoca ve eşeğinin (Küheylan'ın) kazara XXI. yüzyıla gelmesini anlatmaktadır. Ayrıca Nasreddin Hoca modernize edilerek güncel temalarla birleştirilmiş: "Nasreddin Hoca Zaman Yolcusu" (2022), "Nasreddin Hoca Zaman Yolcusu: Dinozorlar Çağı" (2023), "Nasreddin Hoca Zaman Yolcusu: Kadim Medeniyetler (2024)" adlı animasyon filmleri belirtilen yıllarda vizyona girmiştir. Bu çizgi dizi ve animasyon filmlerinin gördüğü ilginin Nasreddin Hoca'ya atfedilen değerlerin zaman yolculuğu ve benzer popüler temalarla harmanlanmasıyla gerçekleştiği sonucuna ulaşılabilir. Özellikle Nasreddin Hoca Zaman Yolcusu filmleri çocukların eğitimi ve gelişimi noktasında oldukça önemli bir işlevi yerine getirmişlerdir. Çocuklar Nasreddin Hoca çizgi filmi ve animasyon serisiyle hem eğlenmişler hem de bilgilenerken eğitilmişlerdir. Nasreddin Hoca animasyon filmde geçmişten günümüze zaman yolculuğu yaparak eğitsel işlevlerini sürdürmüş, mizahi yolla ders vermiş, öğüt vermiş ya da eleştirel düşünmeye yardımcı olmuştur. Böylelikle animasyon filmler sayesinde (çocukların masalla kurduğu ilişkiye benzer biçimde) geleneğin güncellenmesi söz konusu hale gelir. Gelenek günümüze taşınarak günceli besler (Avcı, 2020, s. 565).

#### 4.1. Nasreddin Hoca Düğünde (1940-43)

Agah Özgüç, "Türlerle Türk Sineması" adlı çalışmasında ilk masal filminin Türk sinemasına "Nasreddin Hoca Düğünde" filmiyle girdiğini belirtmiştir (2005, s. 203). Bu film, Nasreddin Hoca'nın hikayesinin ya da fıkralarının Türk sinemasında konu edildiği ilk yapımdır. Muhsin Ertuğrul'un 1940 yılında yönetmeye başladığı filmin senaryosunu Burhan Felek yazmıştır. Hoca'yı, Hazım Körmükçü'nün oynadığı Nasreddin Hoca Düğünde filmi, Hoca'nın fıkralarının art arda sıralandığı müzikal unsurlar da içeren revülü bir gösteri olarak tasarlanmıştır. Ancak Hazım Körmükçü'nün rahatsızlanması üzerine film yarıda kalmış ve 1943 yılında Ferdi Tayfur tarafından tamamlanmıştır. Ferdi Tayfur filmi, Müzeyyen Senar ve Sadettin Kaynak gibi ses sanatçılarıyla birlikte dönemin ünlü tuluatçılarından Asım ve Naşit Baba'yı da dahil ederek tamamlamıştır. Filmde dönemin ünlü sihirbazı Zati Sungur ve caz dansçıları da yer almıştır. Muhsin Ertuğrul'un başlayıp, Ferdi Tayfur'un bitirdiği filmi, Giovanni Scagnamillo yamalı bohçaya benzetmiştir: "bir sünnet düğününde Hoca'nın öyküleri anlatılır, araya Sadettin Kaynak ve Müzeyyen Senar Işıl girer, ardından Karagöz, Orta oyunu, Zati Sungur ve Ferdi Tayfur'un Laurel Hardy taklitleri girmektedir" (2003, s. 64). Şükran Kuyucak Esen ise filmi "üzerinde durmaya değmeyen, tiyatromsu ve karışık öykülü" (2010, s. 30) şeklinde değerlendirmiştir. Bu filmin Nasreddin Hoca'yı imgesel anlamda beyaz perdeye aktarmak gibi bir amacı yoktur. Daha çok Nasreddin Hoca'nın isminden yola çıkarak seyirciler üzerindeki etkisi kullanılmak istenmiştir. Sinemasal anlamda bir değerinin olmadığını sinema tarihçileri ve akademisyenler de belirtmiştir. Filmin eğitsel anlamda bir amacı da yoktur, Nasreddin Hoca'nın fıkralarındaki eğitsel yönün filmlerin hem biçim hem de içerik anlamdaki eksiklikleri dolayısıyla izleyiciye aktarımı sorunlu olmuştur.

## **4.2. Nasreddin Hoca ve Timurlenk (1954)**

1954 yılında Nasreddin Hoca ile ilgili iki film çekilmiştir. İlki yukarıda da bahsedildiği gibi Talat Artemel'in yönettiği 1954 yapımı "Nasrettin Hoca", ikincisi ise Faruk Kenç'in yönettiği yine 1954 yapımı "Nasreddin Hoca ve Timurlenk"tir. Film, 1940 yapımı "Nasreddin Hoca Düğünde" filminde olduğu gibi Nasreddin Hoca'nın fıkralarından esinlenerek senaryolaştırılmıştır. Film, teknik anlamda ilk filme göre çok daha sinemasal öğeler barındırmaktadır. Ancak tamamıyla stüdyoda çekilmiş olması gibi sebeplerle Türk sineması üzerindeki teatral etkiden kurtulamamıştır. Filmde Nasreddin Hoca'yı İsmail Dümbüllü canlandırmıştır. Dümbüllü geleneksel Türk tiyatrosunun son temsilcisi olarak görülür. 78 dakika olan filmde Nasreddin Hoca'nın fıkraları art arda sıralanarak bir senaryo oluşturulmaya çalışılmıştır.

Filmde; eski kadının fazla pilav yemekten çatlaması üzerine Akşehir'e yeni bir kadı atanır. Kadı Cafer ile Hoca'nın yıldızları hiç barışmaz ve Hoca sürekli başını belaya sokar ancak her seferinden başını beladan kurtarmanın yolunu bulur. Kadı Cafer, Çengi Şehnaz'a göz koyar ve bir yolunu bulup, sevgilisi Ceylan Recep'i hapse attırır. Hocanın oğlu olan Firuz ile Cafer'in kızı Gülfem birbirlerine âşık olurlar. Kadı bu durumu öğrenince kızını odaya kapatarak dışarıya çıkmasını yasaklar. Firuz'u da yakalatarak çeşitli işkence yöntemleriyle yola getirmeye ve kızından uzak tutmaya çalışır. Nasreddin Hoca bu durumu öğrenerek Timurlenk'in kentte olmasını kullanır ve oğlu Firuz'u Kadı'nın elinden kurtarmanın yolunu bulur. Filmin sonunda Timurlenk'ten kurtulmanın yolunu arayan ahalinin yardımına yine Hoca yetişir ve Timur'un karısının Konya'da onu görmeye geldiğini söyleyerek Akşehir'den ayrılmasını sağlar. Film, herkesin mutlu olduğu masalsi bir sona sahiptir.

Yukarıda da belirtildiği üzere Nasreddin Hoca'nın yaşadığı dönem XIII. yüzyıldır ama Timur'un Anadolu'ya geliş tarihi 1400'lü yılların başıdır (Ankara Savaşı 1402). Bu bağlamda filmde oluşturulan hikâye anakroniktir. Dolayısıyla filmdeki öykü gerçek bir tarihi kesiti anlatmamaktadır. Hoca'nın yaşamından çok fantastik bir dönem anlatılmakta Nasreddin Hoca ile Timur aynı filmde sunulmaktadır. Dönemsel farklılığı belirtmek açısından önemli bir unsur da kadılık makamıdır. Hoca'nın Anadolu Selçuklu döneminde yaşamış olmasına rağmen filmde kadıya yer verilmiş olması filmin gerçekçiliğini zedeleyen bir diğer unsurdur. Çünkü kadılık, Osmanlı devlet sistemindeki bir mevki ve makamın adıdır.

Film, Nasreddin Hoca'nın bilindik fıkralarından birisiyle başlar. Komşusu ile pazara gidecek olan Hoca, eşeğini daha önce hor kullanan komşusuna oğlunun eşeği bağa götürdüğünü söyler, o sırada eşek anırır, komşu eşeğin orada olduğunu söylediğinde Hoca, "bana bu aksakalımla inanmayıp da eşeğin sözüne mi inanacaksınız?" der. Sonrasında karısına komşusunu saldırdığını söyler. Çıkarıcı komşunun eşeğe ortaklaşa binmek için Nasreddin Hoca ile pazar gitmek istediği ifade edilir. Hocanın eğitsel anlamda yalan söylememeyi, ahlaki açıdan tercih etmesi beklenir ancak Hoca komşusuna yalan söylemeyi tercih eder. Benzer durum Kadı ile karşılaşmalarında da söz konusudur. Hoca'nın nüktedanlığı ön plana çıkarılırken yalan söylemek noktasında beis görmez.

Sonraki sahnede Akşehir'e yeni bir kadının atandığı haberi verilirken eski kadının fazla pilav yemekten çatladığı da söylenir. Hoca'nın kapı komşusu Yahudi Miçon Efendi ile ayakkabısı üzerine yaptığı konuşmadan Miçon Efendi'nin cimriliği ortaya çıkar. Miçon Efendi bir gün topuğuna basarak bir gün de parmaklarının ucunda yürüyerek (burnuna basarak) ayakkabısının eskimesini engellediğini söyler. Miçon Efendi, Timur'un Akşehir'e doğru geleceğini söyleyerek endişesini dile getirir. Hoca ise asıl sorunun yeni kadı olduğunu belirterek eski kadından çabuk kurtulduklarını söyler. Hoca'nın kadılık makamıyla bir sorunu olduğunu söylemek mümkündür. Bu sahnenin sonunda, eşeğin anırmasıyla Hoca eşeğinin susadığı söyler; Miçon Efendi Hoca'ya eşek dilinden anlıyorsun diyerek espri yapmaya çalışır. Hoca'nın hazır cevap oluşu ve nüktedanlığı "eşek dilinden anlamasam senle konuşur muyum Miçon Efendi?" diyaloguyla vurgulanır. Hoca ile Miçon Efendi'nin konuşmaları farklı dine mensup iki kişinin barış içinde yaşadıklarını ve nükteli konuşmalarla birbirlerini kırmadan anlaştıklarını ortaya koyar. Her ikisini de ortak derdi kadı ve Timur'dur.

Bir diğer sahnede; Hoca, uğur getirsin diye pabucunu dama asmıştır. Çatıda işlerini hallederken yeni Kadı hocanın evinin yanından geçer. Pabuç, Kadı'nın üstüne düşer. Böylece Hoca ile Kadı Cafer'in tanışması zorunlu hale gelir. Kadı, Hoca'yı makamına çağırır, sorgular ve yüz sopayla cezalandırır. Kadı'nın yaptığı sorgulama biçimi izleyiciyi adalet kavramı üzerinde düşünmeye sevk eder. Çünkü Kadı atandığı her yerde "astığı astık kestiği kestik" bir sistem oluşturmanın derdindedir. Bununla birlikte Hoca, ulemadan birisi olmasına rağmen "pabuç takma" gibi aslında İslam dininde yeri olmayan bir geleneği uygulamıştır. Hoca, sopa cezasını çekerken kadıya "ya siz hiç sopa yememişsiniz ya da hesap bilmiyorsunuz" diyerek onunla dalga geçer. Yüz sopayı yedikten sonra oğlu Firuz tarafından eşekle eve getirilen Hoca'nın eşikle yaptığı konuşmadan sopa yiyeceğini bildiği için ayaklarının altına pestil koyup sopanın hissedilmemesini sağladığı anlaşılır, bu sahnede Hoca'nın uyanık tarafına gönderme yapılır. Karısının, "Efendi sen başına geleceklerini biliyorsun muhakkak öleceğin tarihi de bilirsin" sözleri üzerine; "senden altı ay sonra hatun" diye cevap verir. Boratav'ın değinilen kaynaklarından ve Hoca üzerinde yapılan incelemelerden yola çıkılarak Hoca'nın mübarek bir şahıs olmakla birlikte olağanüstü güçleri olduğu inancı vardır. Bu diyalog, inancı destekler niteliktedir.

Kadı Cafer, Çengi Şehnaz'a adamını göndererek ona ilgisini belli eder. Şehnaz ise Kadı'ya sevdiği Ceylan Recep'in salınması şartını koşar. Ceylan Recep, Hoca Nasreddin'e Arap Bacı'yı gönderir. Hoca, Kadı Cafer ile Ali Cengiz oyununa başlayacağını söyler. Kadı Cafer, Şehnaz ile buluşmak için bir eve geldiğinde Hoca bir oyun tertipler. Davul çalarak Şehnaz'a yaklaştığı anda Kadı'yı korkutur ve kaçmasına neden olur. Bu sırada Şehnaz da Kadı'dan Ceylan Recep'in serbest kalmasına dair kâğıdı almıştır. Böylece Nasreddin Hoca dara düşen bir kişiye daha yardım etmiş olur ve haksız yere hapse atılan Ceylan Recep'i hapisten kurtarmıştır.

Bu bölümün tamamlanmasından sonra Firuz ile Kadı'nın kızı Gülfem'in hikâyesi başlar. Bu sahnelerde Nasreddin Hoca'nın "yorgan" fıkrasının filmde motif olarak işlendiği görülür. Yorganını çaldıran Hoca eve yorgansız girerek "yorgan gitti kavga bitti" der. Bir

başka Nasreddin Hoca fıkrası olan “ye kürküm ye” fıkrasının benzeri ise Hoca'nın Timur'un davetine gitmek istediğinde kapıdan alınmaması üzerine işlenir. Hoca giymiş olduğu süslü kıyafetler sayesinde eşraf kapısından girerek Timur'un sofrasına oturur. Bu şekilde fıkrâ anlamını bulur.

Buna benzer birkaç fıkrâ daha filmin senaryosuna dahil edilmiştir. Nasreddin Hoca'nın temiz kalpliliğine dair en önemli vurgu, Hoca'nın eşeğini çalanlardan birisinin kendisini Hoca'ya, “ben sizin eşeğinizim” diyerek yutturduğu sahnede görülür. Hoca ile karısının eşeği sulama hikâyesi yüzünden inatlaşıp konuşmadıkları sırada eve gelen hırsızlar bütün eşyaları alıp götürürler. Hoca ile karısı hırsızları gördükleri halde konuşmama hususunda iddiaya girdiklerinden herhangi bir tepki vermezler.

İlerleyen sahnelerde Kadı, Firuz'u işkenceyle yola getirmeye çalışır. Nasreddin Hoca, Timur yardımıyla Firuz'u Kadı'nın elinden kurtarır. Kızını da oğluna ister. Ardından kıvrak zekâsı sayesinde Timur'un da Konya'ya dönmesini sağlar böylece Akşehir'i büyük bir beladan kurtarır. Filmin sonunda Kadı, Hoca'ya “Hızır Aleyhisselam mısın nesin?” diyerek mihnetlerini dile getirir. Film Nasreddin Hoca'nın zekâsı ve yardımseverliği vurgulanarak hikâyelerinde alışlageldiği gibi mutlu sonla biter.

Filmin Nasreddin Hoca fıkralarından yola çıkılarak senaryolaştırılmış olması eğitsel anlamda birçok işlevi yerine getirdiğini ortaya koymak için yeterli doneyi sunar. Emel Koç'un bahsettiği eğitim ilkelerinden insanın bir değer olduğu, onu tanımak gerektiği ve olumsuz davranışların kritik edilmesi gerekliliği Timur'un davetine gitmek istediğinde kapıdan alınmadığı sahnede açık bir biçimde görülür. Kapıdan alınmayan Hoca bunun üzerine süslü kıyafetler giyerek davete katılabilir. Ayrıca Miçon Efendi ile ilişkisinde de nüktedanlıkla birlikte engin bir hoşgörü söz konusudur. Yine Hoca'nın bireysel özellikler ve yetenek farklılıkları göz önünde bulundurarak insanlarla kurmuş olduğu ilişki vurgulanır. İki kişinin eşek yüzünden kavga ettiği sahnede hoca konuşan her iki kişiyi de haklı bulur. Böylelikle Hoca'nın insanları tanıyarak anlayabilme onların psikolojik özelliklerine göre yaklaşabilme özelliğinin altı çizilir. Hoca'nın diyaloglarının hemen hemen hepsinde soru ve cevap yöntemi ve neden sonuç ilişkisi vardır. Neredeyse filmin her sahnesinde bu durum açık bir biçimde görülür. Hoca'nın fıkralarında altı çizilen bir diğer eğitsel durum ise amaç ve araçların iyi belirlenmesidir. Hoca film boyunca yapacağı her işle ilgili bir plan dahilinde hareket eder, ona ulaşmak için kullanacağı araçları da önceden belirler. Kadı'nın Hoca'ya verdiği cezayı önceden düşünerek ayağının altına pestil koymasında olduğu gibi önceden planlayarak acısını azaltmıştır. Hoca film boyunca eleştirel bir yaklaşım sergiler, başına gelenleri sorgular ve mantık dışı durumlarda eleştireliliğini sürdürür. Nasreddin Hoca'nın fıkraları film boyunca eğitsel anlamda somut örneklerle dayanmıştır. Fıkralar belirli bir mantık silsilesine göre senaryolaştırılmıştır. Filmde geçen eğitsel ilkelerden bir diğeri de değerlerin doğru tanıtılması ve hayata geçirilmesidir. Kadının Şehnaz'a olan ilgisinin gayri ahlakiliğini Hoca'nın Kadıyı engellemesiyle ortaya çıkar. Hoca film boyunca doğru olanı ya da yapılması gerekeni vurgular. Film boyunca eğitsel ilkelerden tecrübeye önem verme, kalıplaşmış bilgiden uzak durması, şüpheyi canlı tutması ve her konuda iyimserlik muhafaza etmesi de



vurgulanmıştır. Hoca'nın Timur ile sahnelerinde tecrübeye yaptığı vurgu ve iyimserlik daima ön plandadır. Filmin sonunda Kadı, Hoca'nın tecrübelerine vurgu yapar.

Film görsel ve teknik anlamda bir yenilik sunmaz, Dümbüllü ve Meddah tiyatrosunun etkisiyle geleneksel kalıpların dışına çıkmaz. Ancak folklorik yönleriyle, özellikle senaryo metni bağlamında değerlendirildiğinde Hoca'nın fıkralarına yer verilmesiyle dikkat çeker. Hoca'nın kişilik özellikleri tarihi olayların arka plânında izleyiciye sunulmuş, hikâyeler anekdotlar şeklinde canlandırılmıştır. Film parça parça öykülerden oluştuğu için metinsel anlamda tam bir bütünlük arz etmez. Olayların ana kahraman Nasreddin Hoca çerçevesinde birbirine bağlandığı görülür. Filmde güldürürken düşündürme, kıssadan hisse çıkarma geleneği halk kültüründen etkilenilerek beyaz perdeye yansıtılır. Ancak Nasreddin Hoca kimi sahnelerde kendi çıkarlarını ön plana çıkaran bir tipolojide gösterilir. Film, Hoca'nın fıkralarının uyarlanmasından senaryolaştırıldığından fıkralardaki eğitsel işlevler filme de yansımıştır.

### 4.3. Nasreddin Hoca (1971)

“Nasreddin Hoca” filmi 1954 yılında yapılan “Nasreddin Hoca ve Timurlenk” filminden 11 yıl sonra çekilmiştir. Türk sinemasının geçirmiş olduğu evrim düşünüldüğünde 1970'li yıllarda Türk sinemasının dil ve estetik anlamında gelişmeler kat etmiş olması gerekir. Ancak filmde teknik anlamda acemice yapılmış hatalar ve gereksiz kamera hareketleri, sinema dilinin hâlâ sorunlu olduğunun göstergesidir. Teknik anlamda değerlendirildiğinde Tiyatrocular dönemine ait olan çekim tekniklerinden ve anlatım tarzından vaz geçilmiştir. Mekânsal anlamdaysa stüdyonun yerini gerçek mekânlar almıştır. Ancak bütün bu sinemasal ilerlemelere rağmen biçim ve içerik açısından oldukça sorunlu bir filme imza atılmıştır.

Yönetmenliğini Melih Gülgen'in yaptığı filmde Nasreddin Hoca'yı yine İsmail Dümbüllü canlandırmıştır. Film, Nasreddin Hoca'nın Sağır Kadı'nın kızı Safinaz'a, Timur'un cengâveri Prens Ahmet'in ise Sağır Kadı'nın diğer kızı Gül Ayşe'ye âşık olmasıyla gelişen olayları konu edinir. Sağır Kadı ise kızlarını her ikisine de vermek istemez. Film genel anlamda Nasreddin Hoca'nın klasik fıkralarının yanı sıra Akşehir Kadısı ve Timur ile ilgili fıkralarıyla harmanlanmıştır. Fıkralarla örülen olay örgüsüne melodramatik öğeler de serpiştirilmiştir.

Filmde; Nasreddin Hoca'nın Akşehir Kadısının kızı Safinaz ile evlenmek istemesinin sonucu gelişen olaylar anlatılır. Kadı, diğer kızı Şükriye'yi Safinaz kılığına sokarak Nasreddin Hoca ile evlendirir. Bunun üzerine Nasreddin Hoca, Şükriye'yi baba evine göndermek ister. Ancak Kadı kabul etmez. Nasreddin Hoca'nın Kadıyla atışması sonrasında Hoca, Kadı tarafından cezalandırılır. Kadı, Timur'un Akşehir'e doğru ilerlediğini duyduğunda Nasreddin Hoca'ya verdiği falaka cezasını unutup hemen evine döner. Sağır Kadı, ailesini toplar ve aile bireylerine oradan uzaklaşmaları gerektiğini söyler ancak kızlarından birisi eksiktir. Gül Ayşe göle yıkanmaya gittiği sırada Timur'un cengâverlerinden birisi tarafından görülür. Prens Ahmet adlı cengâver Gül Ayşe'ye âşık olur. Gül Ayşe koşarak Kadının yanına gelir. Arkasından da Timur'un cengâveri onu takip



eder, böylece Sağır Kadının kaçmasını da engeller. Timur Han, Akşehir'e geldiğinde Nasreddin Hoca ile karşılaşır ve hemen onun nüktedan birisi olduğu anlar. Nasreddin Hoca'ya sorduğu soruların cevapları hoşuna gider ve Hoca'yla aralarında dostane bir muhabbet gelişir. Sonrasında Timur, Hoca'dan Prens Ahmet'in Gül Ayşe'ye olan aşkını Sağır Kadı'ya söylemesini ve bu işi çözmesini ister. Bu işi memnuniyetle kabul eden ve bir yandan da kurnazlık düşünen Hoca, Safinaz'a da kavuşabileceğinin hesabını yapar. Filmin sonunda Ahmet, Gül Ayşe'ye kavuşur, Timur bir daha sahtekârlık yapmamak şartıyla Kadı'yı affeder. Ancak Kadı, Hoca'ya Safinaz yerine yine Şükriye'yi uygun görür. Bunu gören Hoca, kalp krizi geçirir ve öldü sanılarak mezara götürülürken birden kendine gelir ve içine konduğu tabutu da sırtlayarak uzaklaşır.

Filmin cinsellik dozu Hoca'nın yarattığı imaja ters düşecek şekilde abartılı bir biçimde ön plana çıkarılmıştır. Özellikle Nasreddin Hoca'nın Safinaz'ı düşlediği sahneler, Gül Ayşe'nin gölde yarı çıplak yüzdüğü sahne, Nasreddin Hoca'nın hamama giden Kadı'nın kızlarını takip edip röntgenlediği sahne sinemasal anlamda cinselliğin bir araç olarak kullanıldığının göstergesidir. Bu bölümler filmin senaryosuna ve içerdiği anlama hizmet etmekten uzaktır. Kadı'nın kızlarıyla olan ilişkisi de sorunludur. Kadı bir sahnede yerde oturup meyve yiyip içki içerken kızları ona meyveler yedirip, şuh bir şekilde dans etmektedir. Güvenç, bu sahnelerle ilgili benzer şekilde "Timur'un dansözlerinden gözlerini ayıramayarak onları neredeyse ağzının suları akarcasına izlemesi, hamamdaki kadınları gizlice seyretmesi gibi davranışlar Nasreddin Hoca'ya yakıştırılan kişiliğiyle örtüşmemektedir" (Güvenç; 2020, 356) şeklinde bir değerlendirme yapmıştır. Türk sineması açısından Nasreddin Hoca imgesi cinsellik dozu abartı içerecek düzeyde sinema perdesine aktarılmıştır. Filme genel anlamda bakıldığında hem anlatılan konu hem de anlatma biçimi hususunda oldukça sorunlu bir yapıya sahip olduğu söylenmelidir. Yanı sıra tarihsel anlamda filmin yine anakronik bir yapıda olduğunun altını çizmek gerekir. Sinemasal anlamda bu durum sıklıkla kullanılmış olsa da filmin gerçekçi bir estetikten yoksun olması Nasreddin Hoca imgesinin Türk sineması açısından beyaz perdeye yansıtılmadığını açık göstergesidir.

Filmin eğitsel işlevine bakıldığında 1954 yılında çekilen filme göre olumsuz bir yapıdadır. Film boyunca Nasreddin Hoca'nın fıkralarından örnekler içerse de eğitsel anlamda Hoca'nın fıkralarındaki özü yeterli ölçüde beyaz perdeye aktaramamıştır. Filmde Hoca bireysel özellikler ve yetenek farklılıklarını göz önünde bulundurarak insanların seviyelerine inebilmiştir. Dilenci ile konuşurken farklı bir üslup takınırken, Kadı ile konuşurken farklı bir üslubu benimsemiştir. Hocanın çıkarıcı insanlara karşı zekasını konuşturduğu gözlenir. Filmde Hoca'nın eşeğe ters bindiği sahne eğitimde geçmiş/gelenek ile gelecek arasındaki bağın kurularak bütünselliğin yakalanması ilkesine vurgu olarak değerlendirilmelidir. Hoca halk ile bağını devamlı olarak belli bir seviyede ve onlardan kopmadan tutmaktadır. Hoca eşekle ileriye doğru giderken sırtını geçmişe dönmekte gelenekle bağını koparmamaktadır. Nasreddin Hoca başına gelen her işle ilgili bunda da bir hayır vardır diyerek umudunu sürekli tazelemektedir. Filmde Hoca'nın eğitim ilkelerinden doğru olanı ya da yapılması gerekeni vurguladığı görülür. Timur'un Gül Ayşe'yi cengâverine istemesi sonrasında Kadı ile konuşurken bu durum açıkça

görülür. Filmde görülen eğitimin işlevlerinden bir diğeri de tecrübeye verilen önemdir. Hoca anlattığı kissalarla filmde tecrübeye vurgu yapmıştır.

Olumlu özelliklerin yanı sıra filmde Hoca temsilinin olumsuz özellikler de içerdiğini söylemek gerekir. Filmde Nasreddin Hoca'nın halk kültüründeki imgesi, yalan yanlış ve gerçeklikten uzak bir biçimde yansıtılmıştır. Hoca filmde; zampara, kadın düşkün, yaşını ve toplumsal statüsünü çok umursamayan bir karakter olarak sunulmuştur. İlk filmde Nasreddin Hoca'nın oğlunun aşk hikâyesi melodramatik unsurlarla anlatılırken ikinci filmde Hoca'nın kendisinin aşk hikâyesi mizahi bir dille anlatılmıştır.

## Sonuç

Eğlenme, hoş vakit geçirme, toplum kurumlarına ve değerlere destek olma, eğitim ve toplumsal ve kişisel baskılardan kurtulmak gibi işlevleri olan halk bilimi, XIX. yüzyılın ortalarına kadar genel anlamda sözlü kültürünü parçası olamaya devam etmiştir. XX. yüzyılın gelişen iletişim teknolojileri halk edebiyatı ürünlerinin sadece sözlü kültürde kalmasını imkânsız kılmış, önce yazılı kültüre sonrasında da görsel kültüre bir aktarım söz konusu olmuştur. Bu noktada sinemanın ortaya çıkışı ve halk biliminden sinemasal uyarlamalar ön plana çıkar. Genel anlamda Türk sinemasındaki halk bilimi uyarlamalarının sayıca az olduğu ve bu alanda yapılan çalışmalara yeterince özen gösterilmediği söylenebilir. Türk halk kültürünün ya da halk bilimi ürünlerinin Türk sinemasına yansması noktasında hâlâ ilerleme kaydedilemediğinin altı çizilmelidir. Türk sineması toplumunun ürettiği zengin folklorik öğeleri kullanma bilincine henüz erişememiştir. Nasreddin Hoca da sözlü kültürün ürettiği Türk toplumuna ait önemli değerlerden biridir. Nasreddin Hoca, yerelden evrensele yayılarak nüktedanlığı ve kıvrak zekâsıyla bir simge durumuna dönüşmüştür. Bu özelliğiyle edebiyat ve sinema iş birliğinin sunduğu imkânlarla sinemaya da konu olması kaçınılmazdır. Nasreddin Hoca imgesinin Türk sinemasında bazı film örnekleriyle yer aldığı görülmektedir. Bu filmlerde Nasreddin Hoca'nın eğitsel yönü mizahi unsurlarla birlikte aktarılmaya çalışılmıştır. Fıkraların temel işlevlerinden olan güldürürken düşündürme olgusu, bu filmlerde açık bir biçimde ortaya konmuştur. 1954 Yapımı Nasreddin Hoca ve Timurlenk filmi Emel Koç'un belirtmiş olduğu eğitsel işlevlerin neredeyse tamamını yerine getirmişken, 1971 yapımı Nasreddin Hoca filminin ilk filme göre eğitsel işlevleri çok daha az sayıda yerine getirdiği görülmüştür. Bu filmlerin yanı sıra çalışmada belirtilen ancak ayrıntılı bir biçimde ele alınmayan Nasreddin Hoca Zaman Yolcusu animasyon filmlerinin eğitsel anlamda çok daha ön plana çıktığı söylenebilir. Çalışma Türk sinemasında Nasreddin Hoca temsillerinin eğitsel işlevlerini kurmaca filmlerden yola çıkarak değerlendirdiği için animasyon filmler ayrıntılı bir biçimde ele alınmamıştır.

Nasreddin Hoca zaman ve mekânı aşan kimliğiyle dikkat çeker, dini bir eğitim almıştır, ilim ve edep sahibidir. Genel olarak bakıldığında Hoca'nın fıkraları didaktiktir. Bu fıkralarda sosyal bir eleştiri söz konusudur. 1954 yapımı "Nasreddin Hoca ve Timurlenk" filminde bu özellikleri görmek mümkündür. Ayrıca bu örnekteki Nasreddin Hoca nüktedan, hazırcevap, karşılıksız iyilik yapan, zeki, halkın derdine derman olmaya çalışan,

kurnazlıklara pirim vermeyen, saf, çalışmadan kazanmayı yeren, hoşgörülü, gerektiğinde egemen sisteme karşı duran, sosyal dayanışmayı önemseyen, ezilenin yanında yer alan bir karakter olarak sunulmuştur. Ancak 1971 yapımı “Nasreddin Hoca” filmine bakıldığında bu özelliklere zıt bir şekilde onun ahlaki yönden zayıf, kadın düşkün, toplumsal statüsünü umursamayan bir kişi olarak portresi çizilir. Bu bağlamda “Nasreddin Hoca ve Timurlenk” filmi izleyicide olumlu, “Nasreddin Hoca” filmiyse olumsuz bir algı yaratır.

Hocayla ilgili yapılmış olan filmlerde kolektif kimliği yansıtan Türk halk kültürüne ait unsurlar yetersiz de olsa yer almaktadır. İsmail Dümbüllü'nün Nasreddin Hoca'ya hayat vererek başlattığı gelenek, Nasreddin Hoca'ya ait kimi özelliklerin Kemal Sunal, Feridun Karakaya, Şener Şen, Öztürk Serengil gibi komedi oyuncularına ve rol aldıkları filmlere aktarımıyla devam eder.

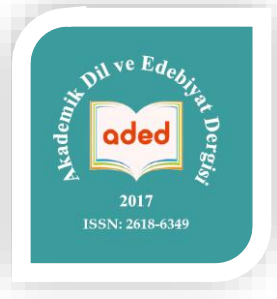
Sonuç olarak Nasreddin Hoca'nın yaşamının, hikâyelerinin ve fıkralarının sinemasal olarak görselleştirilmesi çabaları teknik açıdan ve içerik bakımından yetersizdir. Bu durumun birçok sebebi vardır. Yukarıda da belirtildiği gibi en önemli sebebinin Türk sinemacıların halk bilimi öğelerini anlatacak düzeyde yeterli kültürel birikime sahip olmadıkları düşünülmektedir. Bu durumun göz önünde bulundurulması ve bundan sonra yapılacak çalışmalarda daha gerçekçi bir Nasreddin Hoca temsilinin sinemaya aktarılması beklenmektedir. Bu filmlerde Nasreddin Hoca'nın eğitsel yönü de vurgulanarak hikâyelerinin estetik ve tematik anlamda güçlü senaryolarla yerel ve evrensel ölçekte anlatılması gerekmektedir.

**Kaynaklar | References**

- Alptekin, A. B. (2011). Doğu Türklerinin Nasreddin Hocası mitolojik bir kahraman mıdır?. *Bilig Dergisi*, (59), 21-30.
- Artun, E. (2004). *Türk Halk edebiyatına giriş*. Kitabevi Yayınları.
- Artun, E. (2005). *Türk halkbilimi*. Kitabevi Yayınları.
- Artun, E. (2008). *Anonim Türk halk edebiyatı nesri*. Kitabevi Yayınları.
- Aslan, F. (2011). Sanal kültür ortamında güncellenen Nasreddin Hoca fıkraları. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature And History of Turkish or Turkie*, 6(4), 39-60.
- Aslanoğlu, B. Y. (2018). *Geçmişten günümüze 41 sinemasında folklorik izler*, Palet Yayınları.
- Avcı, C. (2020). Nasrettin hoca zaman yolcusu: Sözlü, yazılı ve elektronik kültür metinleri arasında bir çizgi dizi. *Uluslararası Dil, Eğitim ve Sosyal Bilimlerde Güncel Yaklaşımlar Dergisi (CALESS)*, 2(2), 558-577.
- Baldini, M. (2000). *İletişim tarihi*, Avcıol Basım-Yayın.
- Banarlı, N. S. (1987). *Nasreddin Hoca, resimli Türk edebiyatı tarihi*. MEB Yayınları.
- Bascom, W. R. (1954). Four functions of folklore, *The Journal of American Folklore*, 67(266), 333-349.
- Başgöz, İ. (1986). *Folklor yazıları*. Adam Yayınları.
- Batuş, G. (2004). Sözlü kültürden kitle kültürüne geçiş sürecine direnen değerler. 2nd International Symposium Communication in the Millennium, 2, s. 817-825. Doi:10.26650/APB/SS7.2023.205
- Bayraktar, Z. (2010). Mizah teorileri ve mizah teorilerine göre Nasreddin Hoca fıkralarının tahlili, [Yayınlanmamış Doktora Tezi], Ege Üniversitesi.
- Bayraktar, Z. (2013). “Nasreddin Hoca fıkralarının metin merkezli halk bilimi kuramlarından yayılma ve gelişme kuramlarına göre tahlili, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (14), 141-152.
- Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Yurt Yayınları.
- Birkalan, H. (2000). Gelenek, halk kahramanları, popüler medya ve İnek Şaban, *Folklor/Edebiyat*, 6(23), s. 47-53.
- Boratav, P. N. (1983). *Folklor ve edebiyat*. Adam Yayıncılık.
- Bornes-Varol, M.-C. (2000). Osmanlı İmparatorluğu'nda Yahudi Cuha. (I. Fenoglu ve F. Georgeon Ed.). *Doğu'da Mizah içinde*, (A. Berktaş, Çev., s. 49-64). Yapı Kredi Yayınları.

- Cenikoğlu, G. T. (2014). Türk dünyasında Nasreddin Hoca fıkraları. E. Okumuş (Ed.). Türk Dünyası Bilgeler Zirvesi: Gönül Sultanları Buluşması Bildiriler Cilt II, 26-28-Mayıs 2014, Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı Yayınları: ESKİŞEHİR
- Chanfrault, B. (2000). Tunus'ta Ceha (Cuha): Gelenekten modernizme fıkraya toplumsal-tarihsel yaklaşım. I. Fenoglio ve F. Georgeon (Ed.). *Doğu'da Mizah içinde* (A. Berktaş, Çev., s. 37-48). Yapı Kredi Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk sinemasının kilometre taşları*. Agora Yayınları.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıcından 1950'ye kadar Türk sinema tarihi ve eski İstanbul sinemaları*. Denetim Ajans Basımevi.
- Gölpınarlı, A. (1996). *Nasreddin Hoca*. İnkılâp Kitabevi.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve sinema*. Ötüken Yayınevi.
- Güvenç, B. (1985). *Kültür konusu ve sorunlarımız*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Güvenç, B. (1993). *Türk kimliği-kültür tarihinin kaynakları*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güzel, A. (1990). Tasavvufi halk edebiyatı ve Nasreddin Hoca, I. Milletlerarası Nasreddin Hoca Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürü Araştırma Dairesi Yayınları.
- Kale, Ö. (2010). Edebiyat sinema ilişkisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research*, 3(14), 266-75.
- Kaya, M. (2011). Nasreddin Hoca fıkralarında ironi. *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (304), 33-37.
- Koca, S. (2016). Türkiye Selçuklu tarihinin akışını değiştiren ve Anadolu'nun kaderini belirleyen savaş: Köseadağ bozgunu. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (37), 35-84. <https://doi.org/10.21563/sutad.187067>
- Koç, E. (2020). Mizah/nükte ve eğitim: Bir halk eğitimcisi olarak Nasreddin Hoca. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(47), 1-18.
- Koz, M. S. (1984). *Nasreddin Hoca'dan fıkralar*. Serhat Yayınları.
- Küçükbasmacı, G. (2013). Elektronik çağda sözün satıcıları: Radyo ve televizyon. *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature And History of Turkish or Turkic*, 8(4), 1063-1080.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür*, (Çev. Sema P. Banon). Metis Yayınları.
- Oğuz, Ö. (2003). Birincil sözlü kültür çağı ve Karac'oğlan şiiri. *Milli Folklor Dergisi*, 15(58), 31-38.
- Özdemir, N. (2010). Mizah, eleştirel düşünce ve bilgelik: Nasreddin Hoca, *Milli Folklor Dergisi*, 11(87). 27-40.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk sineması dönemler/modalar/teplemeler*. Dünya Yayınları.

- Özön, Nijat (1984). *100 Soruda sinema sanatı*. Gerçek Yayınevi.
- Sakaoğlu, S. (2005). *Nasreddin Hoca fıkralarından seçmeler*. Akçağ Yayını
- Sakaoğlu, S ve Alptekin, A. B. (2009). *Nasreddin Hoca*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Solmaz, E. (2016). Özbek mizahında Nasreddin Hoca algısı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9(18), 229-238
- Şenocak, E. (2008). Nasreddin Hoca fıkralarında sözün gücü, Zeki Dilek (Ed.), 38. İcanas - Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri 3. Cilt, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Şenocak, E. (2009). Toplumsal hayatın eşsiz savaşçısı: Nasreddin Hoca. *Temrin Dergisi Nasreddin Hoca Özel Sayısı*, İstanbul.
- Tan, N. (2013). UNESCO somut olmayan kültürel miras kavramı çerçevesinde Nasreddin Hoca fıkralarının sürdürülebilirliği. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (36), 93-105.
- Turan, R. (1996). XIII. yüzyıl Anadolu buhranı ve ayakta kalan güçler. *Erdem*, 8(23), 529-540.
- Turan, Ş. (1990). *Türk kültür tarihi*. Bilgi Yayınevi.
- Türkmen, F. (1999). *Nasreddin Hoca latifelerinin şerhi (Burhaniye tercümesi)*. Akademi Kitabevi.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Mehmet ŞAHİN

<https://orcid.org/0000-0002-2548-211X>

Doç. Dr.

[mehmetsahin@akdeniz.edu.tr](mailto:mehmetsahin@akdeniz.edu.tr)

Akdeniz Üniversitesi

<https://ror.org/01m59r132>

İlahiyat Fakültesi

Türk İslam Edebiyatı Bölümü

## Mehmet Akif'te Firavun İmgesi: “Firavun ile Yüz Yüze” Şiiri Analizi

*The Image of Pharaoh in Mehmet Akif: An Analysis of the Poem “Face to Face with Pharaoh”*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 30.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 01.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Şahin, M. (2024). Mehmet Akif'te Firavun İmgesi: “Firavun İle Yüz Yüze” Şiiri Analizi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 479-498. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630198>

Şahin, M. (2024). The Image on Pharaoh in Mehme Akif: An Analysis of the Poem “Face to Face with Pharaoh”. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 479-498. <https://doi.org/10.34083/akaded.1630198>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

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





## Öz

Bu çalışma, Mehmet Akif Ersoy'un "Firavun ile Yüz Yüze" şiirini edebî sanatlar, üslup özellikleri ve tematik açıdan incelemektedir. Çalışma, metin analizi ve yakın okuma yöntemleriyle şiiri çözümlenmektedir. Şiirde üç temel izlek öne çıkar: İktidarın geçici doğası, kibirli yönetimin sonuçları ve ilahi adaletin kaçınılmazlığı. Firavun'un mezar odasındaki karşılaşma, insanın kibir ve zulüm dolu ihtiraslarının sonuçsuzluğunu gözler önüne seren bir alegoriye dönüştürülmüştür. Şiirde mekânsal sembolizm güçlüdür: Nil Nehri hayatın ve medeniyetin akışını, piramitler insanın ölümsüzlük arzusunu ve kibrini, mezar odası ise insanın son durağını ve bütün ihtirasların sonuçsuzluğunu sembolize eder. Şiirin yapısal özellikleri, edebî sanatları ve üslup katmanlarının sistematik bir şekilde analiz edildiği araştırmada üç aşamalı bir inceleme yöntemi izlenmiştir. İlk aşamada yapısal analiz gerçekleştirilmiş, şiirin teknik özellikleri (vezin, kafiye düzeni, nazım biçimi) incelenmiştir. İkinci aşamada edebî sanatların tespiti ve sınıflandırılması yapılmış, teşbih, istiare, tezat, teşhis, mübalağa, tenasüp ve istifham sanatlarının kullanımı örneklerle analiz edilmiştir. Son aşamada ise üslup incelemesi yapılarak betimleyici, eleştirel, dramatik, hitabet, ironik, didaktik ve realist üslup özellikleri belirlenmiştir. Üslup özelliklerinde ise betimleyici ve eleştirel anlatımın ön plana çıktığı belirlenmiştir. Çalışma, Mehmet Akif'in şiirinde edebî sanatları ve farklı üslup özelliklerini başarıyla kullanarak tarihsel bir olay üzerinden evrensel temalara ulaştığını ortaya koyup koymadığını tespit etmeye yöneliktir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk İslam edebiyatı, Mehmet Akif Ersoy, Firavun ile Yüz Yüze, Alegorik eleştiri, Üslup analizi.

## Abstract

*This study analyses Mehmet Akif Ersoy's poem 'Face to Face with Pharaoh' in terms of literary arts, stylistic features and thematic aspects. The study analyses the poem through textual analysis and close reading. Three main themes stand out in the poem: The transient nature of power, the consequences of arrogant rule and the inevitability of divine justice. The encounter in Pharaoh's burial chamber is transformed into an allegory that reveals the futility of human arrogance and cruel ambitions. Spatial symbolism is strong in the poem: The Nile River symbolises the flow of life and civilisation, the pyramids symbolise man's desire for immortality and arrogance, and the burial chamber symbolises man's final destination and the fruitlessness of all ambitions. In the research, in which the structural features, literary arts and stylistic layers of the poem are systematically analysed, a three-stage analysis method is followed. In the first stage, structural analysis was carried out and the technical features of the poem (meter, rhyme scheme, verse form) were analysed. In the second stage, literary arts were identified and classified, and the use of metaphor, simile, allegory, contrast, diagnosis, exaggeration, tenasüp, and resignation were analysed with examples. In the last stage, descriptive, critical, dramatic, rhetorical, ironic, didactic and realist style features were determined by analysing the style. It was determined that descriptive and critical narration came to the fore in the stylistic features. The study aims to determine whether Mehmet Akif has successfully used literary arts and different stylistic features in his poetry to reach universal themes through a historical event.*

**Keywords:** Turkish Islamic literature, Mehmet Akif Ersoy, Face to Face with Pharaoh, Allegorical criticism, Stylistic analysis.

## Giriş

Mehmet Akif Ersoy, Mısır'da Nil Nehri üzerinde tarihî bir yolculuğa çıkar. Sakin sular üzerinde ve güneşli bir havada başlayan seyahat, kadim Mısır medeniyetinin kalıntılarına doğru ilerler. Yolculuk esnasında görkemli Karnak tapınakları ve Teb şehrinin harabeleri arasından geçen şair, bu kadim yapıların hem ihtişamını hem de çöküşünü gözlemler. Yolculuğun devamında Vadi-i Mülûk'a ulaşan Akif ve beraberindekiler, İkinci Amnofis Firavun'un mezar odasına girerler. Tehlikelerle dolu karanlık geçitlerden geçerek ulaştıkları bu odada, bir zamanlar kendini ilah ilan eden, halka zulmeden ve devasa yapılar inşa ettiren firavunun mumyalanmış bedeniyle karşılaşır. Akif, firavunun çürümüş bedenini görünce derin bir tefekküre dalar. Vaktiyle yeryüzünde dehşet saçan, kendisine tapınılan bu hükümdarın şimdiki acınası durumu karşısında ibretlik düşüncelere kapılır. Şair, firavunun zulmünü, halkın çektiği acıları, dökülen kanları ve gözyaşlarını düşünerek bu tarihî karşılaşmayı "*Firavun ile Yüz Yüze*" şiirinde ölümsüzleştirir.

Akif'in "*Firavun ile Yüz Yüze*"<sup>1</sup> şiiri, yüzeysel bir gezi anlatısının çok ötesinde, içinde alegorik ve politik katmanlar barındıran bir eserdir. Mısır'daki piramitler ve Firavun'un mumyası üzerinden kurgulanan bu şiir, despotizmin ve istibdat rejimlerinin güçlü bir eleştirisi niteliğindedir. Şair, tarihsel bir örneği ustaca kullanarak evrensel bir mesaja ulaşmaktadır. Bu çok yönlü manzumenin analizine geçmeden önce, şiirin teknik özelliklerine ve yazılış sürecine bakmak yerinde olacaktır. Bu bağlamda şiirin biçimsel özellikleri ve tarihsel arka planı, onun alegorik ve politik katmanlarını daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Akif'in "*Firavun ile Yüz Yüze*" (Ersoy, 1987, 443-446) şiiri, *Safahat*'ın son kitabı olan *Gölgeler*'de yer almaktadır. 1933 yılında Kahire'de müstakilen basılan *Gölgeler*'deki bu manzûme, Akif'in uzun şiirlerinden biridir. 28 Aralık 1923 tarihinde Hilvan'da kaleme alınan bu şiir, toplam 216 mısradan oluşmakta olup, ilk olarak 25 Aralık 1924 tarihinde *Sebîlürreşâd* dergisinde okuyucuyla buluşmuştur. Şiir, Abbas Halim Paşa'nın eşi olan Fahrunnisâ Emîre Hadîce'ye ithaf edilmiştir. Bu ithafın özel bir anlamı vardır, zira Emîre Hadîce Hanımefendi, Akif'in Mısır'daki ikameti sırasında kendisine önemli desteklerde bulunmuş, şairin Mısır günlerini kolaylaştıran isimlerden biri olmuştur (Çağlar, 2022, 136; Atay, 2022, 120).

Akif'in "*Firavun ile Yüz Yüze*" şiiri, teknik açıdan klasik Türk şiirinin aruz geleneğini modern bir anlatımla birleştiren önemli bir eserdir. Aruzun "Müctes" bahrinde yazılan şiir, "*mefâilün/feilâtün/mefâilün/feilün*" kalıbını kullanmaktadır. Bu vezin kalıbı, şiire hem akıcılık hem de ciddiyet kazandırmış, özellikle tasvirlerde ve felsefi düşüncelerin aktarımında şaire geniş bir hareket alanı sunmuştur. Bu vezin kullanımını "*Adâletin ne şehâmetli bir tecellîsi/Şu leş görür gibi görmek İkinci Amnofis'i*" dizelerinde açıkça görebiliriz. Benzer şekilde "*Sığındı mumyaya ciyfen, yegâne şâheserin/Fakat, sığındı mı*

<sup>1</sup> *Sebîlürreşâd*, 25 Kanun-ı evvel 1340/25 Aralık 1924, C.25, S. 621, s.55-56; *Tevhid-i Efkâr*, 20 Kanun-ı evvel 1340/ 20 Aralık 1924; *Servet-i Fünun*, 25 Kanun-ı evvel 1340/ 25 Aralık 1924, C. 25, n. 631, s. 97.

*gufrâna rûh-u derbederin" ve "Bu çehre miydi ki titrirdi karşısında zemin/Bunun mu handesi âfâka tarh ederdi enin" dizeleri de bu vezin kalıbının başarılı örneklerindedir.*

Mesnevi nazım biçimiyle kaleme alınan şiir, sistemli bir kafiye düzenine sahiptir. Her beyit kendi içinde kafiyeli olup, aa/bb/cc şeklinde ilerleyen bir yapı gösterir. Bu düzenli kafiye örgüsünü tecellisi/Amnofis'i, şâheserin/derbederin, perdesini/sesini, zemin/enin, cesedin/örtemedin gibi örneklerde net bir şekilde görebiliriz. Akif'in mesnevi nazım biçimini tercih etmesi, eserin içeriğiyle mükemmel bir uyum sağlar. Bu nazım biçimi, uzun soluklu anlatımlara imkân vermesiyle bilinir ve şaire geniş bir ifade alanı sunar. Özellikle hikâye etme ve betimleme yapma kolaylığı, felsefi düşünceleri aktarma imkânı ve didaktik unsurları işleme esnekliği açısından önem taşır. Şair bu nazım biçiminin sunduğu imkânları ustaca kullanarak Mısır gezisini canlı tablolar halinde aktarır, tarihî yapıları detaylı bir şekilde betimler, Firavun'un mezarı ve mumyası üzerine derin tasvirler yapar ve felsefi düşüncelerini akıcı bir üslupla paylaşır. Bu sayede okuyucuya hem görsel hem düşünsel bir zenginlik sunar. Şair bu vesileyle hem şiirin estetik değerini yükseltmiş hem de anlatım gücünü artırmıştır.

Şiiri; Ahmet Yıldız dinler tarihi çerçevesinden (Yıldız, 2022, 179-197), Yeşim Çağlar dil ve üslup yönünden (Çağlar, 2022, 133-149), Şevkiye Kazan Nas firavunların zulmünü ve yanlış bekâ anlayışını eleştiren, tarihî bir gezi üzerinden insanlık ve ahlâk sorgulaması yapan bir eser olmak bakımından incelemiştir (Nas, 2013, 97-98). Sezai Karakoç ise, Mehmet Akif'in şiirlerini metafizik ve tasavvufi bir perspektiften ele almıştır. Karakoç, Akif'in Mısır'da yazdığı şiirlerde fanilik, ölümün gölgesi ve zamandan kopuş temalarını vurgulamış; bu şiirlerin, tasavvufla bir avunuş ve mutlak gerçekliğe yönelik içerdiğini ifade etmiştir. Ayrıca, Akif'in faniliğe sosyal açıdan yaklaştığını, zulmün ebedileşemeyeceğini ve sonsuzluğun ancak dinle kavranabileceğini belirterek onun şiirlerinde sosyal ve ahlâkî bir derinlik gördüğünü dile getirmiştir (Karakoç, 2011, 43). Fazıl Gökçek, "Firavun ile Yüz Yüze" şiirini, Mehmet Akif'in diğer şiirlerinden farklı olarak felsefi bir nitelik taşıyan ve dış dünyaya dönük bir bakış açısı sunan bir eser olarak değerlendirmiştir. Gökçek, bu dönemdeki diğer şiirlerde Akif'i daha çok kendi iç dünyasına yönelmiş ve karamsar bir ruh hali içinde görürken, bu şiiri toplumsal bir perspektif ve farklı bir yaklaşım olarak ele almıştır (Gökçek, 2014, 18). Mehmet Narlı ise geleneksel Firavun anlatısını yeniden ele alarak zulmün, inkârın ve hırsın sembolü olan bir hikâyeyi yeniden kurgulayan bir eser olarak değerlendirmiştir. Narlı'ya göre, şair okuru bir yolculuğa davet eder ve bu yolculuk sırasında Firavun'un kibri, tanrılık iddiası ve insanlığa yaptığı zulmün geçiciliğini vurgular. Şairin amacı, insanlığın bu hikâyeden yeniden ders almasını sağlamak ve insanoğlunun hayatında sürekli tekrar eden ahlaki zaafılara dikkat çekmektir (Narlı, 2012, 27).

Metnin alegorik yapısı ve evrensel mesajları üzerine yoğunlaşan bu çalışma, Âkif'in şiirini geleneksel literatür incelemelerinden ayrışan bir perspektifle ele almaktadır. Daha önce yapılan dinler tarihi ve metafizik izahların ötesine geçilerek, eserin sembolik ve tematik katmanlarına ve şairin özgün üslubuna odaklanılmaktadır. Şairin alegorik ve eleştirel anlatım tarzı, insani değerlerin edebi düzlemde tezahüründe temel bir araç işlevi

görmektedir. Bu özgün üslubun analitik bir yaklaşımla incelenmesi, onun sanatsal dünya görüşünü ve düşünsel derinliğini etkili bir biçimde aydınlatmayı amaçlamaktadır. Şiirin tematik kompozisyonunu oluşturan yoğun sembolizm ve zengin metafor kullanımı, metnin edebi niteliklerini dikkate değer ölçüde pekiştiren vazgeçilmez unsurlardır. Bu araştırma, eseri hem biçimsel hem de içeriksel boyutlarıyla bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutarak, Âkif'in şiir sanatındaki seçkin konumunu açık bir şekilde ortaya koymayı hedeflemektedir.

## 2. Edebî Sanatlar

Akif, manzumelerinde edebî sanatları büyük bir ustalıkla kullanarak şiirlerine çok boyutlu bir anlam derinliği kazandırmıştır. Bu sanatsal öğelerin kullanımı iki temel amaca hizmet eder: Anlamı güçlendirmek ve pekiştirmek, aynı zamanda etkileyici bir şiirsel atmosfer oluşturmak. Anlam zenginliği sağlayan sanatların başında tezatlar gelir. Akif, karşıt kavramları ustaca kullanarak okuyucunun zihninde çarpıcı imgeler oluşturur. Betimlemeler yoluyla canlı ve detaylı tasvirler sunar, hiciv sanatıyla ise toplumsal eleştirilerini keskin bir dille ifade eder. Ahenk ve ritim oluşturan sanatlar açısından bakıldığında, şairin özellikle ikilemeleri ustalıkla kullandığı görülür. Söz tekrarlarıyla sağlanan vurgu, şiirin müzikalitesini artırır. Aliterasyon yoluyla ses tekrarları yaparak şiirsel ahengi güçlendirir. Soru cümleleriyle okuyucuyu düşünmeye sevk eden bir üslup benimser. Bütün bu sanatsal unsurlar, Akif'in şiirlerinde birbirini tamamlayan bir bütünlük içinde yer alır. Şair, bu sayede hem estetik açıdan güçlü hem de düşünsel derinliği olan eserler ortaya koyarak okuyucuyu hem duygusal hem de zihinsel bir yolculuğa çıkarır. Şairin bu üslubu onun edebî dehasının en belirgin göstergesidir. Bu kapsamda şiirde öne çıkan edebî sanatları şu şekilde değerlendirebiliriz:

### 2.1. Teşbih (Benzetme)

Teşbih, bir varlık ya da kavramın, benzerlik yönleri açısından başka bir varlık veya kavrama benzetilmesi sanatıdır. Teşbih, edebî eserlerde soyut kavramları somutlaştırmak, anlatımı güçlendirmek ve okuyucunun hayal gücünü harekete geçirmek için kullanılır (Özünlü, 2001, 105). Şair, teşbih sanatını kullanarak şiirinde güçlü ve çarpıcı imgeler yaratmıştır. Örneğin, "*Fakat, bu Nil-i Mübarek mezar kadar hissiz*" teşbihinde Nil Nehri, tarihe tanıklık etmesine rağmen zulme ve acılara duyarsız kalışıyla "mezar kadar hissiz" olarak tanımlanmıştır. Bu teşbihle, Nil'in sessizliği ve kayıtsızlığı, bir mezarın hareketsiz ve duygusuz yapısına benzetilmiştir. "*Zehirli ot gibi fıskırdı heykelin, yer yer*" mısrasında ise Firavun'un anıtı, insanlık için zararlı ve tehdit edici bir unsur olarak tasvir edilmiştir. Burada şair, Firavun'un anıtını zehirli bitkiye benzeterek onun ölümünden sonra bile bıraktığı olumsuz mirasa dikkat çekmiştir. Ayrıca, hurâfeler "*ecinni ordusu şeklinde bin hurâfe dolu*" mısrayla betimlenmiş, insanların batıl inançlarının korkutucu ve yıkıcı etkisi cin ordusuna benzetilmiştir. "*Birer siyah uçurum gürleyen, çakan gözler*" ifadesiyle de gözler, derin, gizemli ve ürpertici bir uçuruma benzetilmiş, Firavun'un geçmişteki dehşet saçan otoritesi bu imgelerle vurgulanmıştır. "*Kireç yakılmaya mahsus ocakların bir eşi/Kürek kürek saçıyor küllenip duran güneşi!*" dizelerinde güneş, kireç ocaklarına benzetilerek yakıcı ve kavurucu etkisi ön plana çıkarılır. Kireç ocaklarının külleriyle

karışık dumanı andıran güneş ışınları, çölün zorlu ve tahammül edilmez sıcaklığını hissettirir. Bu benzetme, güneşin yaşam kaynağı olmaktan ziyade, yakıcı ve tüketici bir güç olarak algılanmasına yol açar. "*Kovanda hapsedilen bir yağın ateşböceği/Delip halâs olayım, der, bu sermedi geceyi!*" dizelerinde tapınak içindeki ışıklar, kovanda hapsedilmiş ateşböceklerine benzetilmektedir. Ateşböceklerinin çaresiz çırpınışları ve karanlığı delme isteği, tapınaktaki loş ve gizemli atmosferi aydınlatma çabası olarak yorumlanabilir. Bu teşbih, ışığın yetersizliğini ve karanlığın baskınlığını vurgularken, aynı zamanda umutsuz bir çabayı da ima eder. Bu teşbihler, şairin, soyut kavramları somutlaştırarak okuyucunun hayal gücünü harekete geçirme becerisini göstermektedir.

## 2.2. İstiare (Metafor)

İstiare, edebiyatımızda en sık kullanılan sanatsal anlatım tekniklerinden biridir. Bir varlık veya kavramın, benzediği başka bir unsurun adıyla anlatılması esasına dayanır. Teşbihin benzetme edatı olmadan yapılan şekli olarak da tanımlanabilir. Bu yönüyle, benzetmenin daha güçlü ve etkili bir biçimi olarak karşımıza çıkar. İstiare en temelde iki şekilde ortaya çıkar: Açık istiare ve kapalı istiare. Açık istiarede yalnızca benzetilen öge kullanılırken, kapalı istiarede sadece benzeyen öge yer alır. Bu ayrım, anlatımın gücünü ve etkisini belirleyen önemli bir unsurdur. Bu sanatsal teknik, edebî metinlerde soyut kavramları somutlaştırarak anlatımı zenginleştirir. İstiaresinin bu özelliği, onu edebî metinlerde vazgeçilmez bir anlatım aracı haline getirir (Coşkun, 2006, 52-52). Şiirde de istiareler, soyut kavramları somut imgelerle buluşturarak şiirin anlam derinliğini artıran güçlü araçlar olarak karşımıza çıkar. Şair, "*Güneş çocuk; yoracak hâli yok, sular durgun*" mısraında "Güneş çocuk" ifadesiyle güneşin başlangıçtaki masumiyetini, enerjisini ve canlılığını temsil ederken, şiirin ilerleyen bölümlerinde güneşin "yaramaz" ve "pek yaramaz" olarak nitelendirilmesi, istiare yoluyla güneşin yıkıcı ve acımasız yönünün de vurgulandığını gösterir. Başlangıçta sevimli bir çocuk gibi görünen güneş, şiirin sonunda acımasız bir güce dönüşür. "*Harabeler sökedursun, yavaş yavaş, artık*" dizisinde harabelerin "sökme" fiiliyle ifade edilmesi, onlara canlılık özelliği yükleyerek istiare yapıldığını gösterir. Harabelerin yavaş yavaş belirmesi, sanki topraktan sökülüyormuş gibi tasvir edilir. Bu istiare, harabelerin uzun zamandır toprak altında gizli kaldığını ve yavaşça gün yüzüne çıktığını vurgular. Aynı zamanda, harabelerin geçmişin izlerini taşıyan canlı tanıklar gibi konuşmaya başladığı fikrini de uyandırır. "*Ölüm saçarken o şimşekli gözler âfâka*" mısraında Firavun'un gözleri, "şimşekli gözler" ifadesiyle istiare yoluyla güç ve korku sembolü haline getirilir. Şimşeklerin ani ve yıkıcı gücü ile Firavun'un bakışlarının korkutucu ve emredici etkisi arasında kurulan benzerlik, Firavun'un otoritesini ve zalimliğini vurgular. "Ölüm saçmak" ifadesi ise, Firavun'un gücünün ve bakışlarının ölümcül sonuçlar doğurabileceğini ima eder. "*Fezâda alnını çatmış bu sermedî ehlâm*" dizisinde ehramlar (piramitler), "alnını çatmış" ifadesiyle kişileştirilerek istiare yapılmıştır. Alın çatmak, kızgınlık, öfke veya tehdit ifadesidir. Ehramların gökyüzüne doğru yükselen heybetli yapıları ve yüzyıllardır ayakta duruşları, sanki zamana meydan okur gibi "alnını çatmış" bir şekilde tasvir edilir. Bu istiare, ehramların sadece mimari yapılar olmaktan öte, geçmişin ihtişamını ve gücünü temsil eden canlı varlıklar gibi algılanmasına yol açar. "*Semayı altına sermiş, derin derin uyuyor*" diyerek Nil'i insan gibi

tasvir eden şair, nehrin hareketsizliğini ve geçici huzurunu işler. Firavun'un heykelinin "zehirli ot gibi fişkırması", onun zulüm dolu mirasını zararlı bir bitki metaforuyla somutlaştırırken, "dumanlı beynini sardıkça" ifadesi, Firavun'un kibir ve bencillik dolu düşüncelerini bulanık bir duman metaforuyla ifade eder. "Cehennemdi yerde kabusu" ile Firavun'un insanlık için bir korku ve dehşet kaynağı olduğunu vurgulayan şair, "sütunların küskün ihtişamı" ifadesiyle de geçmişteki görkemin zamanla kayboluşuna dikkat çeker. Şiirdeki bu istiareler, şairin soyut kavramları etkileyici bir görsellikle somutlaştırma yeteneğini ortaya koyarken, şiirin alegorik yapısını ve toplumsal eleştirisini güçlendirmektedir.

### 2.3. Tezat (Karşıtlık)

Tezat, birbiriyle zıt anlamlar taşıyan kavramların veya ifadelerin yan yana kullanılmasıyla düşünceyi daha etkili ve çarpıcı kılmayı amaçlayan bir edebî sanattır (Saraç, 2010, 163). Şair, Firavun'un hayatı ve ölümü arasındaki zıtlıkları, zulüm ve adalet arasındaki çatışmaları ustalıkla işlemiştir. "*Hayatın ayrı felaket, memâtin ayrı belâ*" ifadesi, Firavun'un hem yaşamının hem de ölümünün acılarıyla dolu olduğunu belirterek hayat ve ölüm arasındaki tezadı vurgular. "*Bu çehre miydi ki titrerdi karşısında zemin?*" dizesiyle Firavun'un geçmişteki korkutucu otoritesinin, bugün çürümüş bir bedene dönüşmesi arasındaki zıtlık ortaya konur. Nil Nehri'nin "*huzur içinde, ninniler duyar gibi uyuması*" ile "*sevâhili boğarak felaket getirmesi*", doğanın hem sakin hem de yıkıcı olabileceğini ifade eden bir başka tezat örneğidir. "*Açıkta mummyası hâlâ dağılmayan bedeni*" ile onun aslında "bir leş" hâline gelmiş olması, Firavun'un ölümsüzlük arzusunun anlamsızlığını gözler önüne serer. Şair, bu tezatlar aracılığıyla güç, zayıflık, kibir ve adalet gibi temaları etkileyici bir şekilde işlerken, insanlığın geçici ihtişamına karşı ilahi adaletin kaçınılmazlığını vurgular.

Biçimsel açıdan da şiir, ses ve söyleyiş düzeyinde ustaca kurgulanmış karşıtlıklar barındırır. Sert ve yumuşak seslerin, uzun ve kısa cümlelerin, açık ve kapalı imgelerin dengeli kullanımı, eserin estetik değerini artırırken anlamsal katmanlarını da pekiştirir. Şiirdeki bu karşıtlıklar ağı, şiirin vermek istediği evrensel mesajı güçlendirirken, okuyucuyu düşünsel bir yolculuğa çıkarır. Akif'in ustalığı, bu karşıtlıkları şiirin dokusuna ustaca yerleştirmesinde yatar ki, her okumada yeni anlam katmanları keşfetmek mümkün hale gelir.

### 2.4. Teşhis (Kişileştirme)

Teşhis, insana özgü duygu, düşünce veya davranışların insan dışındaki varlık, kavram veya olaylara atfedilmesi sanatıdır. Bu edebî sanat, soyut veya cansız varlıkları somutlaştırarak onlara bir canlılık ve hareket kazandırır (Kocakaplan, 1992, 175). Şair bu sanatla, doğa ve tarihi mekanlara canlılık ve duygusallık kazandırarak şiirin atmosferini daha etkileyici hale getirmiştir. Örneğin; "*Huzûr içinde, sanırsın ki ninniler duyuyor/Semâyi altına sermiş, derin derin uyuyor!*" dizesinde Nil Nehri, uyuyan ve ninniler duyan bir insan gibi kişileştirilmiştir. Bu teşhis, nehrin dinginliğini ve huzurlu görünümünü vurgularken, aynı zamanda derin bir uykuya dalmış gibi gizemli ve



anlaşılmaz bir varlık olduğu izlenimini yaratır. Semayı altına sermesi, nehrin büyüklüğünü ve kapsayıcılığını simgelerken, derin derin uyuması, geçmişin sırlarını içinde saklayan sessiz ve derin yapısını vurgular. "*Fakat, bu Nil-i Mübarek mezar kadar hissiz*" ifadesiyle Nil nehri duygusuzlaştırılır; bu kişileştirme, nehrin asırlar boyunca tanık olduğu zulümlere karşı kayıtsızlığını vurgular. "*Bugün, sütunlarının küskün ihtişamıyla/Ser-nigûn oluvermiş, aman bakın Nil'e!*" ifadesiyle sütunlar, "küskün" ve "ser-nigûn" kelimeleriyle ifade edilerek kişileştirilmiştir. Küskünlük, hayal kırıklığı, üzüntü ve öfke gibi duyguları ifade eder. Sütunların ihtişamlı ancak küskün duruşları, geçmişin görkemli günlerinin ardından gelen yıkımı ve çöküşü simgeler. "Ser-nigûn olmak" (baş aşağı düşmek) ifadesi ise, sütunların gururlu duruşlarının sona erdiğini ve alçakgönüllülüğe mecbur kaldıklarını ima eder. Bu teşhis, harabelerin sadece cansız taş yığınları olmaktan öte, geçmişin acılarını ve hüsrانlarını yaşayan canlı varlıklar gibi algılanmasına yol açar. "*Sermediyyeti hâlâ sayıklayan âsâr*" dizesinde tarihî kalıntılar, geçmişin sonsuzluğunu sayıklayan hasta insanlar gibi tasvir edilir; bu, eserlerin geçmiş ihtişamlarını unutamayışlarını çarpıcı bir şekilde anlatır. "*Evet, murâkabe hâlinde bir sükût-ı mehîb/Çıkıp harâbe-i edvâra yaslanan bu hatîb.*" Dizesinde ise ehram, "hatîb" (hatip) kelimesiyle kişileştirilerek, sessiz bir şekilde geçmişin derslerini veren bilge bir varlık olarak tasvir edilir. "Murâkabe hâlinde sükût" (derin düşünceye dalmış sessizlik) ifadesi, ehramın sadece heybetli bir yapı olmaktan öte, derin anlamlar taşıyan ve sessizce öğütler veren bir varlık olduğunu vurgular. "*Harâbe-i edvâra yaslanan hatîb*" ifadesi ise, ehramın geçmişin yıkıntılara dayanarak, geçmişten dersler çıkaran ve geleceğe ışık tutan bir rehber gibi olduğunu ima eder. Şair bu teşhislerle yalnızca cansız varlıklara hayat vermekle kalmaz, aynı zamanda Firavun'un kibir ve zulmüne karşı sessiz kalan tabiatın ve tarihin tanıklığını da etkileyici bir şekilde aktarır. Bu kişileştirmeler, okuyucunun zihninde canlı tablolar oluşturarak şiirin dramatik etkisini güçlendirir ve tarihsel eleştiriyi daha etkili bir biçimde sunar. Mehmet Akif'in bu edebî sanatı kullanmadaki ustalığı, şiirin hem estetik değerini hem de mesajının gücünü artırır; okuyucuya sadece bir hikâye anlatmakla kalmaz, aynı zamanda tarihsel bir hesaplaşmanın tanığı olma fırsatı da sunar.

## 2.5. Mübalağa (Abartma)

Mübalağa sanatı, bir durumu, olayı veya niteliği olduğundan çok daha abartılı bir şekilde anlatmak için kullanılan edebî sanattır (Saraç, 2001, 198). Akif, mübalağa sanatını etkileyici bir şekilde kullanarak, olayları, durumları veya özellikleri olduğundan daha büyük veya daha küçük göstererek okuyucunun dikkatini çekmeyi başarır. Örneğin, "*Cehennem dibi buymuş, deyip tekerlenecek*" dizesinde mezar odasının altındaki kuyunun derinliği cehennem dibine benzetilerek abartılmıştır. "*Bu Firavun ki, civârından ürküyordu beşer*" dizesinde Firavun'un korkunçluğu öyle abartılmıştır ki tüm insanlığın onun yakınından bile ürktüğü söylenir. "*Saçıp savurduğun enfâs-ı ömrünün, lâkin*" dizesinde Firavun'un ömrünü boşa harcaması, nefeslerini saçıp savurma derecesinde abartılı bir şekilde anlatılmıştır. "*Ne hânümanları yktın yıkılmadan şuraya?*" dizesinde Firavun'un yıktığı yuvaların sayısı mübalağalı bir şekilde ifade edilmiştir. "*Dumanlı beynini sardıkça, artık efrada*" ifadesinde Firavun'un kibir ve gururu, beynini saran bir dumana benzetilerek abartılı bir şekilde tasvir edilmiştir. "*Zemîne sığmadı bir*



türlü, korkarım, cesedin" dizesinde Firavun'un kibrinin büyüklüğü, cesedinin yeryüzüne sığmaması şeklinde mübalağalı bir anlatımla verilmiştir. "Harâb emellerin enkâzı savrulur şurada/Yıkık sarayları çığner geçer nigâh arada" dizesinde harabelerin "harâb emellerin enkâzı" olarak nitelendirilmesi ve "yıkık sarayları çığner geçer nigâh" şeklinde tasvir edilmesi, yıkımın ve çöküşün kapsamını abartılı bir şekilde vurgular. Emellerin harabe olması, sadece binaların değil, aynı zamanda hayallerin, umutların ve hedeflerin de yıkıldığını ima eder. "Yıkık sarayları çığner geçer nigâh" ifadesi ise, yıkımın o kadar büyük olduğunu ve her şeyi yerle bir ettiğini gösterir. Bu mübalağa, geçmişin ihtişamının yerini alan tam bir yıkım ve yok oluş manzarasını gözler önüne serer. "Bu Fir'avun ki, saraylar, sütunlar, âbideler/Bütün hayatını ezberletirdi âfâka" dizesinde, Firavun'un sarayları, sütunları ve abide yapılarının "bütün hayatını afaka ezberletmesi" mübalağası, Firavun'un gücünün ve etkisinin sınırlarını abartılı bir şekilde vurgular. Bu abartı, Firavun'un sadece kendi döneminde değil, gelecek nesiller üzerinde de kalıcı bir etki bırakmak istediğini ve kendi adını tarihe yazdırmak için büyük çaba sarf ettiğini ima eder. Şair, bu mübalağalarla Firavun'un zulmünü, kibrinin, bunların sonuçlarını daha çarpıcı bir şekilde ortaya koymuş, anlatımı güçlendirmiş ve şiirin etki gücünü artırmıştır.

## 2.6. Tenasüp (Uygunluk)

Tenasüp sanatı, aralarında anlam ilişkisi bulunan kelimelerin bir arada kullanılmasıyla oluşan ve metnin anlam bütünlüğünü güçlendiren bir edebî sanattır (Bilgegil, 1989, 276; Muallim Naci, 1990, 130). İncelenilen şiirde bu sanatın zengin örneklerini görmek mümkündür. Şiirde tarih ve arkeoloji kavram alanında "mumya, lahit, mezar, heykel, sütun, abide, harabe, mabet" kelimeleri, eski Mısır medeniyetini ve arkeolojik kazı alanlarını çağrıştıran birbiriyle ilişkili kelimeler olarak karşımıza çıkar. Coğrafi unsurlar açısından "Nil, vadi, kumsal, çöl, kaya, toprak" kelimeleri Mısır coğrafyasını betimleyen ve birbiriyle anlamca ilişkili sözcükler olarak kullanılmıştır. Mimari unsurlar bakımından "saray, sütun, duvar, ehram (piramit), mabet, abide" kelimeleri eski Mısır mimarisini yansıtan ve birbiriyle bağlantılı yapı unsurlarını temsil eder. Işık ve aydınlık kavram alanında "güneş, ziya, alev, parıldamak, ılık" kelimeleri aynı kavram alanına ait, birbirini tamamlayan sözcükler olarak dikkat çeker. Yıkım ve harabiyet kavram alanında ise "harabe, enkaz, yıkıntı, kırık dökük, pare pare" kelimeleri eskimiş ve yıkılmış yapıları betimleyen, birbiriyle ilişkili sözcükler olarak kullanılmıştır. Mehmet Akif, bu tenasüp örnekleriyle şiirde hem anlam bütünlüğü sağlamış hem de Mısır'ın tarihi dokusunu, coğrafi özelliklerini ve Firavun döneminden kalan yapıların durumunu etkileyici bir şekilde tasvir etmiştir. Bu sanat sayesinde okuyucu, şiirde betimlenen mekânı ve tarihsel atmosferi daha canlı bir şekilde zihninde canlandırabilmektedir.

## 2.7. İstifham (Soru Sorma)

İstifham sanatı, şiirde cevap beklemeksizin, duyguları daha etkili bir şekilde ifade etmek için sorulan sorularla oluşturulan edebî sanattır (Coşkun, 2007:197). Manzumede Mehmet Akif, istifham sanatını özellikle Firavun'un kibrinin, zulmünü ve sonundaki düşüşünü vurgulamak için kullanmıştır. Örneğin, "Şu gördüğüm mü nihâyet, bu leş mi âkıbetin? / Bunun mu uğruna milyonla rûhu inlettin?" dizelerinde, Firavun'un

mumyalaşmış bedenini gören şair, onun acınası sonunu sorgulayarak zulmünün boşunalığını vurgular. "Ne hânümanları yıktın yıkılmadan şuraya?" sorusuyla Firavun'un zulümüyle yıktığı yuvaların hesabını sorar. "Nedir bu kokmuşa dünyâda olmadık tekrîm?" dizesinde, Firavun'un cesedine gösterilen aşırı saygıyı sorgulayarak eleştirir. "Niçin nasîbi değil rûhunun bu nâz ü naîm?" sorusuyla, bedene gösterilen özenin ruha gösterilmemesini sorgular. "Nedir düşündüğü, bilmem, o seyrelen sakalın?" dizesiyle Firavun'un mumyasının çürüyen görüntüsü üzerinden alaycı bir sorgulamaya gider. "Değer mi dağları tırnakla, dişle oydurarak, / İçinde bir leş için muhteşem saray kurmak?" dizeleriyle piramitlerin yapımı için harcanan emeğin gereksizliğini sorgular. Şair, bu istifhamlarla hem Firavun'un kibrini ve zulmünü eleştirir, hem de insanoğlunun fâniliğini vurgular. Bu sorular aslında cevap bekleyen sorular değil, okuyucuyu düşündürmeye ve derinden sarsmaya yönelik retorik sorulardır.

Bu şiir, edebi sanatlar açısından oldukça başarılı bir örnektir. Şair, teşbih, istiare, teşhis, mübalağa, istifham, tezat ve tenasüp gibi çeşitli sanatları ustaca kullanarak, okuyucuyu antik Mısır'ın gizemli ve hüznünlü atmosferine çekmeyi başarmıştır. Şiirdeki edebi sanatlar, metnin anlam derinliğini artırmakta, duygusal yoğunluğunu pekiştirmekte ve okuyucunun hayal gücünü harekete geçirmektedir.

### 3. Üslup

Edebî üslup, bir yazarın veya şairin duygu ve düşüncelerini ifade ederken kullandığı dil, anlatım ve ifade biçimidir. Üslup, yazarın kişisel anlatım tarzını yansıtarak onun eserlerine özgün bir kimlik kazandırır. Kelime seçimi, cümle yapısı, anlatım teknikleri, imgeler ve kullanılan edebî sanatlar, üslubun temel unsurlarını oluşturur. Edebî üslup, okuyucunun eseri algılayışını doğrudan etkileyen önemli bir faktördür (Çoban, 2004, 10; Aktaş, 1988, 17-18).

Şair, dil konusunda seçkin bir yaklaşım sergilemektedir. Kelime tercihlerinde hem klasik hem de modern şiir diline hakimiyet göze çarpar. Şiirde "sevâhil", "emvâc", "harîm-i zilâl", "mehîb", "âsâr", "ser-nigûn", "bitâb", "mâbed", "mâbûd", "nâ-mütenâhî", "müstahâse", "niğâh", "cevvi", "rüşd", "müz'ic", "fellâh", "sermedi", "makber", "muslim", "meneviş", "akabâtiyle", "tekmil", "ber-tafsîl", "leâmet", "samîm-i yâd" gibi arkaik ve ağdalı sözcüklerin kullanımı, metne törenselleşmiş ve vakur bir hava katmaktadır. Bu türden sözcükler, şiirin konusunu teşkil eden antik Mısır ve onun kalıntılarına uygun bir tarihi derinlik ve zamansızlık algısı yaratır. Aynı zamanda, bu kelimelerin seçimi, şairin entelektüel ve kültürel birikimini sergileme arzusunu da yansıtır. Ancak, şiirde sadece arkaik kelimeler değil, aynı zamanda günlük dile yakın ifadeler de yer almaktadır. "Güneş çocuk", "gelin gecikmeyelim", "oh, kurtulduk", "heyhat", "nasıl ki parçalamış: Her taraf çırılçıplak!", "aman bakın, ne perişan şu toprağın hâli" gibi ifadeler, anlatıma samimiyet ve doğallık katmaktadır. Bu dilsel çeşitlilik, şiirin sohbet havasında ilerlemesine olanak tanır ve okuyucuyu metne daha yakın hissettirir.

Şiirin üslubunda dikkat çeken bir diğer unsur, yoğun imgesel anlatım ve duygusal betimlemelerdir. Şair, Mısır coğrafyasını ve antik kalıntıları canlı ve etkileyici imgeler

aracılığıyla resmeder. Şiir, renk, ışık, gölge ve biçim üzerine kurulu zengin bir görsel dünya sunar. "Bağlı yelken", "durgun sular", "altına serilmiş sema", "kırık dökük sütunlar", "kopuk başlar", "kızıl perde", "mavi meneviş", "kırmızı benizli lahit", "siyah uçurum" gibi ifadeler, okuyucunun zihninde net ve canlı görüntüler oluşturur. Özellikle kontrast kullanımı, görsel imgelemi güçlendirir. "Kıpkızıl kaya" ve "zifir mi zifir bir belâli kan kuyusu" gibi zıt renk ve karanlık imgeleri, şiirin atmosferini daha da yoğunlaştırır. Şiirde sessizlik ve ses unsurları arasındaki gerilim etkileyici bir işitsel boyut yaratır. "Huzûr içinde, sanırsın ki ninniler duyuyor" dizesiyle başlayan sessizlik teması, "hây u hûy-ı medîdiyle inlemişti civâr", "gürleyen, çakan gözetir", "yetim iniltisi, ancak, kesilmeyen feryâd", "çıplak etlerin sesini", "yanık yüreklere sundun mu yâd-ı rahmetini" gibi dizelerle yerini acı, feryat ve ıstırap dolu seslere bırakır. Bu işitsel değişim, şiirin duygusal yoğunluğunu artırır ve okuyucuyu Mısır'ın acı dolu tarihine ortak eder. Şiirde hareket, dokunma ve fiziksel duyular da önemli bir yer tutar. "Nehri atlayarak yollansak", "kürekler işlesin", "zemin epey batıyor", "batar, çıkar, gideriz", "kürek kürek saçıyor güneşi", "adımda bir basamak var ki taştan oymuşlar" gibi ifadeler, yolculuk temasını ve fiziksel zorlukları vurgular. "Yanık kütüklere dönmüş, karın, kasık, el, ayak", "o etlerin ki alev püsküren sıcaklarda, Tüter dururdu, inen kırbacınla kalkar da!" gibi dizeler ise, acı ve işkenceyi dokunsal ve kinestetik duyularla hissettirir. Şiirin tonu genel olarak ciddi, melankolik ve düşünseldir. Şair, Mısır'ın antik kalıntıları üzerinden geçmişin ihtişamı ve bugünün yıkımı arasındaki karşıtlığı, insanlık tarihinin geçiciliği ve ebedi hüsrân temalarını işlerken, ağırbaşlı ve vakur bir ton kullanır. Ton zaman zaman eleştirel ve yargılayıcı bir hal alır; özellikle Firavun ve onun zalimliği karşısında şairin öfkesi ve kınaması belirginleşir. "*Nedir bu acz-i beşer karşısında hırs-ı beşer?*", "*Nasıl ki parçalamış: Her taraf çırılçıplak*" Bu Fir'avun ki, cehennemdi yerde kâbüsu, Cehennem olmadan evvel vücûd-ı menhûsu" Ne intikâm-ı İlâhî, ne sermedi hüsrân!" gibi dizeler, bu eleştirel tonun örnekleridir. Ritim konusunda ise, şiir serbest vezinle yazılmış olsa da, içsel bir ritim ve ahenk hissedilir. Dizelerdeki ses tekrarları, uyaklar (seci), kelime vurguları ve duraklar, şiire müzikal bir hava katar. Özellikle uzun dizeler ve kısa dizeler arasındaki değişim, ritmin canlılığını ve akıcılığını sağlar. Şiirin ritmi, tonu destekler ve okuyucuyu metnin atmosferine daha kolay çekmesine yardımcı olur.

Şiir, birinci çoğul kişi ağzından anlatılmaktadır ("çözsek de", "yollansak", "gideriz", "yanaştık"). Bu anlatıcı, bir yolculuk grubu veya gezginler topluluğunu temsil eder. "Biz" anlatıcısı, Mısır coğrafyasını keşfeden, gözlemleyen ve yorumlayan bir konumdadır. Anlatıcının tutumu hem hayranlık hem de hüsrân doludur. Antik Mısır'ın ihtişamlı kalıntularına karşı saygı ve hayranlık duyarken, aynı zamanda yıkım, çöküş ve insanlık hırsının acı sonuçları karşısında melankoli ve tedirginlik hisseder. Şiirde anlatıcının düşünsel ve felsefi bir derinliği de vardır. Sadece betimleyici bir gözlemci olmakla kalmaz, aynı zamanda gördükleri üzerinden insanlık, hayat, ölüm, iktidar ve adalet gibi temel konularda derinlemesine düşünür. Firavun'un mumyası karşısında duyulan öfke, şaşkınlık ve acımayla karışık merak, anlatıcının bu felsefi tutumunu açıkça gösterir. Şiirin son bölümlerinde yer alan sorgulamalar ve öğütler, anlatıcının sadece bir gezgin değil, aynı zamanda bilge bir rehber gibi okuyucuya seslendiğini de gösterir. Akif'in söz varlığı,

halk diline hakimiyeti ve üslup özellikleri, bu şiiri Türk edebiyatının önemli şiirleri arasına yerleştirir. Şairin yalın dille derin anlamlar kurma becerisi, onun edebî kimliğinin temel özelliğidir. Bunu daha detaylı görebilmek için Akif'in şiirinde görülen üslup çeşitlerini incelemek yerinde olacaktır. Bu bağlamda, öncelikle şairin en belirgin üslup özelliklerine değinebiliriz.

### 3.1. Betimleyici ve Realist Üslup

Mehmet Akif şiirinde betimleyici ve gerçekçi üslubu iç içe geçmiş bir şekilde kullanmıştır. Bu iki üslup özelliği, şairin gözlem gücünü ve tasvir yeteneğini ortaya koyarken, aynı zamanda gerçekliği olduğu gibi yansıtma çabasını da gösterir. Betimleyici üslup, yazarın gözlemlediği nesne, olay veya durumları okuyucunun zihninde canlandırarak şekilde ayrıntılı olarak tasvir etme biçimidir. Bu üslupta yazar, beş duyuya hitap eden ifadeler kullanarak görsel bir tablo oluşturur (Aktaş ve Gündüz, 2001, 89; Kantemir, 1991, 224).

Mehmet Akif'in kullandığı betimleyici üslup, şairin gözlem gücünü ve tasvir yeteneğini ortaya koyan önemli bir anlatım tekniğidir. Şair, öncelikle Nil Nehri ve çevresini tasvir ederken "Bütün sevâhili boğmuş" ve "Semâyı altına sermiş, derin derin uyuyor" gibi ifadelerle nehrin hem heybetini hem de durgunluğunu ustalıkla yansıtır. "Mehîb Karnak'lar" ve "Teb harâbesi" gibi tarihî yapıların panoramik görüntüsünü çizerken, okuyucunun zihninde âdeta bir fotoğraf karesi oluşturur.

Harabelerin tasvirinde ise Akif, aşamalı bir anlatım tekniği kullanır. "Göründü işte sütunlar" dizesiyle başlayan tasvir, giderek detaylanır ve genişler. Sağda "nâ-mütenâhî yıkıntı dalgaları", önde "gövdesi kırk elli parça heykeller", ileride "burnu kopuk başlar, arkasız beller" gibi betimlemelerle yıkıntıların her bir parçası âdeta bir film şeridi gibi gözümüzün önünde canlanır.

Firavun'un mumyasının tasvirinde ise şair, en ince detaylara kadar iner. "Benekli kırmızı benzi", "soyulmadık eti", "yanık kütüklere dönmüş uzuvları" ile başlayan tasvir, yüz hatlarının betimlenmesiyle devam eder. "Birin siyâh uçurum" olan gözler, dudaklardaki "dügümlü acı hüsrân" ve "ızdırâb-ı mehîbin zebûnu" olan alın, bir zamanlar dünyanın en kudretli hükümdarlarından birinin hazin sonunu gözler önüne serer.

Akif'in betimleyici üslubu, sadece görsel öğeleri değil, tüm duyulara hitap eden zengin bir anlatım içerir. "Kıpkızıl kaya", "zifir mi zifir" gibi görsel; "hây u hây-i medîd" gibi işitsel; "sıcak müz'ic" gibi dokunsal betimlemeler ve "batar, çıkar, gideriz" gibi hareket unsurları, şiirin atmosferini güçlendirir. Bu çok katmanlı betimleyici üslup, okuyucuya sadece fiziksel bir manzarayı değil, aynı zamanda tarihî bir atmosferi ve derin bir felsefi sorgulamayı da sunar.

Realist üslup ise, gerçekliği olduğu gibi, hiçbir süsleme ve abartıya yer vermeden, objektif bir şekilde aktaran anlatım biçimidir. Bu üslupta yazar/şair, gördüklerini tüm çıplaklığıyla, en ince ayrıntısına kadar tasvir eder (Kefeli, 2007: 45, 47). Şair, Firavun'un mumyasını tasvir ederken son derece gerçekçi ve detaylı bir betimleme yapmaktadır. "Soyulmadık eti kalmış" ifadesiyle mumyanın fiziksel durumunu tüm çıplaklığıyla ortaya

koyar. Benzer şekilde "Yanık kütüklere dönmüş, karın, kasık, el, ayak" dizesinde vücudun farklı bölümlerinin durumunu, hiçbir süslemeye başvurmadan, olduğu gibi betimler. "Delik deşik kayalıklar" ve "Didiklenir, elenir, kül, kemik, bütün kümeler" dizeleri de çevreyi ve nesneleri tüm gerçekliğiyle, en ufak ayrıntısına kadar tasvir etmektedir. Şair burada gördüklerini hiçbir romantik ögeye yer vermeden, objektif bir bakış açısıyla aktarmaktadır. Bu dizelerde kullanılan "soyulmak", "yanık kütük", "delik deşik", "didiklenmek" gibi ifadeler, realist üslubun en belirgin özelliği olan çıplak gerçekliği yansıtma amacına hizmet etmektedir. Şair, gördüklerini tüm çarpıcılığıyla, hiçbir şeyi gizlemeden veya güzelleştirmeden aktarmayı tercih etmiştir.

Şiirde kullanılan bu dil ve üslup özellikleri, Mehmet Akif'in hem klasik Osmanlı şiir geleneğine olan hâkimiyetini hem de modern bir eleştirel söylem geliştirme becerisini göstermektedir. Şair, eski ile yeniyi, geleneksel form ile modern içeriği ustaca harmanlamıştır. Akif'in bu iki üslubu birleştirmesi, şiirin hem estetik değerini hem de gerçeklik duygusunu güçlendirir. Betimleyici üslup okuyucunun hayal gücünü harekete geçirirken, gerçekçi üslup anlatılanların inandırıcılığını artırır. Bu sayede şair, tarihî bir gezinin ötesine geçerek, evrensel bir mesaja ulaşmayı başarır.

### 3.2. Eleştirel ve İronik Üslup

Eleştirel üslup, yazarın ele aldığı konuyu, durumu veya kişiyi sorgulayan, yargılayan ve eleştiren bir anlatım biçimidir. Bu üslupta yazar, genellikle retorik sorular ve alaycı ifadeler kullanarak düşüncelerini aktarır (Okay, 1998, 447). Mehmet Akif'in şiirdeki eleştirel ve sorgulayıcı üslubunu incelediğimizde, Firavun'un kibrini ve dünyevi hırslarını eleştirdiğini görürüz. "Nedir bu kokmuşa dünyâda olmadık tekrîm?" dizesinde, şair "kokmuş" kelimesiyle Firavun'un cesedini aşağılayarak, ona gösterilen aşırı saygıyı (tekrîm) sorgular. Bu sorgulama, dünyevi ihtirasların boşluğunu vurgular niteliktedir. "Ne yüzle söyleyebilsin: Şerik-i hüsrân!" dizesinde, Firavun'un artık kendi hüsrânının (yıkımının) ortağı olduğunu acı bir alayla dile getirir. Şair burada, bir zamanlar tanrılık iddiasında bulunan Firavun'un şimdiki âciz durumunu eleştirel bir bakışla sergiler. "Merâmın ölmeyebilmekse, ölmek mümkün: / Saçıp savurduğun enfâs-ı ömrünün, lâkin, / Dedin de birkaçı olsun Hudâ yolunda fedâ?" dizelerinde ise şair, Firavun'un ölümsüzlük arzusunu eleştirirken daha derin bir sorgulamaya girer. Burada Firavun'un ömrünü boşa harcaması, Allah yolunda hiçbir şey yapmamış olması sert bir şekilde eleştirilir. "Saçıp savurmak" deyimini, Firavun'un hayatını israf ettiğini vurgularken, "Hudâ yolunda fedâ" ifadesi onun bencilliğini ve kibrini ortaya koyar. Akif'in bu dizelerdeki eleştirel ve sorgulayıcı üslubu, sadece Firavun'u eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda insanoğlunun dünyevi hırslarını ve kibrini de sorgular niteliktedir.

İronik üslup ise bu eleştirileri, çelişkiler ve ince alaylar üzerinden güçlendirir. İronik üslup, söylenen sözün gerçek anlamının tam tersini kastederek, ince bir alay ve eleştiri içeren anlatım biçimidir (Kılıç, 2008, 148). Mehmet Akif'in şiirinde bu üslup, özellikle Firavun'un kendini ilahlaştırması ile sonundaki aciz durumu arasındaki çelişkiyi vurgulamak için kullanılmıştır. Şair, "Bu Fir'avun ki..." diye başlayan dizelerde Firavun'un geçmişteki gücünü ve ihtişamını sıralarken, her birini şimdiki âciz durumuyla

karşılaştırarak keskin bir ironi yaratır. Şiirde ironik üslubun en çarpıcı örneklerinden biri, Firavun'un ilahlaşma iddiası ile ilgilidir. *"Bu Fir'avun ki, beşer, korkudan, büküp belini/Huşû' içinde tavâf eylemişti heykelini"* dizelerinde, bir zamanlar tanrı gibi tapınılan hükümdarın şimdi bir mumya olarak sergilenmesi, güçlü bir ironi oluşturur. Ölümsüzlük arayışının ironisi de şiirde önemli bir yer tutar. *"Merâmın ölmeyebilmekse, ölmek mümkün"* dizesiyle başlayan bölümde, Firavun'un fiziksel ölümsüzlük arayışı ile manevi ölümsüzlüğü kaçırmaması ironik bir şekilde ele alınır.

Akif'in ironik üslubu, "mumya", "leş", "çıplak", "sefil" gibi kelimelerle Firavun'un düştüğü durumu betimlerken, onun kendini ilahlaştırmasıyla oluşan çelişkiyi ortaya koyar. Ayrıca Akif ironiyi, dünyevi ihtirasların ve kibrin anlamsızlığını vurgulayan bir eleştiri aracı olarak da kullanmıştır.

### 3.3. Dramatik Üslup

Dramatik üslup, yazarın duygu ve düşüncelerini okuyucuya daha etkili bir şekilde aktarmak için çatışma, gerilim ve karşıtlıkları kullanarak oluşturduğu anlatım biçimidir (Çalışkan, 2015, 70). İncelenilen manzumede bu üslup, özellikle geçmiş ile bugün arasındaki çarpıcı karşıtlıklar üzerinden kendini gösterir. *"Bu çehre miydi ki titrerdi karşısında zemîn? Bunun mu handesi âfâka tarh ederdi enîn?"* dizelerinde olduğu gibi, Firavun'un geçmişteki heybeti ile şimdiki acınası hâli arasındaki dramatik zıtlık, şiirin ana eksenini oluşturur. İktidar ve ölüm arasındaki çatışma da şiirde dramatik üslubun önemli bir boyutudur. *"Ne intikâm-ı İlâhî, ne sermedî hüsrân/Gelen, geçenlere ibret, yatar sefil, üryan!"* dizeleri, bir zamanların kudretli hükümdarının şimdiki zavallı hâlini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Akif, *"Değer mi dağları trnakla, dişle oydurarak/İçinde bir leş için muhteşem saray kurmak?"* gibi sorgulamalarla, Firavun'un kibrini ve çabalarının boşluğunu dramatik bir üslupla eleştirir.

Şiirdeki dramatik üslubun en etkileyici örneklerinden biri de vicdan sorgulamasının yapıldığı bölümdür. *"Ölüm saçarken o şimşekli gözler âfâka/Eğildi baktı mı toprakta can veren halka?"* dizeleriyle başlayan sorgulama, Firavun'un zalimliğini ve duyarsızlığını art arda gelen sorularla dramatik bir şekilde ortaya koyar. *"Şu duygusuz yüreğin susturup leâmetini/Yanık yüreklere sundun mu yâd-ı rahmetini?"* soruları, bu sorgulamanın duygusal yoğunluğunu artırır. Akif'in dramatik üslubu, özellikle zıtlıkları ustaca kullanmasıyla dikkat çeker. "Muhteşem saray" ile "leş", "şimşekli gözler" ile "can veren halk", "ilâh-ı üryânı" (çıplak ilah) gibi karşıtlıklar, şiirin dramatik etkisini güçlendirir. Şair ayrıca, *"Ne yüzle söyleyebilsin", "Hayır, hayâ denilen renk o çehreden ne uzak!"* gibi ünlem cümleleriyle de duygusal yoğunluğu en üst seviyeye çıkarır. Bu dramatik üslup, şiirin temel mesajı olan kibir ve iktidarın geçiciliği temasını okuyucuya güçlü bir şekilde hissettirir.

### 3.4. Hitabet Üslubu

Hitabet üslubu, konuşma sanatının özelliklerini taşıyan, dinleyici veya okuyucuya doğrudan seslenen, onları etkilemeyi ve harekete geçirmeyi amaçlayan güçlü ve etkileyici anlatım biçimidir (Kaya, 1998, 156). Mehmet Akif'in şiirdeki hitabet üslubunu



incelediğimizde, okuyucuyu âdeta bir vaiz edasıyla düşündürmeye ve ibret almaya davet ettiğini görürüz. "*Gelen, geçenlere ibret, yatar sefil, üryan!*" dizesinde, şair tüm insanlığa seslenerek Firavun'un düşmüş hâlimden ders çıkarılmasını ister. Buradaki hitabet, bir uyarı ve öğüt niteliğindedir. "*Aman bakın, ne perişan şu toprağın hâli*" dizesinde, okuyucuyu doğrudan gözlem yapmaya davet eden bir seslenme vardır. "Aman" ünlemi ve "bakın" emri, hitabet üslubunun karakteristik özelliklerini yansıtır. "*Gelin de sahneyi bir seyredin, gelin şimdi*" dizesinde, şair okuyucuyu âdeta elinden tutup götürmek istercesine davet eder. "Gelin" sözcüğünün tekrarı ve "seyredin" emri, hitabetin etkileyici gücünü artırır. "*Bileydim, ey koca Mısır'ın ilâh-ı üryânı!*" dizesinde ise doğrudan Firavun'a seslenerek dramatik bir hitabet örneği sergiler. "Ey" ünlemi ve "ilâh-ı üryânı" tamlaması, hitabetin alaycı ve eleştirel tonunu güçlendirir. Akif'in bu dizelerdeki hitabet üslubu, şiirin mesajını daha etkili kılmakta ve okuyucuyu düşündürmeye, ibret almaya yönlendirmektedir.

### 3.5. Didaktik Üslup

Didaktik üslup, öğretici ve eğitici bir anlatım tarzı olup, yazarın okuyucuya bir şey öğretme veya ders verme amacıyla kullandığı üsluptur (Demirel, 2009, 259). Şair, Mısır'ın kadim medeniyetinin izlerini takip ederken, beşeri hırslar, iktidar tutkusu ve faniliğin kaçınılmazlığı gibi temalar üzerinden okuyucuya tefekkür imkânı sunar. Bu yönüyle eser, basit bir seyahat anlatısının ötesine geçerek, felsefi ve ahlaki bir sorgulamanın zeminini oluşturur. Şiirin didaktik karakterini oluşturan unsurların başında, sistematik bir bilgi aktarımı gelir. Karnak tapınakları ve Teb harabeleri gibi arkeolojik mekânlar ile II. Amnofis dönemine ait tarihsel referanslar, okuyucuya zengin bir bilgi birikimi sunarken, şairin düşünsel argümantasyonuna da sağlam bir temel hazırlar. "*Henüz harîm-i zilâlinde bir cihan saklar/O, belki yetmiş asırlık, mehîb "Karnak"lar*" dizeleri, bu bilgilendirici niteliğin şiirsel ifadesidir.

Eserin etik-didaktik boyutunu oluşturan temel unsur, dünyevi hırsların ve iktidar tutkusunun geçiciliği üzerine inşa edilmiş ahlaki derslerdir. Firavun'un trajik akıbeti, beşeri kibrin kaçınılmaz sonunu gösteren paradigmatik bir örnek olarak sunulur. "*Ne intikâm-i İlâhî, ne sermedi hüsrân!/Gelen, geçenlere ibret, yatar sefil, üryan!*" dizeleri, bu ahlaki perspektifin çarpıcı bir tezahürüdür.

Şiirin metodolojik yapısında öne çıkan bir diğer unsur, retorik soruların stratejik kullanımınıdır. "*Nedir bu acz-i beşer karşısında hırs-ı beşer?*" gibi varoluşsal sorgular, okuyucuyu sorgulama sürecine davet eder. Bu sorgulamalar, şiirin didaktik amacına hizmet eden felsefi bir derinlik kazandırır. Ayrıca, "*Aman bakın, ne perişan şu toprağın hâli*" gibi doğrudan hitap içeren dizeler, okuyucuyla kurulan iletişimi güçlendirir. Ayrıca şairin kullandığı örnekleme ve açıklama yöntemi, didaktik üslubun etkisini artıran önemli unsurdur.

### 4. Şiirin Teması

Mehmet Akif'in "*Firavun ile Yüz Yüze*" şiiri, tarihî imgeler ve mekânsal sembolizm yoluyla çok katmanlı bir anlatı sunar. Eserde Nil Nehri'nden piramitlere uzanan canlı mekân betimlemeleri, içsel monolog formunda yöneltilen sorular ve tarihî yapıların ile



Firavun'un alegorik temsilleri öne çıkar. Nil kıyılarında başlatılan yolculuk, okuyucuyu adeta tarihî bir zaman tüneline davet ederken, manzaranın ustaca tasviri, deneyimi somutlaştırır. Piramitlere ve Firavun'un mezarına ilerleyen süreç, derinleşen tarihî ve felsefi sorgulamalara zemin hazırlar; her aşamada yeni bir anlam katmanı ortaya konur. Firavun'un mumyasıyla yüzleşme anı, eserin doruk noktasını teşkil ederek insanlık tarihine dair evrensel bir ders sunar.

Ana tema, dünyevi iktidarın fani niteliği ile kibir ve aşırı güç arzusunun yıkıcı sonuçlarını irdelemektedir. Bir zamanlar mutlak güç sembolü olarak tanrılaştırılan Firavun'un günümüzdeki âciz varlığı, bu tezatin çarpıcı bir göstergesidir. “*Ne intikâm-ı İlâhî, ne sermedî hüsran*” dizeleriyle dünyevi otoritenin geçiciliği vurgulanırken, geçmişin ihtişamı ile günümüz arasındaki uçurum da eleştirel bir bakış açısıyla sunulur.

Eserde bir diğer önemli tartışma alanı ise iktidar tutkusu ve kibirperestliğin yıkıcı etkileridir. Firavun'un kendini ilahi niteliklerle donatma gayreti ve bunun trajik sonucu, şiirin temel dinamiklerinden birini oluşturur. “*Bu Firavun ki, cehennemdi yerde kâbusu*” dizesinde kibirin insan üzerinde yaratacağı kör edici etki ve kaçınılmaz cezalandırma mekanizması dile getirilirken, “*Adâletin ne şehâmetli bir tecellîsi*” ifadesiyle ilahi adaletin vurgulanması sağlanır.

Şair, Mısır medeniyetinin kadim yapıları üzerinden medeniyetlerin yükseliş-çöküş döngüsünü de analiz eder. Karnak tapınakları, Teb harabeleri gibi tarihî kalıntılar, geçmişin ihtişamı ile bugünün durumları arasındaki belirgin tezatı ortaya koyar. Bu durum, “*Henüz harîm-i zilâlinde bir cihan saklar/O, belki yetmiş asırlık, mehîb Karnak'lar*” dizesiyle sembolik bir biçimde yansıtılır.

Ayrıca, Firavun figürü üzerinden insanlık meselelerine dair evrensel sorgulamalara da yer verilir. “*Değer mi dağları tırnakla, dişle oydurarak/İçinde bir leş için muhteşem saray kurmak?*” ifadesi, iktidarın adil kullanımı, bireye karşı sorumluluk ve kalıcılığın manevi değerlere dayalı olması gerekliliğini ortaya koyar. Şiirin evrensel mesajları arasında dünyevi iktidarın fani oluşu, zulmün karşılıksız kalmayacağı, insanın ancak erdem ve adaletle kalıcılık kazanabileceği ve maddi hırsların anlamsızlığı yer alır.

Akif, tarihî bir gezinti perspektifiyle kaleme aldığı bu metinde, edebî anlatımın ötesinde felsefi ve ahlaki değerlendirmelere de imza atar. Güç, iktidar ve insanlık değerleri üzerine derin düşünceleri tetikleyen eser, eleştirel bakış açısıyla geçmiş ve günümüz arasında köprü kurar. Firavun'un mumya tasvirinde “*Soyulmadık eti kalmış*” ifadesi, hem fiziksel çürümenin hem de ahlaki çöküşün sembolü olarak öne çıkar. Yüzdeki değişimin “*sicill-i azâb*” benzetmesiyle aktarılması, zalim davranışların kaçınılmaz sonunu gözler önüne serer.

Şiirin son bölümlerinde, zulmün insan yaşamı üzerindeki yıkıcı etkileri somut imgelerle dile getirilir. “*O etlerin ki alev püsküren sıcaklarda/Tüter dururdu, inen kırbacınla kalkar da!*” dizesi, baskıcı yönetimlerin halk üzerindeki yıkımını çarpıcı biçimde betimler. Eserin kapanışında yer alan “*Evet, bütün beşerin hakkıdır bekâ emeli;/Fakat bu hakkı ne taştan,*

ne leşten istemeli!" dizeleri, ölümsüzlük arzusunun doğal oluşuna rağmen zulme dayalı yöntemlerin kabul edilemez olduğunu özetler.

Sonuç olarak, 1923 yılında kaleme alınan bu eser, yalnızca tarihi bir figürü eleştirmekle sınırlı kalmayıp, her dönemde gözlemlenebilecek benzer eğilimlere karşı evrensel bir uyarı işlevi taşır. "Firavun ile Yüz Yüze", despotizme ve zulme karşı güçlü bir meydan okuma olarak, güç, iktidar ve ölümsüzlük arzusunun yol açtığı yıkımı sorgulayan zamansız bir manifestodur.

## Sonuç

Mehmet Akif Ersoy'un "Firavun ile Yüz Yüze" şiiri, ilk bakışta Nil kıyılarında başlayan bir seyahatin anlatımı olarak değerlendirilebilir; ancak derinlemesine incelendiğinde, insanlık tarihinin temel meselelerine dair evrensel sorgulamalara ev sahipliği yapan alegorik bir metin olarak ortaya çıkar. Şair, Mısır topraklarındaki kadim medeniyet kalıntılarını gözlemlerken bu gözlemleri evrensel bir perspektife taşıyarak, dünyevi iktidarın fani oluşu, kibirli yönetim biçimleri ve adaletin kaçınılmazlığı gibi temaları estetik ve felsefi bir dille ele alır.

Eser, mesnevi nazım biçimiyle kaleme alınmış olup, bu yapısal tercih, şairin düşüncelerini geniş bir yelpazede ifade etmesine olanak tanımıştır. Dil kullanımında halk söyleminin sade ifadesiyle Osmanlı Türkçesinin zengin terminolojisinin harmanlanması, hem tasvirlerde hem de felsefi derinlikte güçlü bir anlatım zemini oluşturur. Bu unsurlar, eserin hem edebi hem de ideolojik gücünü pekiştirirken, çağdaş eleştiri yaklaşımları açısından da çok boyutlu bir metin sunmasına zemin hazırlamaktadır.

Şiirde öne çıkan üç temel tema; iktidarın geçiciliği, otoriter yönetim biçimlerinin yıkıcı sonuçları ve adaletin er ya da geç tecelli edeceği gerçeğidir. Firavun'un mezar odasına giriş sahnesi, sembolik bir eleştiri unsuru olarak ele alınabilir; burada bir zamanlar kendini ilahlaştıran ve halka zulmeden hükümdarın çürüyen bedeni, otoriter iktidarın yanıltıcı ihtişamı ile nihai son arasındaki uçurumu gözler önüne serer. Bu karşıtlık, estetik unsurlar ve metaforik anlatımla güçlendirilirken, evrensel bir despotizm eleştirisinin de temelini oluşturur.

Mekânsal sembolizm, şiirin anlatım dilinde merkezi bir rol oynar. Nil Nehri, yaşamın ve medeniyetin sürekliliğini temsil ederken; piramitler, insanın ölümsüzlük arzusunun ve kibirini simgeler. Mezar odası ise, maddi hırsların sonuçsuzluğunu ve varoluşun kaçınılmaz sonunu ifade eder. Firavun figürü, tarih boyunca tekrar eden otoriter rejimlerin ve despotizmin alegorik temsili olarak yorumlanabilir. Son dönem akademik çalışmaları, eserin sadece tarihsel bir hesaplama niteliği taşımadığını, aynı zamanda günümüz toplumsal yapıları ve iktidar ilişkilerine yönelik eleştirel bir bakış sunduğunu da ortaya koymaktadır.

Yeni yaklaşımlarda, eserin postmodern okuma çerçevesinde değerlendirildiği, mekânsal ve zamansal sembolizmin modern toplumsal eleştirilerle uyumlu bir biçimde yeniden yorumlanabildiği vurgulanmaktadır. Şairin gözlemleri, yalnızca geçmişin mirası olarak

değil, geleceğe yönelik uyarı niteliğinde evrensel dersler barındırır; bu durum, metnin zamansızlığını ve çok katmanlı yapısını güçlendirmektedir. Böylece “*Firavun ile Yüz Yüze*”, zulmün ve despotizmin her türlüsüne karşı duran, insani değerleri yücelten ve modern Türk şiirinin klasikleri arasında yerini alan bir manifesto olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak, Mehmet Akif Ersoy’un eseri, tarihsel bir yolculuğun ötesinde, iktidar, adalet ve insanlık meselelerine dair eleştirel bir söylem sunar. Hem edebi form hem de içerik açısından döneminin ötesine geçerek, çağdaş sosyolojik ve felsefi tartışmalara ışık tutan, çok disiplinli yaklaşımlarla yeniden yorumlanmaya açık bir metin olarak öne çıkmaktadır.

## Kaynakça | References

- Aktaş, Ş. - Gündüz, O. (2001). *Yazılı ve Sözlü Anlatım*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1988). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Atay, R. (2022). "Mehmet Akif Ersoy (1873-1936)", *XIX. Yüzyıldan Günümüze İslam Düşünürleri*, (Ed. Kemal Sözen, Sabri Yılmaz, Ali Kürşat Turgut), İstanbul: Divan Kitap.
- Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâğât)*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Coşkun, M. (2006). "Klasik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare, Alegori," *Bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 38, Ankara 2006, s. 51-68.
- Coşkun, M. (2007). *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çağlar, Y. (2022). "Mehmet Akif'in Dil Anlayışı, "Fir'avn ile Yüz Yüze" Şiirinin Dil ve Üslup Açısından İncelenmesi", *Mehmet Akif Ersoy (Hayatı-Düşünceleri-Eserleri)*, Ankara: TBMM Basımevi.
- Çalışkan, A. (2015). Üslup ve Üslûpbilim Üzerine-4: Üslup ve Üslûpbilim sınıflandırmaları, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 38, s. 55-75.
- Çoban, A. (2004). *Edebiyatta Üslup Üzerine*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demirel, Ş. (2009). XVII. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinin Anlam Boyutunda Meydana Gelen Üslup Hareketleri: Klasik Üslup-Sebk-i Hindî-Hikemî Tarz-Mahallileşme, *Turkish Studies*, Volume 4/2 Winter, 246-273.
- Durmuş, İ. (2012). "Tezat", *TDVİA*, C. 41, s.58-60, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ersoy, M. A. (1987). *Safahat*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gökçek, F. (2014). "Mehmet Akif, Gölgele ve Tasavvuf", *Mehmet Akif Ersoy Bilgi Şöleni 6 (Mehmet Akif ve Gölgele)*, Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı Mehmet Akif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Kantemir, E. (1991). *Yazılı ve Sözlü Anlatım*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Karakoç, S. (2011). *Mehmet Akif*, İstanbul: Diriliş Yayınları (11. Baskı)
- Kaya, M. (1998). "Hitabet", *TDVİA*, C. 18, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kefeli, E. (2007). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, İstanbul: 3f Yayınevi.
- Kılıç, S. (2008). İroni, İstihza ve Alaysama, *Cogito* 57, s. 143-148.
- Kocakaplan, İ. (1992). *Açıklamalı Edebî Sanatlar* İstanbul: MEB Yayınları.
- Muallim Naci (1990). *İstilahât-ı Edebiyye-Edebiyat Terimleri*, Haz. Alemdar Yalçın, Abdülkadir Hayber, Ankara: Akabe Yayınları.

Narlı, M. (2012). Safahat'ın Suretleri, *Türk Dili*, 8 (729), 24-29.

Nas, Ş. K. (2014), "Safahat'ın "Gölgeler"inin Işığında", *Mehmet Akif Ersoy Bilgi Şöleni 6 (Mehmet Akif ve Gölgeler)*, Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Vakfı Mehmet Akif Ersoy Araştırmaları Merkezi Yayınları.

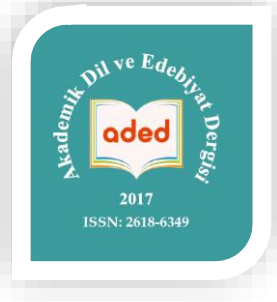
Okay, M. O. (1998). "Hiciv", *TDVİA*, C. 17, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özünü, Ü. (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*, İstanbul: Multilingual.

Saraç, M.A.Y. (2001). *Klasik Edebiyat Bilgisi-Belâgat*, 2.bs., İstanbul: Bilimevi Yayınları.

Saraç, M.A.Y. (2010). *Klasik Edebiyat Bilgisi-Belâgat*, İstanbul: Gökkuşbe Yayınları.

Yıldız, A. (2022). Mehmet Akif Ersoy'un Mısır'da Kaleme Aldığı Fir'avn ile Yüz Yüze Şiiri Hakkında Dinler Tarihi Açısından Bir Değerlendirme, *Külliyyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, S. 16, s. 179-197.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Metin Kayahan ÖZGÜL

<https://orcid.org/0000-0001-5732-2244>

Dr. Öğr. Üyesi

[kozgul@gazi.edu.tr](mailto:kozgul@gazi.edu.tr)

Gazi Üniversitesi

<https://ror.org/054xkpr46>

Gazi Eğitim Fakültesi

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı

## Türk Edebiyatı Kimin?

*Whose Turkish Literature?*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 27.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 08.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Özgül, M. K. (2025). Türk Edebiyatı Kimin?. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 499-517.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1627757>

Özgül, M. K. (2025). Whose Turkish Literature?. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 499-517.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1627757>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Metin Kayahan ÖZGÜL | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Avrupa'da ulus devlet olma bilinci Machiavelli'ye kadar götürülebilir; ancak kavme dayalı bir anlayışın dünyada etkisini göstermesi Fransız İhtilali sonrasında gerçekleşir. 18. yüzyıldan sonra etkisini gösteren bu anlayış Osmanlı topraklarının dağılmasına sebep olsa da Türk toplumunda kavme dayalı bir anlayış tarihin en erken dönemlerinde dahi asla benimsenmemiştir. Türkler "öteki" ile bir arada yaşama bilincini erken edinmiş bir millettir. Öyle ki Sibiryâ tundralarından güneye indikleri andan itibaren başka kavimlerle kaynaşmakta bir mahzur görmemişlerdir. Hatta farklı din ve kavimlerle çabucak kaynaşmış, onların alfabelerini kullanmış, farklı dillerden pek çok kelime almış, başka kavimlerin zihniyetlerine karşı kucaklayıcı bir tavır sergilemiştir. Bu geniş, kuşatıcı, kucaklayıcı tavır/ bakış açısı Türk diline bakıldığında da hemen fark edilmektedir. Türkler iletişimde, etkileşimde bulunduğu diğer kültürlerden kültürel öğeler alıp onu kendi üst kültür potasında eritmekte, başka dillerden aldığı kelimeleri kendi dili içerisinde kendine mal etmekte herhangi bir mahzur görmemiştir. Bu sebeple bir eserin Türk edebiyatına dâhil edilmesi için esas kıstas, Türk dili ile yazılmış olmak olmalıdır.

Bu çalışma, bir eserin Türk edebiyatı içerisine kabul edilmesi için gereken kıstasın ne olması ve bu bağlamda hangi eser ve yazarların Türk edebiyatı içerisinde değerlendirilmesi gerektiği problematiğine cevap aramaktadır. Burada önce, Türklerin tarih sahnesinde çıktıkları ilk andan itibaren başlayarak kronolojik bir genel çerçeve çizilmiş, çerçeve içerisinde Türk edebiyatını dâhil edilmesi gereken eser ve yazarlardan söz edilirken Batıda bu konuda nasıl bir tavır sergilendiğine de karşılaştırmalı olarak yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk dili ve edebiyatı, Türkçe, Türkçe edebiyat, Türk edebiyatı, Türk dili, kavmiyet.

## Abstract

*The consciousness of nation-statehood in Europe can be traced back to Machiavelli; however, it was only after the French Revolution that a tribe-based understanding became effective in the world. Although after the 18th century, this understanding led to the disintegration of the Ottoman territories, Turkish society has never adopted a tribe-based understanding since the earliest periods of history. Turks are a nation that acquired the consciousness of coexistence with the "other" early on. So much so that from the moment they descended from the Siberian tundra to the south, they saw no harm in mingling with other tribes. In fact, it quickly mingled with different religions and tribes, used their alphabets, borrowed many words from different languages and displayed an embracing attitude towards the mentality of other tribes. This broad, encompassing, embracing attitude/perspective is immediately noticeable when we look at the Turkish language. Turks did not see any harm in taking cultural elements from other cultures with which they interacted and melting them in their own multicultural pot and appropriating words from other languages in their own language. For this reason, the main criterion for a work or an author to be included in Turkish literature should be to be written in the Turkish language.*

*This study seeks an answer to the problematic of what the criteria should be for a work to be accepted under the name of Turkish literature and which works and authors should be considered within Turkish literature in this context. First, a general framework is drawn that takes into account the stages that the Turks have gone through, starting from the first moment they appeared*



*on the stage of history, and while mentioning the works and authors that should be included in Turkish literature within the framework, the attitude of the West in this regard is also included comparatively.*

**Keywords:** Turkish language and literature, Turkish, literatue of Turkish, Turkish literature, Turkish language, tribalism.

## Giriş

Ulus-devlet anlayışının Fransız İhtilali ile yayılmasından sonra bu anlayışla geçmişe bakılmış ve birtakım değerlendirmelerde bulunulmuştur. Bu bakış açısının geçmişi eksik ve yanlış değerlendirdiği fark edilmektedir. Sadece ırk üzerinden yapılan bu değerlendirme, bir edebiyatın dili ile yazılan eserleri değerlendirmede oldukça sığ kalmaktadır. Bu sebeple bir eserin o edebiyatın ürünü sayılması için temelde hangi kıstasların bulunması gerektiği üzerinde yenibaştan düşünmelidir.

Öteki ile birlikte yaşama bilincini çok erken edinmiş bir millet olarak Türkler tarih boyunca kavmiyete dayalı bir anlayışla hareket etmemişlerdir. Sibiryaya tundralarından güneye göçleriyle birlikte başka kavimlerle etkileşimde bulunmuşlar, onların dillerinden, kültürlerinden etkilenmişlerdir. Daha sonraki dönemlerde de farklı din ve kavimlerle karışmış, onların alfabelerini kullanmış, farklı dillerden pek çok kelime almış, başka kavimlerin zihniyetlerine karşı kucaklayıcı bir tavır sergilemiştir. Farklı kültürlerden, dillerden aldıkları unsurları çabucak kabul ederek kendi kültür ve dil potasında eritmişler, kendilerine mâl etmişlerdir. Bu tavır Türk edebiyatı ve diline bakıldığında hemen fark edilecektir. Bu sebeple bir eserin Türk edebiyatına dâhil edilmesi için Türk diliyle yazılmış olması esas kıstas kabul edilmelidir.

Türk edebiyatı kavramı içine kimler ve hangi eserler dâhildir, sorusuna cevap aranan bu çalışmada kronolojik bir bakışla aşağıda tek tek numaralandırılmış maddeler altında sorunun cevabı ele alınıp değerlendirilmiştir.

## Türk edebiyatı, sadece Türk'ün edebiyatı değildir

1. Burada ilk hatırlanması gereken, Türklerin henüz Sibiryaya tundralarında yaşadıkları en eski çağlarda bir "ırk" olsalar da güneye indikleri ândan itibaren, başka kavimlerle karışık kaynaştıkları gerçeğidir. Çin, Soğd, Moğol, Tunguz ve daha pek çok kavimle içli dışlı olmakta bir mahzur görmeyen Türk boylarının, bu yolla fevkalâde bir esneklik kazandıkları ve erken tarihlerden itibaren "öteki" ile bir arada yaşama bilinci edindikleri anlaşılıyor. Farklı dinleri denemekte, farklı kavimlerin zihniyetlerini kucaklamakta, farklı alfabeleri hızla ve tereddütsüzce kabullenmede, inanılması zor bir geçirgenliği var. Aynı hâli, Türk dili üzerinden de doğrulamak mümkün. Türk, temas kurduğu her dilden kelime almakta bir mahzur görmezken, lisanını belki de yegâne ayırt edici unsur olarak kollar. Yetmiş iki milletle karışmış olduğu topraklarda bile, Türk dilini bir cins turnusol

kâğıdı diye kullanır ve “el” olanı Türkçe konuşamayışından tefrik eder. Dünyanın bir ucunda, başka kavimlerle içli dışlı olmadan, konserve bir hayat yaşayan kavimlerin sonradan karşılaştıklarına “apartheid” bir refleks geliştirmelerinin benzerine Türk diyarlarında rastlanmaz. “Urug”, “oba” ve “boy” gibi küçük topluluklarda soy yakınlığı gözetilse de “bodun” ve “il”i bir arada tutan temel değer, soydaşıktan ziyade, Türk dilini konuşuyor olmaktır. Daha basit bir ifade ile Türk dilini konuşan “bizden”dir.

2. Anakronik bir dikkatle, XVIII. asır öncesinin dünyasında kavmiyetçilik bilinci aramak yanlıştır. Bu yüzdendir ki, Temuçin’in devleti ve onun bir devamı olan Timuriler Türk müdür, Devlet-i Aliyye bir Türk devleti midir gibi sorular tamamıyla anlamsızdır. Kurucu unsura bakılarak verilebilecek hükümlerle hareket etmek yanıltıcı olabilir. Aksi hâlde, Britanya kralı I. Richard’ın (ö. 1199) Fransız, I. George’un (ö. 1727) Alman oluşu, Danimarka ve Norveç tahtını Alman asıllı Glücksburg hanedanının yönetmesi veya Bourbon hanedanının farklı farklı zamanlarda Fransa, İtalya ve İspanya’yı idare etmesi yahut Habsburgların “Bella gerant alii, tu felix Austira, nube!” (savaşmayı başkalarına bırak, ey mutlu Avusturya, sen evlen) mottosuyla Avrupa’nın büyük kısmına hâkim olması gibi pek çok örneği açıklamakta çaresiz kalırız. Modern zihnin icadı olan “ulus devlet” kavramından hareketle geçmişî değerlendirmeye kalkışmak en hafif ifadeyle cehalettir. Eski zaman devletlerini ayakta tutan temel dayanak kültürel birliktir. O devletin farklı köklerden gelen tebaasını barış hâlinde, bir arada yaşatan “modus vivendi” baskın kültürde birleşmektir. Burada “kültür” kavramının kapsayıcılığı üzerine doğru bildiğimiz bir yanlışı düzeltmek için uzun uzadıya bir şeyler söylemek gerekir. Buna ana meseleden sapmamak için kısaca şöyle yer verilebilir. Bunun için Çek asıllı İngiliz sosyal antropolog Ernest Gellner’in söylediklerine kulak vermek gerekir: “Dil kültürün bir unsuru değildir, kültür dildir” (1964, p. 195). Dil, kültürün tâ kendisi olarak, toplumsal kaynaşmayı sağlayan harcı oluşturur. Yine Gellner’a ait aşağıdaki cümleleri okurken, “kültür” kelimesinin geçtiği her yerde “dil”i düşünmek, bu harcın değerini de ortaya koyacaktır:

“İki insan, ancak ve ancak aynı kültürü paylaşıyorlarsa aynı ulustan sayılırlar. Burada kültür, bir düşünceler, işaretler ve çağrışımlar, davranış ve iletişim sistemi anlamına gelmektedir. İki insan birbirini aynı ulusun üyesi olarak kabul ediyorsa, aynı ulusa mensup demektir.” (2008, s. 78).

Demek ki, bir insan topluluğunu ulus hâline getiren temel değer aynı ırka veya soya mensup olmak değil, aynı dil etrafında buluşmaktır. Dil, tefrikaya meydan vermeyecek bir kaynaşmanın ana etmenidir. Dile yüklenen bu önemi abartılı bulanlara verilecek cevap da bir başka dil antropoloğundan gelir:

“Şayet, bazıları tarafından dil ve kültür birbirinden farklı görüldüyse, belki de bunun sebebi dili çok dar bir anlamda tarif etmeleri ve kültürü çok daha formal ve belirgin özellikleriyle sınırlandırmalarıdır.” (Hoiyer, 1953, s. 567).

O hâlde, Türklerin buldukları coğrafyadaki komşularıyla kaynaşarak bir “bodun” oluşturmalarında da esas unsurun kan bağı veya maddî kültür unsurları değil, Türk dili olduğu görülür. Hakikatte de Türkistan’dan göçlerle taşınırken, bambaşka topraklara

yerleşirken, istila ettiği yeni diyarların insanını kendine katarken bu unsurun önemini hep koruduğunu fark etmek zor değil. Zeki Velidi Togan, Türklerin “ırkî harsları” olmadığını gösterirken, Kölemenlerin “Çerkesiyü'l-ısl” olanları da kendilerinden saydıklarını, İlhanlıların bir Yahudi olan Reşidüddin’i kendilerinden bilip, millî tarihlerini yazma şerefini ona verdiklerini söyledikten sonra, sözü yakın tarihlere getirir:

“Bugün dahi İngiliz, Arap, Zenci ve Çerkeslerden Türk harsına tereddütsüz ve nihaî olarak iltihak edenleri milletimiz kendisinden sayar. Kezâ milliyetine açıkça sadık olan musevî vatandaşları da vatandaş tanır.” (1977, s. 40).

Z. V. Togan’ın “Türk harsına iltihak”tan kasdı biraz kurcalanırsa, bu beklentinin Türk gibi giyinip Türk yemekleri yapmak olmadığı, Türk harsına dâhil olmanın Türk dilini öğrenmekten ibaret olduğu fark edilecektir. Türkçe bilen, hangi kavmin evlâdı olursa olsun, Türkler arasında kendine kolayca yer bulabilir. Modern kavmiyetçiliğin ve “ırkî hars”ın olmadığı bir dünyada, Devlet-i Aliyye’nin iki yüz on sekiz sadrazamından yüz ikisinin Türk asıllı olmayışı hiç garip değildir. Devleti idare eden ve “mühr-i hümayûn”u taşıyan bu isimlerin büyük kısmı Sırp, Hırvat, Arnavut, Ermeni, Çerkes, Rum, Boşnak, Ceneviz, Venedik, Gürcü asıllı dönmelerdir ve bundan rahatsız olan kimse yoktur.

3. Türk kavmi aslı vatanından Batıya doğru yol aldıkça, kurduğu devletlerde her zaman resmî dili Türkçe olagelmıştır. Burada modern bir devletten bahsedilmediği için, anayasanın kanatları altına alınmış bir “resmî dil”in varlığı söz konusu değildir. Türk devletleri için, ordunun dili her ne ise, resmî dil de odur ve bu dil daima Türkçedir. Memlûklerde Arapçanın veya Selçukîlerde Farsçanın resmî yazışma dili oluşu, devlet dilinin Türkçe olduğu gerçeğini değiştirmez. Diplomasinin o coğrafyadaki müşterek dilinin ne olduğu, ordu-devlet dilinin Türkçe oluşunu hiç etkilemez. Unutulmamalıdır ki, Devlet-i Aliyye’de de diplomatika dilinin Latince olduğu uzunca bir dönem vardır ve bu, devlet dilinin Türkçe olduğu gerçeğini hiçbir zaman değiştirmemiştir. Türk’ün idaresi altına yeni giren toprakların yerli insanı bir efendi-köle ilişkisine mâruz kalmadan, hiçbir asimilasyon siyasetine uğramadan, kolonyal ihtiraslara kapılmadan, tamamen gönüllü olarak Türkçe öğrenir. Bunda, meramını yeni muktedirlere kolayca ifade edebilme isteği kadar, ona benzeme gayreti de hissedilir. Daha XV. asırda, Ebulhayr-ı Rûmî’nin *Saltuk-nâmesi*’nde geçen bir sahne, bu konuda fikir verecektir:

“Françe pâdişâhı ol elindeki câmin cür’asın Yunan oğlu üzre serpti. Yunan oğlu eytti: Ben kayser aslı olam, sen bana horluk edersin. Olsun, varayım Türk olayım dahi sizlere ne iş kılam.” (Ebulhayr-ı Rûmî 1990, s. 23).

Anlaşılan o ki, mağdur milletler Türk idaresi altına girmeye can atmanın ötesinde, Türk olmaya heveslenmektedir. Çağ öyle bir çağdır ki, Türk olmak isteyen tek yapması gereken, Türkçeyi sökmektir. İşte bu sebeple, Devlet-i Aliyye’de birinin diline bakarak onun soyunu sopunu tayin etmek mümkün değildir (Tylor, 1889, s. 152); lâkin etnik kimlik için olmasa da kültürel aidiyet için bakılabilecek en sağlam delil yine dilden gelecektir.

Memâlik-i Osmâniyye’de tebaanın “ius sanquinis” bir dikkatle belirlendiğine ve tefrik edildiğine dair bir işarete rastlanmadığından, Türk dili ile edebiyat eseri veren kimseyi de jenealojik kriterlere göre değil -olsa olsa- ortaya koyduklarındaki başarısına göre değerlendirirler. Bir edibin Türk mü, Rum mu, Ermeni mi, yoksa başka bir etnik soydan mı olduğu sanatın meselesi değildir. İster Türk’ün Asya’dan edinip yanında taşıdığı eski alışkanlıklarıyla, ister Roma’nın emperyal topraklarındaki kozmopolit çeşitliliği sahiplenmesiyle, isterse devrin “mîl ü nihâl” anlayışının etnik kimlik tartışmalarına müsaade etmemesiyle açıklansın, bütün dünya gibi, Devlet-i Aliyye’de de “ekalliyet” kavramı sadece dinî bir ayırımın ifadesinde kullanılır. Müslim ve gayr-ı müslim tefrikasının edebiyat noktasından bakıldığında garabet yüklü yanı şudur: Devletin Arap ve Acem asıllı İslamî unsurlarının Türk dili ile uzak-yakın hiçbir münasebeti yokken, “ehl-i zimme”den Rumlar, bilhassa Ermeniler arasında Türkçeyi layıkıyla bilip, bu dille edebiyat eseri verecek olgunluğu yakalamış pek çok isme rastlanır. Türkçeyi ustalıklı kullanmak, bir “zimmî”nin Türkleştiği yerdir. Buradaki psikolojiyi belki Frantz Fanon gibi anti-kolonyalist birinin çalışmalarını referans göstererek açıklamaya çalışmak yanlış olacak; fakat onun köle-efendi üzerinden kurduğu ilişkiyi muktedir-reâyâ bağlamında yeniden inşa ederek tekrarlayabiliriz (2016, s. 261). Fanon’un efendisine benzemek isteyen kölede bulunduğu Hegelci diyalektiğin bir benzerini de Türk gibi giyinip, yaşayıp, düşünüp, hissedip, eser vermeye çalışan zimmîler üzerinden kurmak mümkündür. Bu gayreti “emperyalist Osmanlı”nın resmî asimilasyon politikasıyla izahın bir yolu yoktur. Musikîde yahut mimarîde olduğu gibi, edebiyatta da karşımıza çıkan pek çok zimmî sanatkâr vardır ve bunlar sistematik bir zorlama ile değil, hâkim ve baskın zevke gönüllü olarak katılma isteğiyle davranırlar.

4. Zimmî sanatkârların plastik sanatlardaki yerini şimdiye kadar tartışan çıkmadı. Musikîde Aleksan Ağa ve Kemanî Serkis Efendi; mimarîde Balyan ve Serveryan aileleri; resimde Manas ailesi, Andon Babayan, Mıgırdıç Melkonyan gibi isimlerin arasında, devlet tarafından “ressâm-ı şehriyârî”, “mimâr-ı hâssa” benzeri unvanlarla taltif edilenler azımsanamayacak miktardadır. Ne zamanında ne de şimdilerde onların Türk sanat tarihine ilavesinde bir mahzur görene rastlanmıyor; lakin bahis edebiyat olduğunda durum farklı... Birilerinin fikrinde, Türk edebiyatı “Türk”ün edebiyatı olduğu için, anadili başka olmasına rağmen, Türkçe eser veren Türkiye vatandaşlarının yazdıkları “Türkçe edebiyat” başlığı altında toplanmalıdır. Bu iddianın sahiplerini Türk tarihi, temel sosyoloji, siyaset felsefesi, hatta filoloji bilmemekle itham etmek; kahvehane işi süflî bir politikayı savunmakla suçlamak mümkündür...

a. Buraya kadar söylenenlerden kolayca anlaşılacağı gibi, çok uzun süredir “Türk” bir ırkın değil, milletin adıdır. İrkin taşınması beklenen kültürel değerler Türkçe ile nakledilir ve bu değerlere yabancı kalmayan herkes millet tarafından kolayca kucaklanır. Daha basitleştirerek söyleyecek olursam, “bir, ikki, üç, dört” diye sayabilen, Türk olmaya hevesli herkes için bir ümit vardır. Batı dünyasında “Türk” dendiğinde, öncelikle Memâlik-i Osmâniyye’de yaşayan ve zimmî, köle demeden herkesi kapsayan genel bir kimlik

kastedilir; sonra da dar anlamıyla Müslüman olan herkesin ortak adı olarak kullanılır.<sup>1</sup> İçeride, Devlet-i Aliyye’de ise, “Türk” dendiğinde anlaşılması gereken Sultan II. Murad’a kadar ayrıdır; oğlu Fâtih Sultan Mehmed’den sonra apayrıdır. Sultan Murad’ın saltanatının sonuna kadar, Türk milleti tarafından kurulmuş bir “devlet” ve onun töre kaynaklı zihniyeti hükümandır. Sultanın Edirne’de darp ettirdiği mangırlara Kayı boyunun tamgasını bastırması yahut Dânişmend-nâme, Kabus-nâme gibi eserleri “rûşen değil, açık söylememiş (...) halâvet bulmazız” diye reddederek, daha sade bir Türkçe ile hazırlanmalarını istemesi, tercüme yoluyla Arapça ve Farsçaya olan ihtiyacı azaltması gibi seçimleri, bir Türk devletinin hükümdarı olma bilinci taşıdığını gösteriyor. Oysa oğlu Sultan Mehmed, artık bir imparatorluğun “kayser”i olduğu fikriyle hareket eder. Devletin kurucu unsuru hiyerarşide baskın gücü oluştururken, “imparatorluk”u fetihlerle reâyâya dâhil edilmiş yetmiş iki millet oluşturur ve “beka-yı devlet” için, onların arasında eşitliğin gözetildiği bir politika takip etmek gerekir. Dolayısıyla, imparatorluk şuru ile davranılırken, Türk artık reâyânın diğer unsurlarıyla eşitlenecektir. Sultanlar çocuklarına Oğuz, Kaya gibi isimler vermeye, şehzâdeler Derviş Mehmed’in *Sübhatü’l-ahbâr*’ı gibi kaynaklardan efsanevi soyunu öğrenmeye, Söğüt, Türklüğün Kâbesi gibi görülmeye devam etse de Türk’ün “millet-i hâkime” sayılmaz olduğu fark edilir. Hâkimiyeti bir kere daha Türkçe temsil etmeyi sürdürecektir. Lala Mustafa Paşa’dan nakledildiğine göre, Makbûl İbrahim Paşa “kemâl-i beşâseti hâlinde ol pâdişâh-ı Sikender-câha ‘Türk’ diye hitâb edermiş. Yâni ki, ecdâd-ı izâmî Türkistan’dan geldiği mânâları terk-i edeb yüzünden mudhikâne güftarla söylemiş” (Gelibolulu Mustafa Âli, 2014, s. 604). Bir Pargalının koca hükümdarın soyunu “mudhikâne” bir tavrıyla sarakaya alışı ve bu tavrının beklenen tepki ile karşılanmayışı, Türk’ün ciddî bir itibar kaybı ile sıradanlaştığının resmî seviyedeki işaretidir.

Devletten halka inildiğinde ise, Türk’ün yeni karşılığı “şehirli olmayan”dır. Devlet-i Aliyye’de kozmopolit “medeni” milliyetsiz iken, taşralı “bedevî” Türk’tür. Burada, Türk’ün Türkmen ile eşitlendiği, Türkmen’den de yörüklerin anlaşıldığı fark edilir. Medeni/ beledi/ şehri olmak demek, “nizâm-ı devlet”e riayet etmek, vergisini ödeyip emre itaatle askerlik etmek, mürekkep yalayıp kibar olmak demektir. Bedevî/ Türkman/ yörük/ Türk ise, yersiz yurtsuz, vergi ve asker kaçağı, isyankâr, eşkiyâ, kaba saba insan karşılığınadır ve bu anlamı ile Lâtince’deki “barbarus”un ve Arapçadaki “Acem”in de mukabilidir.

Hâsılı insân olanlar Türk’e mihmân olmasın

Türk’e lâyük bin topuz biri noxsân olmasın

<sup>1</sup> Redhouse’un önce Transactions of the Royal Society of Literature’da (Vol. XI, Part III, new series, p. 416-434) yayımladıktan sonra, kitabına da aldığı bir bölümde, kime Türk dendiği anlatılır (“On the Significations of the Term ‘the Turks’”, A Vindication of the Ottoman Sultan’s Title of “Caliph”, London, 1877, H. R. Armstrong, p. 18-19). Buna göre, Asya’da, Avrupa’da ve Anadolu’da Türkçe konuşan Müslüman nüfusun hepsine Türk dendiği gibi, Hıristiyan olmasına rağmen, ikinci dil (second vernacular) olarak Türkçeyi kullanan Rum, Ermeni, Bulgar, Sırp gibi kavimler için de aynı sıfat kullanılır.

diyen medenî Türk'tür, denen de yörük Türk... Tefrika unsurunun milliyet yerine dinde bulunduğu bir çağda, gayr-ı müslim olmanın ayrıştırıcılığına bir de gayr-ı sünî olmak eklenir. Ehl-i sünnet şehirleri kapsarken, bedevî Türkmen kızılbaşdır, celâlidir, torlaktır, "dâği"dir. Hâl böyle iken, Türk'ün nesebini unutmamasından yahut çıktığı kabuğu beğenmemesinden bahsetmek yerine, siyaseten emperyal bir ortak kimlikte birleşme gayretini fark etmek daha isabetli olacak. Bu kozmopolit-şehrî ortak kimliğin XIX. asırda resmîyet kazanacak adı "Osmanlı"dır ve bedeviyet yaşayan taşralının ortak adı Türk olmaya devam edecektir. Eski mecmûalarda

Verirsen bir kızıl mangırı hezârân bir acı turba

Eğer bin Türk'ü bir turba verirsen hayf turba

Eğer sehville verirsen heman sâat tefekkür et

Yele gitsin suya gitsin hayf Türk'e giden turba

gibi (Mecmûa-i Eş'âr, İÜ NEK TY 05481, v. 8a) örneklere rastladıkça hatırlanması gereken, devletin kurucu unsurunun kendi kendine düşman olduğu gibi garip ve temelsiz bir yorum olmamalıdır. Merkez, kendine itaatte kusuru olan taşralıya öfkesini böyle ifade etmektedir. Taşradan çıkıp da parlayarak merkezde kendine bir yer edinenlere bile neyzen bakışlı kalmayı sürdürüşü ondandır. Bir XIX. asır cöngünde (Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Supplément turc, 1618, s. 20) rastladığımız

Ferîd-i rûzigâr ile fûnûn-ı asr olsa bir Türk

Gitmez onun mizâcından zerre kadar eşeklik

beyti yahut isimsiz bir şairin aşağıdaki mısraları gibi yüzlerce örnek, bu tavrın yaygınlığı hakkında bir fikir veriyor (Mecmûa-i Eş'âr, İÜ NEK TY 11130, s. 57):

Dahi ömründe nedir bilmez iken hüsn ü edâ

Bir deli Türk'ü görürsün zurefâ şeklinde

"Osmanlı"nın kavmiyet reflekslerini aşan bir üst kimlik, emperyal bir devletin tebaası için müşterek ve kaynaştırıcı sıfat olarak benimsenmesi, aşağı-yukarı XIX. asrın ortalarına rastlar. "Devlet-i Aliyye" yerine, "Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye"nin kullanılmaya başlanması bir yandan siyaseten Batılı hânedanlara duyulan bir imrenmeyi haber verirken, diğer yandan da kültürel bir kaynaşma gayretinin resmîyet kazandığını gösterir. 1876'ya gelindiğinde, "Osmanlı" kimliğinin kapsamı resmen teyit edilecektir. Kanûn-ı Esâsî'nin 8. maddesinde "Devlet-i Osmâniyye tâbiyetinde bulunan efrâdın cümlesine hangi dîn ü mezhebden olursa olsun, bilâ-istisnâ Osmanlı tâbir olunur" ifadesi Fâtih'ten beri yaşananların bir özetidir. Din farkını yok ederek gayr-ı müslimi, mezhep farkını ortadan kaldırarak da taşra Türkünü eşitlemek... Aynı yerde, 18. maddede "devletin lisân-ı resmîsi olan Türkçe"den bahsedilmesi bir kere daha gösteriyor ki, kavmiyetin bağlayıcılığı yerine, hâlâ birleştiricilik "Türkçe"den beklenmektedir. Burada Gellner'ın yukarıda iktibas edilen cümlelerine dönerek, birinin mensup olduğu ulusu kültürel bağların belirlediği ve en muhkem kültür bağının da dil olduğunu yeniden hatırlanmalı.

“Osmanlı”nın bir millet adı gibi kullanılmasındaki uzlaşmacı tavrı takdir edenler kadar, Türklerin “ittihâd-ı anâsır” fikrine kurban edildiğini düşünenler de yanılmakta... Unutulmamalı ki, Meşrûtiyet’ten sonra, Türk milliyetçiliğinin uç verdiği yer yine Türkçe olacaktır.

Buraya kadar yukarıda izah edilenler bize Devlet-i Aliyye'nin asırlar boyunca edebiyatına bir milliyet atfetmekten kaçındığını ve ortaya konan eserlerin Türkçe olmasını aidiyet noktasında yeterli bulduğunu göstermektedir. Ermeni aşuglarının söyledikleri, de, gayr-ı müslim klâsik şairlerin kalem mahsûlleri de, mühtedilerin yazdıkları da bu şekilde değerlendirilmiş ve benimsemekte bir mahzur görülmemiştir. Muhtemeldir ki, biri çıkıp da “Türk edebiyatı”ndan bahsedecek olaydı, ehl-i kalemin bundan anlayacağı da “folklorik edebiyat” olurdu.

**b.** Bu uzun tarihî açıklamayı akılda tutarak, adlandırma probleminde sosyopolitik bir noktadan bakınca, göreceğimiz hayli şaşırtıcıdır. XVIII. asırdan itibaren Avrupa’da “ulus-devlet” kavramının uyanmasından sonra, “millî” edebiyatların belirlediği ve “öteki” kavramının belirginleştiği görülür. Buna rağmen, millîliğin dil üzerinden kurulması sebebiyle, edebiyatta “öteki”nin tespitindeki tek kriterin yine dil olarak devam ettiğini fark ederiz. Devlet-i Aliyye dominyon ve sömürgeleri olmadığı için, asimilasyonu bir politika hâline getirmez; fethettiği toprakların yerli ahalisini de Türkçe öğrenmeye mecbur etmez. Şayet reâyâsı Türkçeye rağbet göstermişse, bunun öncelikli sebebi onu “lingua franca” bilmesidir; sonra da imrenme ve özenti... Afrika’nın ve Amerika’nın tamamında, hattâ Uzak Asya’da sömürgeleri olan Avrupa ise, bir yandan dilini bu uzak topraklarda yaygınlaştırmak, diğer yandan da onu mükemmelen öğrenenleri bile “öteki” olarak görmeyi sürdürmek kararlılığındadır. Post-kolonyal dönemde biraz olsun ehlileşirse de bu hassasiyetini hep yaşatırken, tek istisnâ alan olarak sanat ve edebiyatı görür.

Avrupa kültürü, zenofobik titizlenmelerine rağmen, dilinde eser veren herkesi kendinden bilir ve saygı duyar. Bu benimseyiş o kadar derindedir ki, İngiliz edebiyatından İrlandalı edipleri çıkardığınızda, parlaklığından çok şey kaybeder. Sözgelimi, William B. Yeats, anadilini bilmeden İrlanda senatosunda bile yer aldı; lâkin eserleriyle yegâne hizmeti İngiliz şiirine olduğu için, ülkesinin edebiyatında bir yeri olmadı. Joseph Conrad, bir Leh olarak gemilerde yirmi yıl boyunca çalıştı. İngilizce’yi de 1878’de, yirmi bir yaşında iken, bir İngiliz ticaret gemisinde öğrendi ve bu dildeki ilk eserini ancak 1896’da bastırdı. Buna rağmen, kimse çıkıp da onun eserlerinin İngiliz edebiyatına dâhil edilmemesi gerektiğini söylemedi. Tristan Tzara ve Eugène Ionesco Romen, Apollinaire İtalyan, José-Maria de Heredia Kübalı, Comte de Lautréamont Uruguaylı olmasına rağmen, Fransız edebiyatının önemli isimlerinden sayıldı ve hiç yadırganmadı. Kültürün edibi kucaklayışındaki bu geniş toleransın mukabili olarak, edip de anadili yerine seçtiği edebî dili samimiyetle benimser. Açıklayıcı bir örnek olarak, Çek asıllı Milan Kundera hatırlanabilir. Kırk yıl ülkesinden uzak kalan yazar, yeniden Çekya vatandaşlığı verilmesine ve defalarca vatanına davet edilmesine rağmen, mülteci bir Fransız olarak kalmayı yeğledi (The Guardian, 3 December 2019). Bu seçimini, çok yıllar evvel, bir röportajında “vatan”ın bir illüzyon, bir mit olduğunu ve “d’être enraciné” (kök salmak) fikrinin sadece bir kurgu



sayılması gerektiğini söylerken belli etmişti (Kramer, 29 April 1984). 30 Mayıs 2009'da, memleketi Brno'da bulunan Masaryk Üniversitesi, Kundera ve eserleri hakkında milletlerarası bir konferans düzenlediğinde, yazar oraya da katılmadı ve bir mektup yollayarak, kendini Fransız yazarı hissettiğini, eserlerinin Fransız edebiyatı içinde değerlendirilmesini ve kitapçı raflarındaki yerinin de bu olması gerektiğini ifade etmiştir. Bu tutum M. Kundera'nın Fransızca'yı bütün ruhunu ve fikrini ifade etmenin yegâne yolu kabul ettiğini gösterir ki artık onun Fransızlığını sorgulamak anlamsızdır.

Sömürgelerden çıkıp da Fransız edebiyatı tarihine adını yazdıran Martinikli Frantz Fanon, Senegalli olmasına rağmen Fransız Senatosu'na seçilen Ousmane D. Socé, Académie Française'e lâyık görülmüş ilk Afrikalı olan Léopold Senghor gibi isimleri "littérature francophone" başlığı altına yerleştirmek mümkün değil; çünkü bu ilişki sadece Fransızca konuşup yazabilmekten ibaret kalmaz; edip, baskın bir kültürün zihniyet ve keyfiyetinden beslenerek bütün naturasını değiştirir; ister-istemez ona dönüşmeye ve Fransız olmaya başlar. Sözün gelişi, Nijerya'da resmî dilin Pidgin İngilizcesi veya Kongo'da Fransızca olması ayrı bir bahistir; bir Nijer'in veya Bantu'nun anadilini edebî dil olarak kullanmayı seçmeyişi ayrı bahis... 2021 yılında Nobel Ödülü'nü alan Tanzanyalı romancı Abdulrazak Gurnah, on romanının hiçbirini Swahili dilinde yazmamışsa ve tamamını İngilizce olarak kaleme almışsa, onu Zanzibar edebiyatına dâhil etmenin yolu yoktur. Kendisi istemese de, İngilizler hoşlanmasa da yazdıkları Britanya edebiyatının bir parçasıdır. Uzak sömürge ve dominyonlarda yaşanan bu durumun bir benzerini Avrupa'da resmî vatandaşlık bağı ile birbirine bağlanmış olan azınlıklar için de söylemek mümkün... Meselâ, Fransa'da Kelt asıllı Bretonlar ve Korsikalılar nespçe Fransız; İspanya'da Katalanlar ve Basklar soyca İspanyol olmadıklarını bilirler; fakat eserlerini Fransızca ve İspanyolca olarak verirken, Fransız ve İspanyol edebiyatına dâhil edilmelerini de gayet tabii bulurlar. Mahallî diliyle yazmak yerine, resmî dile eklemeyi tercih eden azınlık mensubu, bu seçimiyle "major edebiyat"a da gönüllü olarak katılmaktadır. Ancak, Gabriel Aresti gibi, sonradan öğrendiği Baskça'yı, Mercè Rodoreda gibi Katalanca'yı edebî dil olarak seçen kalemlerdir ki, kendi millî edebiyatlarına hizmet etmeleri hâlinde, bu büyük şemsiyenin altından çıkacaklarını da bilirler.

Deleuze ile Guattari, akıllıca bir seçimle, "minör ve majör edebiyat"ı Franz Kafka üzerinden ele alırlar. Prag'da doğmuş Bohemyalı bir Yahudinin Çek edebiyatına değil de Alman edebiyatına dâhil edilmişinden daha isabetli bir örnek bulunamazdı. Kafka'nın eserleri din, soy ve coğrafya gibi temel değerlerin hepsini aşarak, dil üzerinden Alman edebiyatına bağlanmaktadır. Deleuze ile Guattari "minör edebiyat"ı, "minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır" diye tarif ederler (Deleuze-Guattari, 2000, s. 25). Dolayısıyla, Kafka'nın eseri de majör dil olan Almancanın içinde ve "minör edebiyat" kapsamındadır. "Saf kan" bir Alman edibinin yazdığı ile bir Çek Yahudisinin yazdığı arasında zihniyet, ifade ve içerik olarak bir fark bulunmadığında, tek farkı milliyet olduğunda, bu ayırım bir dil ürünü için kategori açma sebebi sayılabilir mi? Cevap, "hayır" olmalı değil mi? Burada, Alman millî şuurunun özgüllüğü ve Avrupa'nın geri kalanından farkları üzerine uzun uzadıya bir şeyler söylemek gerekir; lâkin muhtasar olarak şu kadarı ifade edilebilir ki, Alman

zihni Alman dilinde yazılmış her eseri kendi edebiyatından sayma inceliğini, imparatorluktan kalma toleransını önce Aryan ırk iddiası ve “Untermensch” kavramıyla, sonra da nazizm ve II. Cihan Harbi ile kaybetmiştir (Aytaç, 1999, s. 283). Bundan sonradır ki, Alman edebiyatının hâlis Almanların edebiyatı olması için, soyu farklı Alman vatandaşlarının eserlerini tikiştirecekleri alt kategoriler aramışlardır. Onların yazdıklarını “Deutschsprachige Literatur” (Almanca söylenen edebiyat) başlığı altında toplamayı denerler. Asıl müşkül, 1960’lı yıllarda büyük işçi göçü başlayınca yaşanır. “Gastarbeiterliteratur” (misafir işçi edebiyatı) ve onun çokça eleştirilmesi üzerine “Gastliteratur” (misafir edebiyatı) başlıkları icat edilir. Eski işçilerin ikinci, üçüncü nesil torunlarının elinden Alman edebiyatının birinci sınıf eserleri çıkmaya başladıkça, rağbet bulup da büyük ödülleri onlar topladıkça, kategorinin adı da “Ausländerliteratur” (yabancıların edebiyatı) hâlini alır. Derken, Alman vatandaşı olmuş, ama yabancı olarak görülmekten kurtulamamış ediplerin ortak etiketi “Migrantenliteratur” (göçmen edebiyatı) belirir. Uzun tartışmalardan sonra, şu sıralarda yaygın olarak kullanılan adlandırma “Interkulturelle Literatur” (kültürler arası edebiyat)... “Hâlis” Alman zihni, birkaç nesildir Almanya’da yaşamalarına rağmen, hâlâ kendisi kadar hâlis bulamadığı Alman vatandaşları arasından çıkan edipleri, başka kültürlerin edebiyatını Alman dilinde sürdüren yabancılar olarak görmeye, onların eserlerini “minör edebiyat” ürünü saymaya bugün de devam ediyor.

Tarih boyunca, Türklerin sömürgeci, ırkçı, asimile meraklısı bir ideoloji ile devlet yönettikleri hiç görülmedi. Çoğulcu demokrasiyi geç öğrendiler; fakat tiran yerine vicdan tarafından yönetildikleri dönemler de azımsanamayacak kadardı. Tek başına Devlet-i Aliyye’nin bile altı yüz seneden ziyade yaşadığı hatırlandığında, bu uzun süre zarfında reâyâ, tebaa, zimmî diye adlandırılan kitlelere olan bakışının hep aynı kaldığını iddia etmek mümkün değil. Yine de bilinmesi gereken, XX. asra kadar, hangi zaman diliminden bahsedilirse bahsedilsin, Avrupalı herhangi bir devletin kendi kanından ve dininden olmayanlara yaklaşımı ile kıyaslanamayacak kadar müspet bir anlayış geliştirmeyi başardığıdır. Cumhuriyet’in getirdiği Kanûn-ı Esâsî’nin 88. maddesinde “Türkiye ahâlisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibarıyla Türk itlâk olunur” denişine ilk defa 1924’te karar verilmiş değildir. Avrupalının bin yıldır “Türk”ü Devlet-i Aliyye’deki “anâsır-ı muhtelif”nin cümlesi için ortak bir sıfat gibi kullanışı, ricâl-i devletten sokaktaki insana kadar tebaanın bu kaynaşmayı sağlayabildiğini gösteriyor. Bütün bir edebiyat tarihimizde gayr-ı müslimlerin Türkçe eserlerini dışladığımızın hiçbir işaretini göremeyiz. Mecmualara kaydetmemek, tezkirelere almamak, görmezden gelmek (nazire, tehzil, hiciv söylememek, encümen-i şuarâlara çağırmamak, istinsah etmemek...) gibi tefrikacılığa kalkışmak bir yana, onların eserlerine ayrı bir kategori açmak bile akıldan geçmez.

Maziye bakıldığında hâl böyle iken, bugüne doğru yaklaşınca durum değişiyor. Âdeta, Osmanlının bağınazlıktan uzak Müslümanlığı, diğer dinlere, milliyetlere olan toleransı ve kaynaşma isteği, modern insanda yerini kaba bir zenofobizme bırakmış gibi... Artık Atatürkçü olduğunu söyleyenler bile, onun “Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran Türkiye halkına Türk milleti denir” sözünü anlamakta zorlanıyor (Tanör, 2007, s. 309-310). Tek ümit, Habermas’ın “Küreselleşme ve Milli Devletlerin Akıbeti”ni okuyan birilerini

bulmaya kaldı. Bir edibi ve eserlerini Türk edebiyatına dâhil edebilmemiz için, dilinin değil de soyunun Türk olması gerektiği, aksi hâlde onu “Türkçe edebiyat” başlığı altına yerleştirmenin en doğru yol olduğu görüşü, bilhassa filolojiler yoluyla Avrupa’dan ithal edilip hızla akademyada benimsenmiştir. Burada, bilhassa Alman filolojilerinin sorumluluğu büyüktür. “Onlarda var da bizde niye yok?” refleksinin sosyopsikolojik bir acizlikle açıklanmaya muhtaç yanlarından olan bu faşizan ifade, entelektüel muhitte henüz derinlemesine tartışılmış değil; çünkü artık, doğru-yanlış değerlendirmelerinin çok ötesinde, “lâ-yüs’el” bir siyasî inanca ve ilerici-gerici olma kriterine dönüştürüldü.<sup>2</sup> İşin garibi, hâl-i hâzırdan geriye doğru bakılarak yapılan edebiyat tarihi çalışmaları ve metin arkeolojisi de bu çarpık zihniyetten payını aldığı için, geçmişi kendi şart ve kriterleri dâhilinde değerlendirmek yerine, Batının zenofobik karakterini taklit eder oldu.

c. Siyasetin elinde eciş bücüş olmayan, objektif filolojinin meseleye bakışı ise, çok daha içeridendir. Bu bahiste ilk söylenmesi gereken, Türk edebiyatının zaten Türkçe edebiyat olduğudur; fakat Türkçe olmak bizim edebiyatımızın gereğidir ve bunun anadiliyle yazmayan Türk vatandaşlarını ifade için kullanılması en hafif kelimeyle saçmalaktır. Bir sanatın malzemesini onun yanında kullanarak, buradan anlamlı bir ayırım yaratmaya çalışmanın başkaca bir değerlendirmesi olamaz. Tıpkı “boyalı resim” yahut “notalı beste” der gibi, “Türkçe edebiyat” ifadesi de absürddür ve yegâne cevabı “Türkçe olmayıp da ya ne olacaktı?”dan ibarettir. “Türk edebiyatı” başlığını ırkçı bulduğunu söyleyenlere mukabil cevap, Türkçe bilmedikleri olacak. En basit seviyede bir gramer bilgisine sahip olanlar dahi bilir ki, sıfat ile isim aynı yerden türese de aralarındaki anlam farkı büyüktür ve bu kadarcık bir dil bilgisinden mahrum olanların, boylarını aşan meseleler için çene yarıştırmalarına kulak asmamak gerekir. “Kan kırmızısı” ile “kan kırmızı” arasındaki devâsâ semantik farkı çözümeden, böyle ciddi bir meselede ağız açılmamalı. Aynı şekilde, “Türk edebiyatı” ifadesinde yer alırken “Türk” bir isimdir ve iddia sahiplerinin haklı çıkabilmesi için, sıfat olarak kullanılması gerekmektedir. Bir başka örnek üzerinde tekrar göstereyim: “Bir Türk askeri” ve “Türk bir asker” tamlamalarının ilkinde vatandaşlık bağı ile Türk olan, ama aslında Çerkes, Ermeni veya Kürt de olabilecek bir askerden bahsedilirken, ikincisinden askerin Türk asıllı olduğu sonucu çıkar. Demek ki, “Türk edebiyatı” adlandırmasını çarpıtmak için özel bir çaba harcamadıkça, sadece nesebi Türk olanların edebiyatını karşıladığı şeklinde değerlendirilip eleştirilmesi için bir sebep yoktur.

Diğer taraftan, “Türkçe” kelimesi de fena hâlde aldatıcıdır; zîrâ, dilimizde “+çe” diye dil isimleri yapan özel bir ek yoktur ve tek fonksiyonu “eşitlik/ equative” durumlarını ifade etmektir. Demek ki, “Türk-çe” dediğimizde, aslında “Türkâne/ Türkî/ Türk’e has/ Türk’e

<sup>2</sup> Kıbrıs Barış Harekâtı esnasında, Fransa’da kurulan ve çıkartma aleyhinde bildiri yayımlayan L’Association des etudiants de Turquie en France’ın (Fransa’daki Türkiyeli Öğrenciler Birliği) adındaki “Türkiyeli” sıfatını Cumhuriyet’te çıkan üç yazısı ile eleştiren Nadir Nadi’yi yıllar sonra büyük rejisör Metin Erksan hatırlatmıştı (Cumhuriyet Gaz., 28 Şubat 1999). Oralardan başlayan yanlış, kök salarak ilerledi ve yirmi yıl sonra, yine bir Kıbrıslının, Mehmet Yaşın’ın Poeturkasında “Türkçe şiir/ edebiyat”ı teklif edişine bağlandı.

yaraşır” gibi bir manayı kastediyoruz.<sup>3</sup> Bu anlamıyla, “Türkçe hissediş” yahut “Türkçe yaşayış” der gibi, “Türkçe edebiyat” da denebilir. Yukarıdan beri sıkça ifade edildi; bir milletin birincil alâmet-i fârikası dildir ve birinin Türk olduğu da her şeyden evvel dilinden anlaşılır. “Türk dediğin Türkçe konuşur” yerine, “Türkçe konuşan zaten Türk’tür” önermesi... O hâlde, “Türk dili” ile “Türkçe”nin sinonim kelimeler olmadığı ve en “Türkâne” tavrın Türk dili konuşmak olması sebebiyle böyle bir denkliğin doğduğu söylenmeli. Bir başka ifadeyle, birinin “Türkçe” görünüp, davranıp konuşması, yedi göbekten Türk olduğunun değil; ama Türk olduğunun alâmetidir. Yoksa misyonerlerden Vambery’ye kadar, kafasına sarık dolayıp da aramızda Türkçe konuşarak dolaşan bunca ecnebiyi Türk saymamız aptallığımızdan değil, Türk’ü böyle tarif edişimizdendir. Demek ki, “Osmanlı-ca” kelimesini duyduğumuzda da bir dilden değil, bir tavırdan bahsedildiğini anlayacağız. Eski bir Bünyan türküsünde

Kız nişanlın geliyor, Osmanlıca yürü

mısrainı işittikten sonra, kızın niçin Osmanlıca konuşmaya çalışmadığını, yürümenin Osmanlıcasının nasıl mümkün olduğunu artık sormayacağımızı düşünüyorum.

“Türk-çe” hakkında söylenenleri yeteri kadar ikna edici bulmayanlar, “eşitlik” anlamının hemen bütün Avrupa dilleri üzerinden de sağlamasını yapabilirler. Sözelimi, İngilizce’deki “-ish” eki de bu anlamı karşılar; “child-ish” (çocuk-ça), “sour-ish” (ekşimsi) veya “man-ish” (merd-âne) gibi... XIII. asırdan itibaren, uzun süre “Engl-ish” de “of or pertaining to the Angles” (Angllara ait veya onlarla ilgili) yahut “belonging to the English people” (İngiliz halkına ait) diye anlamlandırılmıştı. Hâl böyle olduğu içindir ki, İngilizce’de “Turk” kelimesi varken, “Turkish” kelimesinin hem kavmin, hem de dilin adı olarak kullanıldığını zannetmemiz, aynı gerekçe iledir. “Turk-ish”, tıbkı “Türk-çe” gibi, Türk olmanın “Türkâne” vasıflarının cümlesini kapsamaktadır (bu mânâsıyla, İtalyanların “alla turca”sına yaklaşır). Türkçe konuşuyor olmak, o kadar baskın bir kavmiyet özelliğidir ki, Londra’daki King’s College’ın Türkçe profesörü olan Charles Wells, “Turkish Literature” yerine The Literature of the Turks adıyla bir seçki neşrettiğinde de metnin kasdı ve içeriği değişmez; “Türklerin edebiyatı” ifadesini taşıyan bu kitapta, muhtemelen Sırp olduğu düşünülen Mesîhî’den<sup>4</sup> bile “Turkish poet” diye bahsedilir (1891, p. 143).

ç. Edebiyat, sadece ve sadece dilin ürünüdür. Bir edebiyatı falanca milletin edebiyatı olarak anıyorsak, tek sebebi o milletin dili ile yaratılmasıdır. Milletin bir ferdi, anadilinde eser vermiyorsa, o edebiyata değil, eser verdiği dilin edebiyatına dâhildir. Türk edebiyatını düşünerek sıralayacak olursam,

<sup>3</sup> Eski ve sağlam bir örnek: Franciscus à Mesgnien Meninski de 1687 tarihli lûgatinde “Türkçe/ Türkice” karşılığına “Türk tarzı üzre/ Türk dilince” anlamını vermektedir (1687, p. 1706).

<sup>4</sup> Şark edebiyatına ilgi duyan Avrupalı araştırmacılar, Mesîhî’nin doğduğu topraklardan ve seçtiği mahlâstan hareketle, onun bir huristyan olduğu neticesini çıkarırlar. Bu sebeple de erken tarihlerden beri ilgilerini eksik etmezler. İhtimâl ki, erken dönem şarkiyatçılarından Sir William Jones ondan şiir tercüme eden ilk isimdir (Jones, 1774, p. 273-277).

1. Türk asıllı olmasına rağmen, eserlerini Türkçe vermeyen hiç kimse Türk edebiyatının bir parçası değildir. Kendisine aidiyeti şüpheli bir-iki mülemmâ dışında Türkçe şiiri bulunmayan Mevlânâ<sup>5</sup> aslen Türk olsa da Türk şairi değildir. Nizâmî-i Gencevî gibi,

پدر مر پدر مرا ترک بود  
در نرو هر یک یکی گرگ بود

(Atalarımın, dedelerimin hepsi Türk idi

Her biri kuvvette bir kurt idi)

diyerek, aidiyetini kuvvetle hissettirse bile, edebiyat dili olarak sadece Farsçayı kullanmış bir şairi edebiyatımızın rüknü saymak mümkün değildir. Sebep? Çünkü edebiyat gibi tamamen dilden ibaret bir alanda, milliyetin hiçbir ayırt edici vasfı kalmaz. Milliyetiniz tercih ettiğiniz dilden ibarettir. Süleyman Nazif'in, Şevket-i Buharî'ye dair uzun makalesinin başında

“Türkçe bir mısraı ahlâfa intikal etmemiş bir Acemce şairi, irken ne olursa olsun, irfânen Acem'den başka bir şey değildir. Hersekli Ârif Hikmet'e Slav şairi diyemeyeceğimiz gibi.” deyişi, bu bahiste söyleneceklerin özeti gibidir (Süleyman Nazif, “Şevket-i Buharî-1”, Peyam-Sabah, Nu. 1150, 15 Şubat 1338/1922). O sebepledir ki, “Alamancı” ailelerin çocuğu olup Almanca eser vermeyi yeğleyen Akif Pirinççi, Feridun Zaimoğlu, Şerafettin Yıldır gibi birinci nesilden ediplerin; anadili köreldiği için Almancadan başka edebiyat dili bilmeyen Selim Özdoğan, Deniz Utlu, Zehra Çırak, Safiye Can gibi ikinci nesilden isimlerin; göç, iltica, iskân, aldığı eğitim gibi sebeplerle İngilizce, Fransızca başta olmak üzere, bir başka dilde düşünüp, hissedip, yazmayı benimseyen yüzlerce kalemin eserleri de yazdıkları o dilin edebiyatına dâhildir. Buna muhalefet eden, çeşitli bahanelerle o edipleri kendinden saymayı reddeden her kültür, edebiyatın kriterleri yerine, faşizan bir siyasetle hareket etmektedir.

2. Türk dilini kendi anadilinden ziyade benimsemiş, rüyalarını o dilde görmüş ve ruhunun en derin, en karanlık, en girift köşelerini ifade için bile onun yeterliğine sığınmış bir edibin yazdıklarını Türk edebiyatı haricine itelemek mümkün değildir. Ahmet Arif, Cemal Süreya, Yaşar Kemal veya daha yakınlardan Murat Özyaşar gibi Kürt asıllı; Agop Mintzuri, Kirkor Ceyhan, Garo Alagöz, Jaklin Çelik, Karin Karakaşlı gibi Ermeni asıllı; Evangelinos Misailidis ve Teodor Kasab'dan itibaren Rum asıllı; İsak Ferera, Avram Naom, Stella Aciman, Roni Margulies gibi Musevî; Murathan Mungan gibi Arap asıllı ediplerimiz var. Şayet, bu ve benzeri isimleri Türk vatandaşı olmalarına rağmen, Türk kanı taşımadıkları için edebiyatımızdan çıkarmayı düşünenler varsa, şunu da akıl etmelidir: Bu mesele, keyfi seçimlerin alanı değildir. Türk edebiyatı dışına itelenmeye çalışılan bir edibin gidebileceği başka bir edebiyat yoktur. Haymatlos insanlar olabilir; ama eserler olamaz. Her eser, yazıldığı dilin edebî uyuğundadır. 3 Nisan 2020 günü verdiği bir röportajda, Anadolu Ajansı'ndan Fatih Türkyılmaz'ın “Birçok dilde konuşup

<sup>5</sup> Teferruat için bk. M. Şerefeddin (Yaltkaya), 1934.

yazabiliyorsunuz. Türkçeye olan ilginizin nedeni nedir?” sorusuna Mario Levi’nin verdiği cevap, bütün bu bahsin özetidir:

“Çünkü çocukken sokakta hangi dilde top oynamışsan, gençken hangi dilde ilk aşkı yaşamışsan, çok kızdığında hangi dilde sövmek geliyorsa içinden, o dil senin dilindir ve o dil Türkçe’ydi. O sebepledir ki, kendime hep şunu söylüyorum, benim en derin vatanım Türkçe’dir.” (Türkyılmaz, 2020).

3. Multi-lingual bir edibin birden fazla dilde eser vermesi mümkündür. Klâsik dönemde, Türk edebiyatına mensup isimlerin Arapça, bilhassa Farsça eserlerine sıkça rastlanır. Sözün gelişi, Fuzûlî’nin Türkçe dışında, Arapça ve Farsça dîvanları da vardır; lâkin, biri de çıkıp “multi-lingual” sanatkârların birden fazla edebiyata dâhil olabileceklerini söylemediği için, şair hep üçte biri ile değerlendiriliyor. Şehriyâr’ın Fars edebiyatında namlı bir isim oluşundan sonra, anası Kövkeb Hanım’ın “Ay balam, sana büzürg şair olupsan deyirler; lâkin, men dediğin şe’rleri başa düşmürem. Dilimde de danış ki, püserimin nece şair olduğunu men de bilim, başa düşün” deyişinden sonra, Türkçe şiirler söylemeye başlaması da buna benziyor. Bugün Şehriyâr’ın “bi-lingual” bir şair olarak, her iki dilin edebiyatında da kendine bir yer edinmesinde hiçbir mahzur yoktur. Edip Ayel gibi, dört şiir kitabından ikisi Fransızca olan bir şairin kendine sadece Türk edebiyatında yer bulabilmesi gibi örnekler ise, keskin bir aymazlığın işaretidir. Aynı şekilde, Cengiz Aytmatov gibi eski Sovyet ediplerini yahut Türkçenin yanında anadilini de kullanan Raffi Kebabcıyan, Yervant Gobelyan, Mıgırdiç Margosyan gibi isimleri de çift dilli ve çift edebiyat mensubu olarak değerlendirmekte hiçbir mahzur yoktur. Nasıl ki, Zahrad’ın (Zareh Yaldızcıyan) Türk vatandaşı bir şair olarak sadece Ermenice yazması, onu doğrudan doğruya Ermeni edebiyatına dâhil ediyorsa, Beki Luiza Bahar’ın Türkçe’nin yanında, Ladino’yu da kullanması işte öylece, onu iki edebiyatın birden şairi yapar.

4. Türk uyruklu bir edibin ikinci bir dilde yazdığı eser, ancak Türkçeye çevrildiğinde ve ancak “tercümeler” arasında Türk edebiyatına katılabilir. Bunun tek istisnaı, başka dilde kaleme aldığı eserini bizzat yazarının Türkçeye tercüme etmesi hâlidir. Samuel Beckett’in handiyse bütün ömrü boyunca yaptığı gibi, Fransızca yazıp İngilizceye veya -daha nâdir olmakla beraber- İngilizce yazıp Fransızcaya tercüme ettiği eserler, onu iki edebiyatın da mensubu hâline getirir. Böyle yazarı ile müterciminin aynı isim olduğu eserleri “watermark translation/ traduction en filigrane” terimi ile karşılamak ve “rétro-traduction” olarak görmek mümkündür.<sup>6</sup> Işığa tutulduğunda, içindeki filigranın görülebildiği kâğıt paralar gibi, bu eserlerin de yazıldığı orijinal dilinde iken, tercümesinin filigranını taşıdığı fark edilecektir. Bu durumu bize uyarlarsam, Halide Edip’in İngilizce olarak kaleme aldığı ve orada bastırıldığı *The Clown and his Daughter* (1935) adlı romanını bizzat tercüme edip ertesi sene *Sinekli Bakkal* (1936) adıyla Türkiye’de neşretmesi tam da buna örnektir. Böylece, roman Türk edebiyatının “tercüme edebiyatlar” kategorisinden çıkıp, telif eserleri arasına katılır. Buna mukabil, “Elif Shafak”ın İngilizce düşünüp yazdığı *The Forty Rules of Love* (2009) romanı, yine kendisi tarafından değil de Kadir Yiğit Us

<sup>6</sup> Bu özel yazar-mütercim ilişkisi için bk. Tuna, 2020; Kasar-Sırkıntı, 2021.



eliyle tercüme edildiği için, İngiliz edebiyatından çevrilmiş bir metin olarak değerlendirilmelidir.

5. Burada unutulmaması gereken, vatandaşlık bağının devleti, kültürel bağın milleti ve edebiyatı ilgilendirdiğidir. Bir edibin- genellikle siyasî gerekçelerle- vatandaşlıktan çıkarılması, Türk edebiyatından da tard edilmesi manasına asla gelmez. Yüzellilikler arasındaki Rıza Tevfik, Refik Halit gibi ediplerin, Nâzım Hikmet, Yılmaz Güney, Demir Özlü, Nihat Behram ve benzeri isimlerin Türk vatandaşlığından çıkarılmış olmaları, eserlerini de artık Türk dili ile vermekten vazgeçmelerini gerektirmediğine göre, yazdıkları her zaman Türk edebiyatının sınırları içinde olacaktır. Yaptıklarını ve yazdıklarını tasvip etmediğimiz, muzır bulduğumuz, gönül koyduğumuz edipler olması, onları edebiyattan atabileceğimizi göstermez. Unutmayalım ki, diğer yanda da rejimiyle, kanunlarıyla, siyasetiyle başı hoş olmadığı bir ülkenin dilini gittiği her yere yanında taşıyan bir edip var. Vatandaşlıktan atılıp da İsveç'te yaşamak zorunda kalan Mehmed Uzun bile “sık sık ‘entelektüel’ dilinin Türkçe olduğunu” söylüyordu (2005, s. 7). O hâlde, Türkçeyi kullanan bir sanatkarı görmezden gelmek ve sükûtle geçiştirmek mümkünse de her nereye giderse Türkçeyi de yanında götüren bir edibi Türk edebiyatından sürgün etmeye hiç kimsenin gücü yetmez.

6. Mademki, Türkçeyi kullanan edibin mutlaka soyca Türk olması gerektiği anlaşıldı; bir adım daha ileri giderek, bir Türk devletinin uyuğunda olmasının da gerektiğini eklemek gerek. Dünyanın herhangi bir köşesinde yaşayan, Türk diyarına yolu düşmüş veya düşmemiş, kendi gayretleriyle Türkçeyi söküp, sonra da bu dille edebiyat eseri kaleme alan her kim olursa olsun, Türk edebiyatının bir parçasıdır. Mademki bir Türk şairinin Arapça eseri Arap edebiyatına dâhildir; o hâlde, bir Avrupalının yahut bir levantenin Türkçe eserinin de Türk edebiyatına ait olması gerekmez mi? Örnek olarak, hiçbir okula, kursa gitmemişken, evde kendi kendine öğrendiği Türkçe ile şiirler yazan Charles Vernay'nin *Dîvân-ı Vernay* (1858) ve *Poésies nationales et religieuses françaises, italiennes, turques et persanes* (1860) adlı kitaplarındaki Türkçe şiirler, Türk edebiyatına değil de nereye dâhil edilebilir? Belki de bu ve benzeri metinleri “Turkophone edebiyat” başlığı altına almak mümkündür.

7. *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi'nde* “Antoloji mi?” serlevhalı sözbaşında, “kendisini Türk edebiyatının bir parçası gibi gören her edibe- milliyetine bakılmaksızın- bu hak tanınmalıdır” (Özgül, 2000, s. XIV) ifadesiyle yukarıda sıralanan maddelerdeki düşüncelerimiz muhtasar bir hâlde ifade edilmiştir. Bu eserdeki “*Has Bahçenin Japon Gülleri*” bölümünde de Türkçeyi sanat dili olarak tercih ettiğinde, tabiatıyla bir parçası olmayı seçtiğini düşündüğü Türk edebiyatına bilmem hangi gerekçelerle dâhil edilmemiş gayr-ı müslim şairlerden devşirilen birkaç şiirden bahsedilmiştir (Özgül, 2000, s. 400-419). Burada onların hem “*has bahçe*”ye alınacak kadar Türk edebiyatına yakıştıklarına hem de “*Japon gülü*” olacak kadar ayrıksı göründüklerine dikkat çekilmiştir.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Bu eser Laurent Mignon tarafından takdir edilmiş; ancak tek başına bir tavır olarak değerlendirilmiştir (Mignon, 2005, p. 23):



Şimdilerde alevlenerek devam eden “Türkiyelilik” ve “Türkçe edebiyat” tartışmalarının etnik ve politik bir mesele gibi algılanmadan, sadece bir dil ve edebiyat problemi olarak çözümünün şu yedi maddede gizli olduğu kanaatindeyiz.

## Sonuç

Türk edebiyatını ve ona dâhil olması gereken eserlerin hangileri olacağı meselesi üzerinde 18. yüzyıldan sonra yaşanan gelişmeler neticesinde yapılan değerlendirmelerin birtakım noksanlıkları bünyesinde barındırdığı görülmüştür. Farklı dillerden kelime almakta, farklı kültürlerle kaynaşmakta mahzur görmeyen bir zihniyetle hareket eden Türklerin dilleri de aynı tavrın izlerini taşımaktadır. Hâl böyle iken tarih sahnesine çıktığı andan itibaren kavmiyetçi bir bakış açısına, tavra sahip olmayan bir milleti ve eserlerini bu bağlamda ele almak ise o milleti baştan yanlış anlamak demektir. Bu sebeple bir eseri Türk edebiyatı içerisinde ele almak ve değerlendirmek için esas kıstası o dil ile yazılmış olmasında aramak gerekmektedir. Böyle bir bakış açısı günümüzde "Türkçe edebiyat" gibi isimlendirilmesi etrafındaki tartışmalara politik değil; ilmî cevaplar verilmesini sağlamış olacaktır.

---

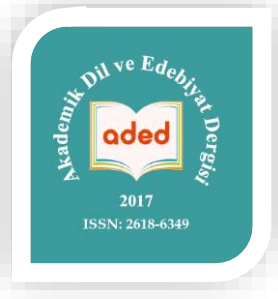
“Tek başına bir sesin, M. Kayahan Özgül’ün 2000 yılında yayımlanan Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi’nde bu (gayr-ı müslim MKÖ) şairlerin çoğuna yer verdiğini belirtmek gerekir. Sözbaşında, gayr-ı müslim şairlerin Türkçe yazdıkları için Türk edebiyatının bir parçası olduklarının gözardı edilmemesi gerektiğini iddia etti. Fakat bu, ekseriyetçe kabul gören bir kanaat olmadı.”.

"Türkçe edebiyat" tartışmaları noktasındaki tavrı nedeniyle daha sonra bu çalışmayı eleştiren L. Mignon, kendi kitabının Ermeni ediplere ayırdığı bir bölümüne "The Roses of the Anatolian Garden" nâminı yakıştırmıştır. (2021).

**Kaynaklar | References**

- Adivar, H. E. (1935). *The clown and his daughter*. George Allen&Unwin.
- Adivar, H. E. (1936). *Sinekli bakkal*. Ahmet Halit Ktbv.
- Aytaç, G. (1999). *Edebiyat yazıları, C. I*. Gündoğan Y.
- Cönk, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Supplément turc, 1618.
- Deleuze, G. -Félix G. (2000). *Kafka: Minör bir edebiyat için*. Ö. Uçkan-I. Ergüden (Çev.). YKY
- Ebulhayr-ı Rûmî. *Saltuk-nâme*. (1990). C. I. Ş. H. Akalın (Haz.), KTB Y.
- Erksan, M. (1999, 28 Şubat). Türk ve Türkiyeli. *Cumhuriyet*.
- Fanon, F. (2016). *Siyah deri beyaz maskeler*. C. Koytak (Çev.). Encore.
- Gellner, E. (1964). *Thought and change*. University of Chicago Press.
- Gellner, E. (2008). *Uluslar ve ulusçuluk*. (2.baskı). B. Ersanlı-G. G. Özdoğan (Çev.). Hil Y.
- Habermas, J. (2002). *Küreselleşme ve milli devletlerin akıbeti*. M. Beyaztaş (Çev.). Bakış Y.
- Hojer, H. (1953). The relation of language to culture. A. Koeber (Ed.), *Anthropology today* içinde. University of Chicago Press.
- Jones, J. (1774). *Poeseos Asiaticæ commentariorum libri sex, cum appendice*. E. Typographeo Richardsoniano.
- Kasar Öztürk, S.-Gülmüş Sırkıntı H. (Haziran, 2021). Çeviri göstergebilimi bağlamında bir özde çeviri örneği: The clown and his daughter. *RumeliDe*, 23.
- Kramer, J. (1984, April 29). When there is no word for 'home'. *The New York Times*.
- Mecmûa-i Eş'âr, İÜ NEK TY 05481.
- Mecmûa-i Eş'âr, İÜ NEK TY 11130.
- Meninski, F. à M. (1967). *Complementum thesauri linguarum orientalium, seu onomasticum Latino-Turcico-Arabico-Persici*, Vienna.
- Mignon, L. (2005). *Neither Shiraz nor Paris: Papers on modern Turkish literature*. The Isis Press.
- Mignon, L. (Kasım 2007- Mayıs 2008). Bir varmış, bir yokmuş... Kanon, edebiyat tarihi ve azınlıklar üzerine notlar. *Pasaj*, 6.
- Mignon, L.(2021). *Uncoupling language and religion: An exploration into the margins of Turkish literature*. Academic Studies Press.
- Mustafa Âli (2014). *Kühü'l-ahbâr*. 4. rükn. A. Çavuşoğlu-A. Uğur (Haz.). TTK Y.

- Özgül, M. K. (2000). *Arayışlar devri Türk şiiri antolojisi*. TDV.
- Redhouse, W. (1878). On the significations of the term ‘the Turks’. *Transactions of the Royal Society of Literature*. Vol. XI, Part III, new series, p. 416-434.
- Redhouse, W. (1877). *A vindication of the Ottoman Sultan’s title of “caliph”*. H. R. Armstrong.
- Shafak, E. (2009). *The forty rules of love*. Penguin Books.
- Süleyman Nazif (1338, Şubat 15). Şevket-i Buhârî-I. *Peyâm-ı Sabah Gaz.*
- Tanör, B. (2007). *Osmanlı-Türk anayasal gelişmeleri*. YKY.
- The Guardian (2019, December 3). Milan Kundera’s Czech citizenship restored after 40 years. *The Guardian*.
- Togan, Z. V. (1977). *Türklüğün mukadderâtı üzerine*. (2. Baskı). T. Baykara (Haz.). Yağmur.
- Tuna, D. (Kasım, 2020). Yazarın zihninde bir çeviri edimi: Özde çeviri ürünü olarak kaynak metin ve aslına çevirisi. *RumeliDE*, 8.
- Türkyılmaz, F. (2020, Nisan 3). Yazar Mario Levi: Benim en derin vatanım Türkçedir. *Anadolu Ajansı*. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/yazar-mario-levi-benim-en-derin-vatanim-turkcedir/1790807>
- Tylor, E. B. (1889). *Anthropology: An introduction to the study of man and civilization*. MacMillan and Co.
- Uzun, M. (2005). *Küllerinden doğan dil ve roman*. İthaki.
- Wells, C (1891). *The literature of the Turks*. Bernard Quaritch.
- Vernay, C. (1858). *Dîvân-ı Vernay*. Paris.
- Vernay, C. (1860). *Poésies nationales et religieuses françaises, italiennes, turques et persanes*. A. Franck.
- (Yaltkaya), M. Ş. (1934). *Mevlânâ’da Türkçe kelimeler ve Türkçe şiirler*. Remzi Kitaphanesi.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Netice TOPRAK

<https://orcid.org/0009-0007-0295-8844>

Yüksek Lisans Öğrencisi | Sorumlu Yazar

[ntctprk56@gmail.com](mailto:ntctprk56@gmail.com)

Siirt Üniversitesi

<https://ror.org/05ptwtz25>

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türkçe Eğitimi Bilim Dalı

## Rezan KARAKAŞ

<https://orcid.org/0000-0001-9138-3825>

Prof. Dr.

[rezankarakas@siirt.edu.tr](mailto:rezankarakas@siirt.edu.tr)

Siirt Üniversitesi

<https://ror.org/05ptwtz25>

Eğitim Fakültesi

Türkçe Öğretmenliği Bölümü

## Üzümlük (Parês) Köyü Düğün Töreni ve Türküleri

*The Wedding Ceremony and Folk Songs of Üzümlük (Parês) Village*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 28.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 01.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Toprak, N. ve Karakaş, R. (2025). Üzümlük (Parês) Köyü Düğün Töreni ve Türküleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 518-542. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623587>

Toprak, N. & Karakaş, R. (2025). The Wedding Ceremony and Folk Songs of Üzümlük (Parês) Village. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 518-542. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623587>

### 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	Bu makale için etik kurul izni Siirt Üniversitesi Etik Kurulunun 13/09 / 2024 tarihli ve 922 numaralı kararı ile alınmıştır.
Katkı Oranı Beyanı   Author Contributions	Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir   Author's contribution rates to the study are equal.
Etik Bildirim   Complaints	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisans altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

© Netice TOPRAK, Rezan KARAKAŞ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



**Öz**

İnsanlık tarihi boyunca aile kurumu; toplumun temel yapı taşı olarak kabul edilmiş, saygı görmüş ve evliliğin gerçekleşmesi için maddi ve manevi birçok çaba sarf edilmiştir. Ailenin kuruluşunun en büyük göstergesi olarak da düğün törenleri düzenlenmiştir. Günümüze kadar evrilerek de olsa varlığını devam ettiren düğün, içerisinde pek çok kültürel unsuru barındırmıştır. Bu çalışmada temel amaç Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Siirt'in Eruh ilçesine bağlı Üzümlük (Parês) köyünün 1940- 1980 yılları arası düğün geleneklerinde bulunan düğün öncesi, düğün sırası ve sonrasında yapılan unutulmaya yüz tutmuş örfleri, adetleri, uygulamaları ve seslendirilen ezgileri bütün ayrıntılarıyla ortaya koymaktır. Köyün dönemi itibarıyla bölgenin en kalabalık, en bilinen köylerinden biri olması, köyün hiçbir zaman terk edilmemiş ve zengin bir geleneğe sahip olması çalışma sahası olarak belirlenmesindeki temel etkenlerdir. Araştırma süresince yörede doğup büyümüş veya bir dönem yörede ikamet etmiş olan bireylerle görüşülmüştür.<sup>1</sup> Çalışma kapsamında 27'si kadın, 6'sı erkek olmak üzere toplam 33 kaynak kişiyle görüşme yapılmıştır. Kaynak kişilerin rızasının bulunmaması nedeniyle yalnızca 10 kişinin bilgilerine yer verilmiştir. Görüşmeler sonucunda düğünlerle ilgili bazı örf, adet ve uygulamanın eskisi kadar olmasa da günümüzde hala devam ettiği gözlemlenmiştir. Yapılan bu çalışma; derlenen bilgiler ışığında, köklü ve zengin bir folklor potansiyeline sahip köyün "evlenme" geçiş dönemi uygulamaları kayıt altına alınmış olması yönünden önemlidir.

**Anahtar Kelimeler:** Halk Bilimi; Üzümlük Köyü/Parês; Düğün Gelenekleri; Evlenme; Türküler.

**Abstract**

*Throughout human history, the institution of the family has been regarded as the fundamental unit of society, earning respect and requiring significant material and moral efforts to establish through marriage. Wedding ceremonies have served as the most prominent indicator of family formation. Although weddings have evolved over time, they have continued to exist while preserving numerous cultural elements. The primary objective of this study is to comprehensively document the pre-wedding, wedding, and post-wedding traditions, customs, practices, and songs that are at risk of fading into oblivion in the village of Üzümlük (Parês), located in the Eruh district of Siirt within the Southeastern Anatolia Region, between the years 1940 and 1980. The selection of this village as the research site is based on its historical significance as one of the most populous and well-known settlements in the region, its continuous habitation, and its rich cultural heritage. During the research process, interviews were conducted with individuals who were either born and raised in the region or had resided there for a certain period. A total of 33 informants-27 women and 6 men-participated in the study. However, due to the lack of consent from some participants, personal information was included only for 10 individuals. The interviews revealed that while some traditional wedding customs and practices have diminished, they are still observed to some extent today. This study holds significance as it records the marriage-related transitional practices of a village with a deep-rooted and rich folklore tradition, ensuring their preservation for future generations.*

**Keywords:** Folkloristics; Üzümlük Village/Parês; Wedding Traditions; Marriage; Folk Song.

<sup>1</sup> Görüşme çalışmaları (kaynak kişilerle görüşme, ses kaydı alma süreci.) Siirt Üniversitesi Etik Kurulu tarafından 13.09.2024 tarihli ve 922 numaralı Etik Kurul İzni çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

## Giriş

Hayatın; doğum, evlenme ve ölüm olmak üzere üç geçiş dönemi vardır. Bunlardan biri olan evlenme; hemen her kültür önemsemiş, bu kapsamda çeşitli törensel uygulamaları da gerekli kılmıştır. Evlilik safhası, evlenme isteğinin belli edilmesinden düğün sonrasına kadar uzanan oldukça zengin içeriklere sahiptir.

Bir kadın ve erkeğin bedensel, zihinsel ve ruhsal birlikteliğinin başlayacağına duyurusunun yapılması maksadıyla gerçekleştirilen “evlenme törenleri”nde geleneksel bazı kalıplar kullanılır. Tarihsel süreç içerisinde değişen toplumsal koşullara bağlı olarak bu kalıpların bazılarının kaybolmaya yüz tuttuğu görülür. Eskiyen veya unutulmuş geleneğin yerini bir başka uygulama alır. Eski kuşaktan öğrenilen geleneksel uygulamalarla “moda” yahut “sözde gelenek” kavramlarıyla ilişkilendirilebilecek uygulamalar birbiriyle harmanlanarak dijital kültürün ve modern zamanların evlenme törenlerini şekillendirir.

Aile, kültürün oluşturulması ve devam ettirilmesi, toplumsal yapıyı koruma ve sürdürme amacıyla büyük bir role sahip olan sosyal kurumlardan biridir. Evlilik de birlikteliğin toplum nezdinde resmi olarak kabul edilmiş halidir. Evlenme, sosyolojik açıdan da kadın ve erkeğin fiziki ve ruhi arkadaşlığı için sürekli ve yasal birlikteliği şeklinde tanımlanmaktadır (Ünal, 1998: 1-2). Kadın ve erkeğe yeni bir toplumsal statü kazandıran evlilik, insan yaşamındaki ikinci önemli geçiş dönemi olarak kabul edilir. Evlilik hem aileler arasında yeni akrabalık ilişkilerinin oluşmasına katkı sağlaması hem de toplumsal birliktelik ve ekonomik ilişkileri belirlemede önemli rol oynamaktadır. Bundan mütevellit bu birliktelik adımı bir şölenle gerçekleşir. Düğün, bu yönüyle özellikle küçük köy topluluklarında hemen hemen hiç kimseyi bu şölenin dışında bırakmayan “bayram” özelliğini taşımaktadır (Boratav, 2003: 211).

Evlenme sürecin bir aşaması olan düğün, uygulandığı yere göre çeşitlilik gösteren geleneksel toplantılardır. Ayrıca düğün merasiminin geleneklere en uygun şekilde gerçekleştirilmesine çaba sarf edilmesi yönüyle kendi dünyamızda önemli bir yer tutar. Düğünler bireyin içinde yetiştiği toplumun kültürüne ilişkin durumların ortaya çıktığı bir zemin olup toplumun sosyal çerçevesini çizer. Birçok toplum için düğün özel ve anlamlıdır; toplumsal birlikteliğe, insanların kaynaşmasına, yardımlaşmasına ve kültürün yaşatılmasına vesile olurlar (Erol Çalışkan, 2019: 414). Düğünler, toplumsal bir etkinliktir. Sadece iki birey arasında gerçekleşen özel bir olay değildir; aynı zamanda toplumun bir kesimini ilgilendiren ve etkileyen bir sosyal durumdur. Gelin ve damat dışında aileler, yakın çevre ve hatta bazen tüm toplumun katılımının sağlandığı ve önemsendiği ritüellerdir. Bundan ötürü düğünlerin toplumsal bir boyutu vardır.

Siirt’in Eruh ilçesine bağlı bir köy olan Üzümlük (Parês) köyü, konum olarak 38 Kuzey enlemi, 42 Doğu boylamı olup Siirt şehir merkezine 42 km, Eruh ilçe merkezine ise 11 km

uzaklıkta yer almaktadır. Devlet kayıtlarına göre 1980- 1990'larda köyün nüfusu 800'lere kadar çıkmış, 1990'dan günümüze doğru köyden kente göç sebebiyle 100'lere kadar düşmüştür. Köyün eski adı 1916 yılındaki resmi kaynaklarda Paris, sonraki dönemlerde ise Parês/ Parêz olarak geçmektedir. Köyün adının nereden geldiğine dair net bir bilgi olmamakla beraber köy sakinleri tarafından şöyle ifade edilmektedir: Kürtçede “parêz” sözcüğü “bahçe, bostan” anlamına gelmektedir (URL 1). Köy; bulunduğu konum itibariyle hem dereye yakın olması hem de dağdan gelen kaynak suları sayesinde çok yeşil, sulak ve çeşit çeşit meyve, sebze yetiştirmeye müsait bir yerdir. Bundan ötürü köylüler arasında da civar köyler tarafından da Parês/ Parêz olarak adlandırılmıştır. Zamanla köyün ismi evrilerek Paris olmuş, 1950'den sonra da devlet tarafından Üzümlük köyü olarak değiştirilmiştir.

Araştırmamıza konu olan Üzümlük (Parês) köyünde toplumun mihenk taşı olan aileye önem verilmiş ve düğünlerin gerçekleşme sürecine de yansımıştır. İlk aşamada aynı şeylerin yapıldığı izlenimini verse de düğünün toplumlarda/yörelere farklı şekilleri görülmektedir. Bir yörenin tarihi, ekonomisi, kültürü, coğrafyası, yerleşim düzeni düğün sürecinin şekillenmesini belirler. Bu çerçeveden hareketle çalışmaya konu olan Üzümlük (Parês) köyündeki düğün süreci üç aşama altında incelenmiştir. Düğün öncesi, düğün ve düğün sonrası olmak üzere her evrenin de kendine has uygulamaları bulunmaktadır. Bu uygulamalar şu şekilde dile getirilmiştir.

## 1. Düğün Öncesi Uygulanan Gelenekler

### 1.1. Evlenme Çağı- Evlilik İsteğini Belli Etme

Siirt'te evlilikler genel itibariyle görücü usulü yoluyla olup erken yaşta gerçekleşmektedir. Yöreden yöreye ufak farklılıklar olsa da köyde evlenme yaşı 13-17 yaş olarak gösterilmektedir. Kız ve erkekler buluğ çağına girdikten sonra evlenmeye hazır olarak düşünülür. “Siirt'te ergenlikten sonra gençler evlendirilmezse anne ve babanın geçen her gün için evin önünde bir domuz kurban etmiş gibi günaha girdiklerine inanılır” (Taşpınar, 2006: 81). Üzümlük köyünde de evlilik erken yaşta gerçekleştirilir. Evlilikler; kızlarda en küçük 13, erkeklerde genel itibariyle askerlikten hemen önce gerçekleşir. Askerden önce evliliğin yapılma sebebi erkeğin yokluğunda sorumlulukları eşinin yerine getirebileceği düşüncesidir (KK: 7).

Üzümlük köyünde eski dönemlerde gençler, büyüklerinden çekindikleri için anne ve babalarına evlenme isteklerini söyleyemezler fakat hâl ve tavırlarından belli ederler. Erkekler, özellikle akranları evlendiğinde çok fazla huzursuzluk çıkarır. Sık sık tıraş olarak, ebeveynlerine ve yengelerine saygısızlık ederek, sürekli kardeşlerini döverek, hayvanları güderken sinirli sinirli iş yaparak belli ederler (KK: 6,7). Sürekli dişinin ağrıldığını söylemek de en büyük belirtilerdendir. Bunun için sağlam dişini bile çektirenler varmış (KK: 5). Eğer oğlanın istediği bir kız varsa direkt babasına söylemez annesine ya



da yakın bir akrabasına söyler. O kız istenmeye gidilmezse de tavır alır. Kızlarda ise durum daha farklıdır. Buluş çağına giren kızlar içine kapanarak, sorulan sorulara asabi cevap vererek, ev işlerini gürültülü bir şekilde yaparak evlenme isteklerini belli ederler (KK: 4,5,8,9). Hiç evlenmek istemeyenler ise yaşları ilerledikçe ailenin veya akrabasının muhabbet konusu olmaya başlar. Evlenmek istemeyen kız veya erkeğin rızasına başvurulmadan etraflarında evlatlarına uygun olan adaylara başvurulur.

## 1.2. Kız Beğenme ve İsteme

Belli bir olgunluğa gelen bireyler, öncelikle kendilerine uygun eş seçmeye başlamaktadırlar. Türk kültürü ve tarihi boyunca erkek, soyunun devamını sağlayan kişi olarak kabul edilmektedir. Kadına göre daha geniş ilişkileri bulunan erkeğin evlilik de toplum içindeki statüsünü etkilemektedir (Erdentuğ, 1977: 42). Bu yüzden kurulacak ailenin sağlam temeller üzerine inşa edilmesi için doğru gelini bulmak birincil vazifedir. Köyde kız seçimi eski dönemlerde genellikle görücü usulü ile yapılır. Evlenecekler, genellikle aile büyüklerinin seçtiği kişiyi eş olarak kabul eder. Akraba evliliği özellikle yakın akraba evliliği (teyze, amca, dayı, hala çocukları) yaygındır. Bunun altında yatan temel sebep; geleneksel toplum yapısında aile büyüklerinin evlilikleri yönlendirmesi ve akrabaya teşvik etmesi, aile içi evliliklerle ekonomik gücün-servetin tek bir ailede kalmasını sağlamak, kızın yabancı bir yere gelin gelin gitmesini engellemek gibi kültürel, sosyolojik ve ekonomik faktörlerdir.

Oğullarını evlendirmek isteyenler, kız aramaya başlar. İyi tanınmasından kaynaklı yakın akrabalarından kız bakılır. Tanışık olduğundan süreç hızlı ilerler. Fakat tanışık değilse aileler, akrabalarını veya komşularını yanlarına alıp kız soruşturur. Köyde düğün, imeceler, bêri<sup>2</sup>, Şeyh Haydar Şenliği<sup>3</sup> gibi yerler de istenilen kızların bulunması için uygun yerlerdir. Eskisi kadar kalabalık olmasa da bu Şeyh Haydar Şenliği günümüzde devam etmektedir fakat burada kız bakma işlevini yitirmiştir. Oğlan anneleri buralarda kız beğenmeye çalışır. Sonra da kız için araştırma yapılır. Terbiyeli bir kız olup olmadığı, hangi aileden geldiği soruşturulur. Soyunun sopunun iyi olup olmadığı sıkça sorulur (KK: 2). Bu araştırmalardan sonra uygun görülürse beğenilen kız istenmeye gidilir.

Bazen de damat annesi, yanına birkaç kişiyi alarak tavsiye edilen kızı görmeye gider. Genellikle sabah vakitlerinde ve asıl niyet belli edilmeden misafirlğe gidilir. Sabah gidilmesinin sebebi o saatlerde de evin temiz olup olmadığını görmektir. Misafirlık

<sup>2</sup> **Bêri:** Koyun, keçi gibi hayvan sürülerinin sağıldığı yer.

<sup>3</sup> Şeyh Haydar Hazretleri yüz yıllar evvel bu köyde yaşamış ve köylüler tarafından hürmet edilen bir şahsiyettir. Her sene sonbaharda-kasım ayında- Şeyh Haydar Hazretleri'ne hürmetlerini belirtmek ve onun hayrına kurban kesmek için bir araya gelinip yapılan kutlamalara Şeyh Haydar Şenliği denilir. Ziyaret günü türbenin etrafında imece usulüyle sofralar kurulur, yemekler hazırlanır. Hep beraber o yemekler yenir. Son olarak da yüksek sesle salavat çekilip şenlik sona erdirilir. Günümüzde hala devam etmektedir (KK: 2).

boyunca kız süzülür. Bacakları çarpık mı, ayak bilekleri kalın mı<sup>4</sup>, belikleri uzun mu<sup>5</sup> diye bakılır. O dönem için gelin seçiminin en büyük kriteri bunlardır. Eğer kız beğenilirse dünür gidilir, beğenilmezse niyet hiç belli edilmez (KK: 8). Niyetin belli edilmemesiyle hem kız hem de ailesinin umutlanmaması ve kırılmaması isteği hakimdir.

Beğenilen kızın istenmesi sürecinde pek acele edilmez. Kızın ailesinin kabul etmesi sabırla beklenir. Bazen defalarca kız evine gidilir. Kızın dayısına büyük ehemmiyet verilir. Aileyi ikna için genellikle kızın dayısına gidilir ve ön ayak olması adına ricada bulunulur. Dayının icazeti çoğu zaman süreci hızlandırır (KK: 7). Bu arada da kızın ailesi de oğlanı ve oğlanın ailesini araştırır. Oğlanın askere gidip gitmediği, namaz kılıp kılmadığı sorgulanır. Bunun dışında ailenin atının, katırının ve bakır kazanının<sup>6</sup> olup olmamasına dikkat edilir. Çünkü hayvanı çok olan ailenin zengin olduğuna kanaat getirilir (KK: 2). Günümüzde ise ölçütler değişse de hala aynı zihniyet hakimdir. Aday kişi ve ailesinin evinin, arabasının, işinin olup olmamasına bakılır. Kız tarafının olumlu karar vermesi durumunda haber gönderilir. Damat tarafı hatırı sayılır kişilerle kız evine gider. İsteme sırasında kız ailesi tarafından “kalın”<sup>7</sup> talep edilir. Çoğu zaman kızın erkek kardeşi için de silah istenir. Silah istenilmesindeki temel sebep o dönemlerde silahın toplum içinde çok yaygın olması ve bir ihtiyaç olarak görülmesidir. Taleplerin kabul edilmesi durumunda kız verilir.

Köyde çok az da olsa seven gençlerin kaçarak evlenmeleri de görülmektedir. Kaçma durumu kimse tarafından hoş karşılanmaz. Falanın kızı evden kaçmış diye ailesi ayıplanır. Bu yüzden kızlar büyüklerin sözünden çıkmazlar. Kız kaçarsa eğer aile onu bir daha kabul etmez, ailesini unutmak zorunda kalır. Bu yüzden kaçarak evlenmeye kızlar çok yanaşmaz (KK: 8). Zamanla şehirleşme oranının yükselmesi, şehir kültürünün köy ortamına etki etmesi ve kızların ekonomik özgürlüğün artması gibi sosyolojik faktörlerin etkisiyle kaçma yoluyla evlenmede bazı değişiklikler olmuştur. Kız çocuklarının evdeki söz hakkı artmış olup kendilerinin istediği kişiyle evlenme isteğini dile getirme oranı artmış ve aile de eskiye nazar daha ılımlı ol. Bu durum kaçma yoluyla evlenme oranını daha da azaltmıştır.

### 1.3. Söz/ Nişan

Kızın verilmesinden birkaç gün sonra aileler arasındaki sözü eşe dosta duyurmak adına nişan merasimi yapılır. Nişan töreni kızın evinde gerçekleşir. Nişana bütün köy davet

<sup>4</sup> Ayak bileklerin kalın olmasının istenmesinin altında yatan sebep, kuvvetli ve iyi iş yapabileceği düşüncesidir.

<sup>5</sup> Sebebi tam olarak bilinmemekle birlikte saç örgülerinin uzun olması(belik) çocukluktan çıkıp genç kız olduğu tahmin edilmektedir.

<sup>6</sup> Yörede, iki tarafında kulpu bulunan bakır kazanlara sahip olmak çok önemsenir. Köyde pekmez yapılma zamanı üzüm sırasının kaynatılmasında kullanılan bu kazanlar, dönemin değerli eşyalarındandır ve herkeste bulunmaz. Pekmez yapılma zamanı geldiğinde kapı kapı gidilir ve olan evlerden ödünç alınır (KK: 6.).

<sup>7</sup> Anadolu’da görülen başlık parası uygulamasının çok eskilere dayandığını ve “Başlık” ya da “Kalın”, “süt hakkı”, “ana hakkı” gibi kelimelerle ifade edilmektedir (Ögel, 1982: 303).

edilmez. Genellikle damadın birinci derece akrabaları çağrılır. Damadın ailesi gündüzden maddi durumlarına göre ya bakır sini(tepsi) ya da köyde çeltik adı verilen dokuma çuvallar hazırlar. Bu sini ve çeltiklerde kuru üzüm, kuru incir, ceviz, şeker, lokum, bisküvi; gelin için 4-5 metre fistanlık kumaş, beyaz tülbent, içlik ve terlik olur. Yüzük ve bu hediyelerle akşam vakti arbane<sup>8</sup> ve zilgıtlar<sup>9</sup> eşliğinde gelin evine gidilir (KK: 4,9).

Gelin evinde erkekler ve kadınlar ayrı ayrı oturulur, yüzük takma merasiminde bir araya gelinir. Erkeklerin olduğu yerde genellikle sohbet edilir. Düğün tarihi konuşulur. İki tarafın da iş durumu göz önünde bulundurulur ve genel itibariyle düğünlerin sonbaharda yapılmasına karar verilir. Çünkü hasat zamanı köylünün işi yoğundur. Pekmez yapmak, buğday, nohut, fıstık toplamak derken işler ancak sonbaharda biter (KK: 8). Kadınların olduğu yerde ise arbane eşliğinde halaylar çekilir uzun havalar okunur. Eğer güveyin ailesi zenginse nişana davul zurna da getirilir. Yüzük takma merasiminden sonra getirilen yemişler âdet gereği ikram edilir ve gece sona erer. Kalan yemişler ise ertesi gün gelin evi tarafından konu komşu, akrabaya dağıtılır. Bu şekilde hem iki ailenin aralarında bir nişan yapıldığı duyurulmuş olunur hem de güveyin ailesinin bonkörlüğü gösterilir (KK: 5).

Nişan itibariyle gelin artık damat tarafının da kızı olarak görülür. Sürekli ziyaret edilir ve ihtiyaçları karşılanır. Bundan dolayı yörede nişan dönemi pek uzatmak istenilmez. Ama erkeğin askere gitmesi veya maddi-manevi bazı sebeplerden ötürü nişanlılık dönemi uzayabilir. Bu süre zarfında araya bayram girerse “Taştê Geleneği” uygulanır. Taştê, bayram sabahı damat tarafının gelin evine götürdüğü yiyeceklere denir. Genellikle bu günlerde sarma ve kadge dıfse<sup>10</sup> adı verilen yöresel tatlı götürülür. Bazıları bunların yanında kurban da götürür (KK: 7). Sonbahar geldiğinde de gelin evine büryan<sup>11</sup> adı verilen yöresel yemek götürülür. Damat evi, yakın akrabalarına gelin evine ziyaret edeceğinin haberini salar. Hala, amca, teyze... tarafından birer oğlak kesilir; kendi tandırlarında pişirilir ve ertesi gün bir araya gelinip bu büryanlar gelin evine götürülür. Eğer erkek köyün ileri geleniyse bazen 20-30 oğlak kesilmiş olur. Ziyaret süresince bu yemekler yenilir, kalanları gelin evi tarafından akrabalarına gönderilir (KK: 7,8).

#### 1.4. Çeyiz

<sup>8</sup> **Arbane:** binlerce yıldır Mezopotamya ve İran coğrafyasında kullanılan vurmali bir çalgıdır. **Bu çalgıya def, erbane, arbani** gibi isimler de vermektedir. Gövdesi eğilmiş bir ağaçtan oluşturulan kasnaktan müteşekkildir. Bu kasnak için genellikle **gürgen** ve **ıhlamur** ağacı kullanılır. Kasnağın içerisine **33 adet kanca** takılır ve bu kancaların her birine iç içe geçmiş üçer adet metal halka/zincir takılır. Bu zincir grubunda toplamda **99 metal halka** bulunur. (URL 2).

<sup>9</sup> **Zilgit:** Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin bazı yerlerinde genellikle düğünlerde eğlenmek amacıyla dili ağız içinde değişik bir biçimde oynatarak ahenkli bir ses çıkarma (Akalın, 2011: 2654).

<sup>10</sup> **Kadge Dıfse:** Yoğurulan hamura, ceviz veya susam konularak yapılan ve pekmezli suda pişirilen geleneksel bir tatlı (KK: 1).

<sup>11</sup> **Büryan:** Kesilen küçük baş hayvanlar, hiçbir işleminden geçirilmeden sadece bahatlandırılır. Ekmek pişirilen tandırlarda saatlerce pişirilerek yapılır.

Çeyiz, evlilik öncesi genç kızların becerisini ve sosyal statüsünü yansıtarak kabul görmesini sağlayan ürünleri temsil eder. Evlilik sürecinde kızların baba evinden götürdükleri, bir bölümü kendi emeklerinin ürünleri olan çeyiz eşyalarının hazırlığı küçük yaşlardan itibaren başlayan bir eğitim sürecini de kapsar (Naskali-Koç 2007: 162). Köyde o dönemin şartlarına göre istenilen kız, kaynanası ve kaynatasının evine gelin gelir. Yıllarca beraber yaşarlar. Küçük kardeşlerin evlenmesi ya da ailedeki nüfusun artmasıyla evlenen çiftler yeni bir eve geçer. Birlikte yaşanılmasından dolayı gelin pek bir çeyizle gelmez ve çeyiz düzme adeti de yapılmaz. Zamanla her şey birlikte yapılır. Gelin; çeyiz namına bir yorgan, yatak ve sandıkla gelir. Yorgan ve yatak gelinin annesi tarafından yapılır. Yün veya pamukla yorgan ve yatak dikilir. Diktikten sonra da yorganın üstüne zılgıtlar eşliğinde bir avuç şeker fırlatılır. Şeker saçma âdeti günümüzde de yapılmaktadır. Bu şekilde yeni çiftin tatlı ve huzurlu bir evliliğinin olması temenni edilir (KK: 8).

Bunların dışında kızın ailesi, düğün öncesi çeyiz sandığını da hazırlar. O zamanlar her babanın kızı için maddi durumu nasıl olursa olsun iki tane fistan diktirmesi gerekir. Durumu olanlar ise 3-4 tane de diktirmiş. Bunlara ilaveten içlik, fistan altına giymek için şalvar, işlenmiş/işlenmemiş yazmalar da olur. Babanın aldıklarıyla beraber genç kızın sandığında olmazsa olmazlar şunlardır: Çeltik<sup>12</sup>, uçkur<sup>13</sup>, oşijun<sup>14</sup>, teşi<sup>15</sup>, pıstûk<sup>16</sup>, işlemeli ipler<sup>17</sup>, sürme, erkek çorabı, seccade, beyaz tülbent, fistanlık kumaş, terlik, işlenmiş mendiller, lif, damat için cep tarağı ve aynası, havlu... İleri ki zamanlarda gelin çeyiz sandığına bir de küçük işlemeli bir sandık da eklenmiş. Bu küçük sandıkta genç kızın işlediği yazmalar olur. Sandığa yazmaların güzel kokması için ya sabun ya da ayva konulur. Düğün günü gelin alma merasiminde bu çeyiz güvey evine götürülür (KK: 5,8). Günümüzde bu gelenek büyük çoğunlukta değişime uğramıştır. Sandıklar yerini damat bohçasına birkmiştir. Bu bohçalarda fistan, iplik, çorap gibi el emeği ürünler yerine pijama, gömlek, terlik, cüzdan, saat, tıraş seti gibi hazır ürünler yer almıştır. Çeyiz olarak da gelin ve damat yeni bir eve çıkacağı için bir evde olması gereken temel mutfak araç-gereçlerinin tamamı gelin tarafından geri kalan ev eşyaları da damat tarafından hazırlanır.

<sup>12</sup> Yün ip veya ince kumaştan yapılan dokuma çuvallara yörede verilen addır.

<sup>13</sup> **Uçkur:** Şalvarı bele bağlamak veya torba, kese vb. şeylerin ağzını büzmek için bunlara geçirilen bağ (Akalin, 2011: 2407). Yörede şalvara geçirilen bağ anlamında kullanılmaktadır.

<sup>14</sup> **Oşijun:** İp anlamında kullanılan bu kelime tam karşılığı anlaşılmasa da kırnap ipin kastedildiği tahmin edilmektedir.

<sup>15</sup> **Teşi:** Türkçede kirmen, eğirmen, eğirmeç olarak bilinir. Yün, keten, kenevir, pamuk gibi lifli hammaddeleri büküp ip yapmaya (eğirmeye) yarayan bir ucu çengelli tahta araçlara verilen ad. Bir çubuk ve çengelden oluşan eğirmene iğ denir (URL 3).

<sup>16</sup> **Pıstûk:** Yörede, üzeri nakışlı erkeklerin gömleklerine takılan yakalıklar anlamına gelmektedir.

<sup>17</sup> Dört, altı veya sekiz ipin bir araya getirilerek değişik desenlerde yapılan örme halatlar. Köy evlerinde görsel amaçlı duvarlara veya kirişlere asılır (KK: 5).

### 1.5. Nikâh

Evlilik sürecinin en önemli süreçlerinden biri de nikâhtır. Nikâh iki aşamadan oluşmaktadır: Resmî ve dini nikâh. Üzümlük köyünde resmî nikâh ve dini nikâhın yapılma zamanları düğün sahiplerinin isteklerine göre değişir. Genel itibariyle dini nikâh en geç düğünden bir hafta önce yapılır. Resmî nikâhın düğünden önce veya düğün günü yapılması yörede yok denecek kadar azdır. Gelin ve damadın yaşı da göz önünde bulundurularak genellikle düğünden sonra yapılır.

Dini nikâhlar büyüklerin uygun gördüğü bir hoca tarafından kıyılır. Nikâhı kıyacak hoca, önceden araştırılır; daha önce kıydığı nikâhlardan boşanan çok kişi varsa o hoca tercih edilmez. Uğursuzluk getireceğine inanılır. Nikâhın kıyılacağı odada gelin (veya vekalet verdiği kişi), damat, hoca ve birkaç şahit bulunur. Dualar edilir, gelin ve damada evliliğin kabulüne dair sorular sorulur ve yanıtları üç kez tekrarlatılır. Şahitlere de onaylayıp onaylamadıkları hoca tarafından sorulur. Sonrasında tekrardan dualar okunur ve odadakilerin “Âmin” demesiyle nikâh gerçekleşmiş olur. Bunların dışında nikâhın kıyılması sırasında bazı şeylere dikkat edilir. Bunlar: Nikâh süresince odada bulunan herkes dizleri üzerine oturur ve eller açık bir şekilde dizlerin üzerinde olur. Kimse ellerini bağlamaz. Bunun altında yatan temel sebep, damadın bağlanacağı ve gerdek gecesi vazifesini yerine getiremeyeceği inancıdır (KK: 7). Ayrıca nikâhın yapıldığı odanın önünden kimsenin geçmesine izin verilmez hatta nikâh sırasında evde olanların hepsi bir odada sessizce oturup nikâhın bitmesini bekler (KK: 5).

### 1.6. Düğün Daveti

Düğünün uygun bir tarihte yapılması büyük önem taşır. Köyde düğünler üzüm, fıstık, nar gibi meyvelerin hasatlarından sonra yapılır. Hem hasatlardan elde edilen parayla düğünler yapılır hem de köylülerin işi de bittiği için davete icabet etmiş olunur.

Düğün haftası yaklaşıncı köylüleri davet etme işini damadın abisi ya da büyük amcası üstlenir. Abi/amca kapı kapı gezer düğüne davet eder. Köyde birbirine küs olan birileri varsa onları özellikle davet ederler ki düğünde küslük bitsin (KK: 3).

Eğer gelin başka köydense davet etme işi çok daha önem arz eder. Katırı olan ve gençleri olan aileler tembihlenir. Düğün günü; köyün bütün gençleri silahlarla kuşanır, katırlar eyerlenir. Bu durum herkes tarafında çok özen gösterilir. Çünkü damadın ve köyün şanını diğer köylere göstermek söz konusudur. Bu uygulama istinasız evlenecek her gence yapılır (KK: 6). Günümüzde ise bu gelenek tamamen ortadan kalkmıştır.

### 1.7. Kına Gecesi

Kına gecesi, Anadolu’da oldukça yaygın bir gelenektir. Genellikle düğünden birkaç gün önce kız evinde yapılan bir törene verilen addır<sup>18</sup>(Kabay, 2022: 785). Üzümlük köyünde de gelin için yapılan kına gecesi düğünden bir gün önce (perşembe gecesi) köyün belli âdetleri çerçevesinde yapılır. Erkek için kına sürme adeti ise düğün günü “Şkeva Zavê” âdetinden sonra yapılır. Kına günü öğlen vakti atı<sup>19</sup>, damadın yakın akrabaları ve bir bekar kız; kına ve misafirlere verilmek amacıyla hazırlanan çerezleri (kuru üzüm, badem, ceviz, leblebi vb.) gelin evine götürürler. Gelin evinin misafirperverliği ile karşılanırlar. Türküler eşliğinde gece için kına yoğururlar. Sonrasında eve dönerler. Kına yoğurulurken şu türkü söylenir:

Me hina anî barê hêstirê (*Kına getirdik katır yüküyle*) (2x)  
 Kefirka zavê ji bedillo tîfekê (*Damadın boyunluğu tüfekli takımına uyumlu*)  
 Xwehikê korê ber bûra berê (*Hüzünlü ablası geçmişi yâd etti*)  
 Me hina anî barê mehînê (*Kına getirdik kısırak yüküyle*) (2x)  
 Kefirka zavê ji bedillo tîfekê (*Damadın boyunluğu tüfekli takımına uyumlu*)  
 Xwehikê korê ber bûra kekê (*Hüzünlü ablası (damadın)çocukluğunu yâd etti*)  
 Heylo kurtêkê delal kurtêkê (*Hey yeleği güzel yeleği*)  
 Kefirka zavê ji bedillo tîfekê (*Damadın boyunluğu tüfekli takımına uyumlu*)  
 Xwehikê korê ber bûra kekê (*Hüzünlü ablası (damadın)çocukluğunu yâd etti*)  
 Heylo bêzarê de bila bêzarê (*Hey bezgin vay bezgin*)  
 Hespera girêda sihkokka darê (*Atları bağladı ağacın gölgesine*)  
 Sed car pîroz be bûko biharê (*Yüz kere hayırlı olsun baharın gelinine*)  
 Heylo bêzarê de bila bêzarê (*Hey bezgin vay bezgin*)  
 Hespera girêda zincîra rêzê (*Sıralı zincire bağladı atları*)  
 Sed car pîroz be bûko payîzê (*Yüz kere hayırlı olsun sonbaharın gelinine*)

Akşam ezanından sonra damat tarafıyla beraber köydeki kadınlar ve genç kızlar gelin evine iştirak ederler. Oğlan evi, arbaneler eşliğinde aşağıdaki türküler söyleyerek gelin evinin eşğine gelirler:

Hey hatin, hatin, hatin (*Hey geldiler, geldiler, geldiler*)  
 Fatmukê<sup>20</sup> xêlî hatin (*Gelin alayı geldi Ey Fatma*)  
 Dor a mêrga ve hatîn (*Çayırılığı dolanıp geldiler*)  
 Fatmû kê xêlî hatin (*Gelin alayı geldi Ey Fatma*)  
 Hey tê ne, tê ne, tê ne (*Hey geliyorlar, geliyorlar, geliyorlar*)

<sup>18</sup> Ayrıntılı bilgi için bk. (Kalafat, 2000: 128-129).

<sup>19</sup> **Atî:** Damadın ailesini gelin tarafına karşı temsil eden kişidir. Genellikle oğlanın teyzesi, halası veya amca eşi olur. Bir kişinin atı olabilmesi için yöre âdetlerini, türkülerini, uzun havalarını iyi bilmesi gerekir. Ayrıca kurnaz ve hazırcı da olmalıdır. Düğün sürecindeki atışmalı söyleyişlerde karşılık verebilmelidir. Bekar ve dul bir kişi atı olamaz. Kınayı gelinin eline süren kişi de olduğu için buna dikkat edilir (KK: 5).

<sup>20</sup> **Fatmuke:** Bu türküyü ilk söyleyen kişinin adı olarak bilinmektedir. Bir nevi mahlas özelliğinde türküde yer almaktadır.

Fatmukê xêlî tê ne (*Gelin alayı geliyor ey Fatma*)  
 Dor a mêrga ve tê ne (*Çayırılığı dolanıp geliyorlar*)  
 Fatmukê xêlî tê ne (*Gelin alayı geliyor ey Fatma*)

\*\*\*

Xeyalo hey xeyalo (*Hayali ey hayali*)  
 Xeyalo xezalê lê (*Hayalimdeki ceylan*)  
 Ez çum malê wî alê (*Gittim ben o taraftaki eve*)  
 Xeyalo xezalê lê (*Hayalimdeki ceylan*)  
 Ez xeyolê şêvê me (*Ben gecenin hayalimim*)  
 Xeyalo xezalê lê (*Hayalimdeki ceylan*)  
 Ez şerbikê avê me (*Ben su testisiyim*)  
 Xeyalo xezalê lê (*Hayalimdeki ceylan*)  
 Wê ser milê gevrê me (*Ben güzelimin omzundayım*)  
 Xeyalo xezalê lê (*Hayalimdeki ceylan*)

Eve buyur edilenler, türkü ve halaylar eşliğinde eğlenceye devam ederler. Kına öncesi geline, damadın nişanda getirdiği kumaştan yapılan fistan giydirilir. Başında kırmızı, süslü bir ipek örtüyle sandalyeye oturtulur. Kına yakma töreni başlatılır. Atı tarafından önce gelinin sağ ayak baş parmağına sonrasında sağ ayakkabısının ucuna ve ellerine olacak şekilde kına sürülür.<sup>21</sup> Gecenin sonunda da gelinin saçının tamamına kına sürülür. Ve gelini ağlatmak için içli türküler söylenir. Sonrasında eğlenceli türkülerle gece sonlanır.

### Gelin Ağlatma Türküleri

Kına süresince gelini ağlatmak için çaba harcanır. Gelinin etrafı çevrilir ve türküler söylenir. Aşağıda örnekleri buluna bu türküler yöreye ait yıllardır süregelen türkülerdir. Civar köylerde de bu türkü örneklerine rastlanmaktadır fakat bazı cümle ve ifade farklılıkları yer almaktadır.

Ez çume sükê carek hatime sükê carek (*Bir kere gittim çarşıya, bir kere geldim çarşıya*)  
 Mî hene onî barek, hey mîn hene onî barek (*Kına getirdim yüküle, ey kına getirdim yüküle*)  
 Serê malê sê xonik binê mole sê xonik (*Evin içinde üç durum evin dışında üç durum*)  
 Heçî nebêje bimbarek pêvebide korêmarek (*Her kim demezse hayırlı olsun kör yılan soksun onu*)

\*\*\*

Bu türküyü atı kınayı sürerken söyler, diğerleri de eşlik eder:

Bûke delalê rabe xwe pak bike (*Güzel gelin kalk kendini süsle*)  
 Şêrinê edalê rabe xwe pak bike (*Şirin, edalı kalk kendini süsle*)  
 Şûşa kolanê sêre xwe dake (*Kolonya şişesini üstüne sür*)

<sup>21</sup> Köyde o zamanlar gelinin nazlanıp elini açmama âdeti yoktur. Zamanla o âdet köyde uygulanır olmuş. Kaynana dediğimiz kişi gelinin eline altını koyar ve gelinin erkek kardeşi gelir, kınayı eline sürüp çıkarır. Bunu üç defa tekrarlar. Sonrasında da bu altın gelinin erkek kardeşinin olur (KK: 3).



Zava başe, xortekî pake (*Damat iyidir, hoş biridir*)  
 Bûke delalê xwe negrine (*Güzel gelin kendini üzme*)  
 Zava başe, xwîn şêrinê (*Damat iyidir, kanı tatlıdır*) (2x)  
 Bûke delalê we ye we ye (*Güzel gelin, öyledir öyle-damat-*)  
 Şêrinê delalê we ye we ye (*Tatlı güzel, öyledir öyle-damat-*)  
 Em hemî heve xizmetçî ne (*Hepimiz hizmetkârız*)  
 Em hemî heve dewetçî ne (*Hepimiz halaycıyız*)  
 Bûke delalê, bûk a Kurda'ye (*Güzel gelin, Kürt'ün gelini*)  
 Şêrinê edale, dile zava ye (*Şirin edalı, damadın gönlünce dir*) (2x)

Misafirler kına gecesine, gelinin çeyizine konulması için “ser hene” adı altında hediyeler getirir. Bunlar yazma, lif, patik, havlu, erkek çorabı gibi şeyler. Gelinin amca eşi, teyzesi, halası gibi yakınları ise fistan, yün kilim veya seccade diktirir. Zamanla tabak, tencere, düdüklü tencere, nevresim takımı, havlu seti gibi eşyalar bunların yerini almıştır. Misafirler, gece sonunda hediyelerini verir; onlara ikram edilen çerez ve yoğurlmuş kınayı alır ve kına gecesi sona erer (KK: 4).

Gelinin başka bir köyde olması durumunda atı ile güveyin akrabalarından oluşan küçük bir grup gelinin köyüne giderler. Gece de gelinin evinde kalırlar. Âdetlere göre düğün sabahı gelinin başındaki kınayı atı yıkar. Bunun için güveyin annesi atıye lif, sabun, tarak ve kolonyadan oluşan bir bohça verir. Sabah atı görevini yapar ve gelin almaya geldiklerinde onlar da geri dönerler<sup>22</sup> (KK: 2).

## 2. Düğün Günü Uygulanan Gelenekler

### 2.1. Sağdıçlık Geleneği

Sağdıç, evlenecek çiftlere yol gösteren ve düğün boyunca gelin ve damada her konuda yardımcı olan kişilerdir. Birçok kültürde olup farklı isim ve rollerle varlığını sürdürmektedir. Eski Türk toplumlarından beri var olduğu bilinen sağdıç, geleneklerde damadın hem kılavuzu hem de dostu olarak yer almaktadır (Tezcan 2000: 18). Üzümlük (Parês) köyünde hem damadın hem de gelinin sağdıcı vardır. Damadın sağdıcına “bro-zava”, gelinin sağdıcına “purispi” denir. Damadın iki sağdıcı olurken gelinin bir sağdıcı olur (KK: 5).

Bro-zavalı, düğün sürecinin en zor görevini üstlenir. Köyde herkes bro-zava olmak ister, kendi aralarında kapışırlar. Yalnız önüne gelen bro-zava olamaz. Genellikle köyün sevilen, sayılan kişileri seçilir. Bro-zava olacak kişilerin çok dikkatli ve kurnaz olması gerekir. Düğün boyunca bro-zavalı alt edilip damadın eşyaları çalınmaya çalışılır (KK: 7).

<sup>22</sup> Bu âdet gelinin aynı köyden olması durumunda da uygulanır. Fakat çoğu zaman atıye kalmadan gelinin annesi de kızının başını yıkar (KK: 2).

Damat hamamı bitiminde babanın damadı, bro-zavalara teslim etmesiyle bro-zavaların görevi başlar. Koruma edasıyla damadın koluna girerler. Düğün süresince asla damadı yalnız bırakmazlar. Köyün gençleri, düğün boyunca bro-zavaları alt edip damadın ceketini, ayakkabısını türlü şakalarla çalmaya çalışır (KK: 7). Bro-zavalar bu yüzden çoğu zaman ellerinde nar ağacı dalından yapılmış bir çubuk<sup>23</sup> bulundurur. Bu durum köylüler tarafından çok eğlenceli bulunur. Bütün çabalara rağmen damadın bir eşyası çalınırsa kişi bro-zavalara dönerek:

- Damadın ayakkabısı nerde? Ayakkabısız olmaz, ayakkabısını çaldım, gelin bu ayakkabıyı satın alın, der.
- Ne kadar istiyorsunuz, der bro-zavalar.
- Bu ayakkabı bin lira ya da bir kelle eder (Kelleden kasıt koçtur.).

Bro-zavalar, kişinin isteğini yerine getirir. İstek yerine getirilmezse o kişiler bro-zavalıktan düşer yerine bu kişi geçer. Bu durum onların şanını zedeler. O derece mühim bir görevdir. Bu yüzden gece bile damadın başında nöbetleşe uyurlar. Bro-zavaların görevi “Sıbehîn Geleneği”nin sonuna kadar devam eder (KK: 8).

Purispî, gelinin ailesi tarafından seçilen evli kadınlardır. Gelinin ailesini temsil ettiği için damadın ailesi tarafından el üstünde tutulur. Düğün süresince geline refakat eder. Gelinin hazırlanması, oyun oynaması, bahşiş veya hediye vermesi gereken durumlarda geline yardımcı olur. Çeyiz bakma esnasında sandıktan eşyaları çıkarıp tek tek gösteren kişi de purispidir (KK: 7).

## 2.2. Damat Hamamı

Üzümlük (Parês) köyünde düğün sabahı köylüler, damat evinden gelen seslerle uyanır. Güne, damat hamamıyla başlanır. Damadın ailesi, arkadaşları ve köy eşrafı zılgıt ve davul-zurna eşliğinde düğünün yapılacağı meydana gelinir. Damat tıraşına başlanır. Damadın arkadaşları; tıraş sırasında eğlenir, damatla şakalaşır, havaya silah sıkar. Eğlenceyi fırsat bilen berber de bahşiş almak için “Ustura kesmiyor...” naraları atar, eşraftan para koparmaya çalışır. Bahşişlerini aldıktan sonra tıraşa devam eder. Şenlikli bir ortam oluşur.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Esnek, hafif ve canı çok acıtmasından ötürü nar ağacı dalı tercih edilir (KK: 7).

<sup>24</sup> Düğün sabahı damatla ilgili yapılan bu gelenekler genellikle benzerdir. Buna ilaveten Siirt'in bazı yörelerinde farklı gelenekler de uygulanır. Siirt'in Şirvan ilçesinde ve Mardin'in Dargeçit ilçesinde düğün günü, ağaç süsleme geleneğine rastlanılmaktadır. Düğün sabahı, damadın çevresinden yaklaşık 200 kişilik bir topluluk ormana giderler. Ormanda, giden topluluktan herkesin bir balta vurması şartıyla bir ağaç kesilir. Kesilen ağaç, eğlence eşliğinde düğün evine getirilir ve ağaç düğün yapılacak alanın ortasına gömülür. Damat getirilen ağacın altında tıraş olur ve oradan ayrılır. Damadın arkadaşları ve akrabaları ağacı süsler. Ağacın tepesine önce ekmek olmak üzere sonra tavuk, horoz, çikolata, şeker vb. çerezler asılır. Sonrasında düğün alanına damat gelir ve ağacın altına oturur (Karakas, 2013: 113-114).

Tıraş bitiminde damadın annesi, hamam için gerekli malzemelerin ve oğlanın damatlığının olduğu bohçayı getirir. Hamama eşlik edecek kişiye teslim eder. O zamanlar köyde herkesin evinde hamam yoktur. Köyün içinde üç beş evde vardır. Damadın ailesi, düğün öncesi evlerden birine rica eder ve burada damat hamamı geleneği uygulanır. Birinin hamamına gidilmeyecekse yakın bir bahçede kazanlar kurulup orada damat hamamı gerçekleştirilir (KK: 7). Damat tarafı hamama kadar kol kola girer ve zılgıtlar eşliğinde hamama gelirler.

Vardıklarında damat hamama alınır. Ama damattan hemen önce muhakkak bir oğlan çocuğu getirilip damada çocuk yıkattırılır. Bu çocuğun anne ve babası sağ olan biri olmasına dikkat edilir. Bunun altında yatan sebep; damadın sağlıklı, mutlu, çoluklu çocuklu bir evlilik hayatı sürmesini ve ardında yetimler bırakmamasını istemektir. Hala da köyde yapılan düğünlerde bu uygulama devam etmektedir (KK: 5,8). Damat, hamamdan takım elbisesiyle çıkar. Boynuna rengârenk tülbentler takılır ve bro-zavalara teslim edilir. Damat bundan sonra düğün bitimine kadar onlara emanettir. Bro-zavalar damadın iki koluna girer. Etraflarında davetlilerle damat evinin yolu tutarlar. Erkekler önde kadınlar arkada, düğün evine gidene kadar şu türküler söylenir:

### Erkeklerin Söylediği Türkü

Kehniya bêr kuçî, kehnîya bêr kuçî (*Taşın yanındaki çeşme, taşın başındaki çeşme*)  
 Lo lo pismamo Kehniya bêr kuçî (*Ey kuzen taşın yanındaki çeşme*)  
 İsal heft sale pismam zewicî (*Yedi sene oldu kuzenim evleneli*)  
 Yâr yâr dotmamê kefiya narincî (*Ah kuzen-kız kuzen- yazması turuncu renkli*)  
 Kehniya bêr ferşik, keyniya bêr ferşik (*Düz taşın yanındaki çeşme, düz taşın yanındaki çeşme*)  
 İsal heft sale pismam zewicî (*Yedi sene oldu kuzenim evleneli*)

### Kadınların Söylediği Türkü

Zava tê jî hemamê, hemamê derket dere (*Damat hamamdan geliyor, hamamdan çıktı gidiyor*)  
 Paşa tê jî hemamê, hemamê derket dere (*Paşa hamamdan geliyor, hamamdan çıktı gidiyor*)  
 Xwehkê tu bi qurban bî ser mila çoxê zere (*Ablası kurban olsun omzundaki sarı yeleğe*)  
 (2x)  
 Zava tê jî dîvanê, dîvanê derket dere (*Damat divandan geliyor, divandan çıktı gidiyor*)  
 Paşa tê jî dîwanê, dîwanê derket dere (*Paşa hamamdan geliyor, hamamdan çıktı gidiyor*)  
 Xwehkê tu bi kurban bî ser mila çoxê zere (*Ablası kurban olsun omzundaki sarı yeleğe*)  
 (2x)

Eve gelince damat, evin girişinde durur. Annesi; içinde çerez, madeni para, buğday, darı olan testiyi kapının üst kısmına denk gelecek şekilde kırar. Damat, bro-zavalar eşliğinde

eve girip bir tur atar. Sonrasında evin damına<sup>25</sup> çıkar, gelinin getirilmesini bekler. Davetliler de gelini almaya gider (KK: 8).

### 2.3. Gelinin Baba Evinden Ayrılması

Gelin evi, damat evinden bir temsilcinin bohça getirmesiyle güne başlar. Bohçada gelinin hazırlanması ve süslenmesi için gerekli her şey vardır: Uzun ve işlemeli bir fistan, içlik, yazma, mendil, çorap, cızlavet<sup>26</sup> ve aksesuarlar gibi (KK: 2,3,6,7). Bohçanın gelmesiyle gelin, purispi (gelin sağdııcı) ve arkadaşları tarafından en güzel şekilde hazırlanır. Fistanı giydirilir, üzerine gümüş kemer takılır. Gözlerine sürme çekilir. Saçları örülüp omuzdan aşağı sarkıtılır. Örgü uçlarına gümüşten aksesuarlar takılır. Çorapları giydirilip içine de muhakkak bir miktar para konulur (KK: 4).

Damat evinin gelmesine yakın da gelini almaya gelen erkeklerin gelini görmeleri uygun görülmediğinden en son geline siyah çarşaf girdirilir. Düğün evine gidildikten sonra bu çarşaf çıkartılır. Başına pullarla işlenmiş kırmızı bir örtü örtülür. Yol boyunca örtünün başından düşmemesi adına erkek tarafının hediye ettiği takılar örtünün üstüne takılır. Bu takılar genellikle üç veya beş cumhuriyet altından oluşan kolyelerdir. Takıların takılmasıyla gelin hazırlanmış olup damat evinin gelmesi beklenir (KK: 9).

Erkek tarafı, damat hamamından sonra gelini almaya gelirler. Damat ve bro-zavalar dışında düğüne katılan herkes yürüyerek gelin evine gider. Davul zurna seslerinin yaklaştığını duyan gelinin yakınları eve çekilirler. Başta kapıyı açmazlar. Damat tarafının uzun bir pazarlığından sonra bahşiş verilince içeri alınırlar. Davetliler gelin almayı beklerken halay çeker. Gelinin annesi Kur'an-ı Kerim getirir. Kızına üç kez öptürüp başına koyar. Gelin, yakınlarının elini öper ve vedalaşma başlar (KK: 9). Bir taraftan da erkek tarafı kızın sandığını almaya çalışır fakat gelinin erkek kardeşi sandığın üstüne oturmuştur. Bahşiş ister. Aldıktan sonra da sandığı erkek tarafına teslim eder (KK: 5).

Gelin, evinden ayrıldığı için gözyaşlarıyla evden çıkar. O esnada damadın bir yakını gelinin evinden tabak ve kaşık çalar. Kaşığı tabağa vura vura evden çıkar. Bu geleneği yaparak gelinin gözünün baba evinde kalmayacağına inanılır. Gelin, davul zurna eşliğinde ata bindirilir. Atın ipini ya atın sahibi ya da damadın bir büyüğü çeker. Purispi de atın diğer tarafına geçer. Davetliler ellerindeki renkli mendilleri sallaya sallaya yola koyulurlar (KK: 4,5,8,9).

<sup>25</sup> **Dam:** Üzeri toprak kaplı ev, küçük ev, köy evi (Akalın, 2011: 588). Yörede, evin çatısı için de bu kelime kullanılmaktadır.

<sup>26</sup> **Cızlavet:** Gislaved, Türkiye'de, özellikle de kırsal kesimlerde 1930'lu yıllardan beri kullanılagelen lastik ayakkabının adıdır. Cızlavet veya cislavet biçiminde de telaffuz edilir (URL 4).

Gelinin başka bir köyden olması durumunda katır sahipleri sabahdan katırlarını hazırlar. Köyün gençleri de kuşanır. Kırmalarını, silahlarını omuzlarına geçirir; çatışma varmışçasına silahlarını sıkı sıkı neşeli bir havayla gelinin köyüne giderler. Gidip gelene kadar 200- 300 mermi sıkırlar. Düğünü olan her gence bu uygulama yapılır. Bundaki amaç gidilen köye damadın şanını, ne kadar sevilen bir genç olduğunu göstermektir. Bir nevi gövde gösterisi yapılır. Hatta bu gelenekle köy, civar köylerde meşhur olmuştur. Bununla hep örnek gösterilip “Aaa! Parêslilerin düğünüdür, Parêsliler çok kalabalıktır.” derlermiş. Bu sayede civar köyler, kızlarını vermeye isteklidir. Hatta çok başlık da istemezler (KK: 7).

Düğüncüler gelini alır almaz yola koyulurlar. Dönüş yolunda bahşiş almak isteyenler türlü uygulamalarla katır konvoyunun önünü keser. Çoban da bunlardan biridir. Çoban, sürüsüyle konvoyun önünü keser ve gelinin yanına besili bir oğlakla gelir. Damat tarafına “Kesin bunu” der. Kimi oğlağı keser kimi kesmez. Oğlağı kesmek çobanla inatlaşmak olarak görülür. Genellikle çoban bahşiş alır, oğlağın kulağını keser ve kanını gelinin ayakkabısının altına sürer. Sonra da sürüsünü alıp gider. Düğüncüler de yola devam eder. Davul zurna eşliğinde köye giriş yaparlar. O arada gençlerden biri sinsice gelip gelinin ayakkabısını çalmaya çalışır. Ayakkabıyı çalmayı başaran kişi evin damında bekleyen damada götürür ve bahşişini alır. Bahşişi alan genç, ayakkabıyı tekrardan geline götürür. Damat evine yakın konvoydan şu türkü sesleri gelir (KK: 8):

Hey hatin, hatin, hatin (*Hey geldiler, geldiler, geldiler*)  
 Fatmukê<sup>27</sup> xêli hatin (*Gelin alayı geldi Ey Fatma*)  
 Dor a mêrga ve hatin (*Çayırılığı dolanıp geldiler*)  
 Fatmû kê xêli hatin (*Gelin alayı geldi Ey Fatma*)  
 Hey tê ne, tê ne, tê ne (*Hey geliyorlar, geliyorlar, geliyorlar*)  
 Fatmukê xêli tê ne (*Gelin alayı geliyor ey Fatma*)  
 Dor a mêrga ve tê ne (*Çayırılığı dolanıp geliyorlar*)  
 Fatmukê xêli tê ne (*Gelin alayı geliyor ey Fatma*)

#### 2.4. Gelinin Yeni Evine Girmesi

Eğlencelerle gelin evinden ayrılan düğün alayı, silah sesleri ve zılgıtlarla damat evinin kapısına gelir. Bütün köy de buraya toplanır. Kaynana ve kayınbaba gelin alayını karşılar. Kaynana, gelin alayının üzerine şeker saçır. Şeker saçılarak yeni çiftin tatlı ve huzurlu bir evliliklerinin olması temenni edilir (KK: 6). Kayınbaba gelini attan indirmek ister ama gelin hemen inmez. Kayınbabasından hediye bekler. Kayınbaba toprak veya altın hediye eder ve gelin attan iner. İnen gelin purişpi aracılığıyla atın ipini çeken kişiye muhakkak bir hediye verir (KK: 8). Bu hediye genellikle havludur. Kaynana ve kayınbaba gelinin

<sup>27</sup> **Fatmuke:** Bu türküyü ilk söyleyen kişinin adı olarak bilinmektedir. Bir nevi mahlas özelliğinde türküde yer almaktadır.

kollarına girer. O sırada damda bekleyen damat geline üç elma fırlatır. Geline isabet ettirmesi durumunda evde söz sahibinin damat olacağına inanılır (KK: 3).

Evin kapısına gelen geline kaynanası; içinde çerez, para, buğday, darı olan testiği verir. Gelin, testiği kapı eşliğinde kırar.<sup>28</sup> Bu gelenek, çiftlerin darlık ve sıkıntıyı kapı dışında bırakıp bolluk içinde bir hayat sürmeleri içindir. Salavatlar eşliğinde gelin ilk önce sağ ayağını atarak yeni evine girer (KK: 3). Odaya geçer. Baş köşedeki sandalyeye oturur. Gelinin oturduğu köşeye boya perde çekilmiştir. Gelin düğün sonuna kadar orada oturur. Kucağına bir erkek bebek verilir. Sağlıklı ve çok çocuklu bir evlilik temenni edilir. Gelin de çorabındaki parayı çıkarır, bebeğin annesine hediye eder (KK: 8).

Köy düğününün olmazsa olmazlarından biri de düğün yemeğidir. Gelen misafirleri iyi ağırlamak için önceden hazırlıklar başlar. Düğüne birkaç gün kala ailenin yakınları bir araya gelir, hamur yoğurup tandırlarda bir sürü ekmek pişirirler. Konu komşudan kaşık, tabak, bardak, sofraya bezleri toplanır (KK: 5). Perşembe itibarıyla kurbanlar kesilir. Bir gün öncesinden kevoniler<sup>29</sup> belirlenir. Kevoniler genellikle kadınlardan oluşur. Bu kadınlar köyün en lezzetli yemeklerini pişiren kişilerdir (KK: 2). Düğün sabahı kazanlar kurulup yemekler pişirmeye başlanır. Yemek olarak da genellikle etli kuru fasulye, türlü, bulgur pilavı ve yörenin geleneksel yemeği olan “balkabağı türlü”<sup>30</sup> yapılır (KK: 8).

Düğün evi, gelinin getirilmesi akabinde gelen bütün misafirleri yemek yemeleri için buyur eder. El birliğiyle önce erkeklere sonra kadınlara sofralar kurulur. Herkes yemek yedikten sonra da düğün eğlenceleri başlar.

### Düğün Eğlenceleri

Düğün günü yöresel halayların dışında özellikle gençlerin yer aldığı bir sürü oyun vardır. Oyunların belli bir oynanma zamanı ve sırası olmayıp gelinin yeni evine getirilmesinden sonra başlar. Davetlilerin dağılmasından sonra gençler arasında sabaha kadar da sürebilir. Oyunlar, erkek merkezli olup düğünün yapıldığı meydana oynanır. Kadın erkek bütün köy izlemeye gelir. Bu eğlenceler genellikle “ninno nino” oyunuyla başlar, “ayak basma” ile biter.

### Ninno Nino

Ninno Nino oyunu, kabak kemane çalgısı eşliğinde oynanan bir oyundur. Başı çeken bir kişi vardır. O kişinin elinde uzun ve esnek bir değnek vardır. Değnek, nar ağacı dalından

<sup>28</sup> Baykan'da (Siirt'in ilçesi) gelinin, yeni evine gireceği esnada damadın annesi tarafından testi kırılır (Tardu, 1996: 49).

<sup>29</sup> **Kevoni:** Yörede düğünlerde yemek yapan kişilere deditir (KK: 2).

<sup>30</sup> **Balkabağı türlü:** Bal kabağı, ciğer ve nar ekşisinden yapılır. Bal kabağı ve ciğer küp küp kesilir. Kesilen ciğer yağda kavrulur üzerine bal kabakları eklenir. Baharatlarla tatlandırılır. Piştikten sonra üzerine nar ekşisi ve haberman(kurutulmuş nar taneleri) dökülerek servis edilir (KK: 2).

tercih edilir. Herkes halay başının arkasına dizilir, birbirlerinin pantolon kemerlerine tutunurlar. Kabak kemanenin çalmasıyla oyun başlar. Bir sağ bir sol olacak şekilde öne adım atılır. Halay başı hiç olmadık anlarda “ninno nino” der ve değneği bir sağa bir sola savurur. Arkadakileri vurmaya çalışır. İsabet ettirdiği kişiler canı yanmalarına rağmen halay kuyruğunu bırakmamaya gayret eder. Bırakan kişiye daha sert vurulur. Bu şekilde oyun hızlanır ve adımlar sıklaşır. Halka olacak şekilde dönüp durulur. Oyun, müziğin bitmesiyle sona erer.

### **Lehvuk**

Soytarı, maskara anlamında kullanılan lehvuk, bir çeşit köy seyirlik oyunudur. Düğünün en eğlenceli oyunudur. Bundan dolayı bu oyun oynandığı zaman köyün tamamı orda olmaya çalışır. Genellikle sevdalanma ve kız kaçırma sürecini anlatan oyunlar sergilenir. Oyuncuların hepsi kılık değiştirir ve düğün meydanında oynar. Kadın rolünü de erkek oynar. Oyunda genellikle delikanlı ve arkadaşları, kız(zenne), kızın babası, kızın abileri, imam ve Arap (yüzü kömürle boyalıdır) gibi karakterler vardır.

Oyun boyunca karakterler arasında güldürücü konuşmalar geçer. Davul zurna da belli aralıklarda araya girip oyunu daha eğlenceli hale getirir. Oyunun en zevkli yanı karakterler öyle bir kılık değiştirir ki oyun boyunca izleyiciler onların gerçekte kim olduklarını çıkarmaya çalışır. Bu da oyunun seyir zevkini arttırır.

### **Sê Gov (Üç Adım)**

Gençler arasında düğün dışında da sıklıkla oynanan bir oyundur. Oyun, çok basit kurallardan oluşur. Oyuncu üç adım atar. Üç adımda en uzun mesafeyi kat eden kişi birinci olur. Bu oyun özellikle civar köylerden gelen gençler ve köyün gençleri arasında oynar. Köyden köye gövde gösterisi yapılır. Birinci olan düğün boyunca güzel anılır.

### **Kuvvet Taşı**

Gün boyu süren oyunlar gece de devam eder. Kuvvet taşı oyunu da düğünün sonlarında davetliler dağıldıktan sonra gençler arasında oynanır. Oyunun amacı en güçlü genci belirlemektir. On on beş kilo ağırlığında bir taş belirlenir. Belirlenen taşı gençler sırayla alıp fırlatır. En uzağa atan kişi en güçlü kişi olarak anılır.

### **Şkeva Zavê**

Akşam yemeğinden sonra köy meydanında veya evi büyük olan kişilerin evinde uygulanan bir gelenektir. Şkeva Zavê vakti gelince anons yapılır. Damat için tepsi hazırlayanlar evlerine gider ve başlarında tepsiyle çıkarlar. Bu şekilde Şkeva Zavê yerine gidiş yolunda içinde mumlar yanan tepsi kuyrukları oluşur. Bu tepsilerde envaiçeşit yiyecek olur: karpuz, nar, elma, incir, üzüm, pirinç, av eti, kuruyemiş...



Alana gelindiğinde tepsiler düğün sahiplerinin yanına götürülür. Damadın yakın akrabalarının tepsisi daha büyük olur. Tepsideki yiyeceklere bakılıp tepsisi zengin, kalabalık olanlara şabaş<sup>31</sup> yapılır. Gelen yiyecekler köşeye konular eğlencenin akabinde konuklara ikram edilir. Herkesin tepsisine bakıldıktan sonra damat annesinin hazırladığı tepsiler istenir. Damadın abileri ve arkadaşları (genellikle dört beş kişi olur) hazırlanan tepsileri başlarına koyar ve şu türküyü söyleyerek başlarlar damadın etrafında dönmeye:

Hey dare dare şkeva zavê dare (*Ey odundandır odundan damadın tepsisi odundan*)  
 Tijî birinca sare keko tu zavayî (*İçi yemiş doludur, ağam sen damatsın*)  
 Hey dayê bî ne bî ne şkeva zavê bî ne (*Ey ana, damadın tepsisini getir*)  
 Tejî birince sare keko tu zavayî (*İçi yemiş doludur, ağam sen damatsın*)

Yaklaşık bir saat süren Şkeva Zavê geleneğinin sonunda damadın omuzlarına ipek örtü atılır, damada kına yakılır.

### Ayak Basma

Şkava Zavê geleneğinin sonunda köylüler evlerine dağılırlar. Damadın yakınları, damadın koluna girip düğün evine yol alırlar. Düğün evinde gelin damat tam anlamıyla ilk kez bir araya gelir. Damat, üçer kere besmele çekip gelinin ayağına basar. Bu olaya “ayak basma” geleneği denir. Ayak basmadan sonra misafirler damatla şakalaşır biraz daha kendi aralarında eğlenmeye devam eder. Sonrasında hem ayak basma hem de düğün günü sona eder.

### 2.5. Gerdek Gecesi

Gerdek gecesi, köy evlerinin şartları ve yatıya kalan misafirlerin çok olmasından ötürü genellikle düğün günü gerçekleşmez. Çok eski zamanlarda gelin ve damat gerdeğe girdiğinde silah sıkılırmış. Fakat bu uygulama hoş görülmediği için zamanla yapılmaz olmuş.

## 3. Düğün Sonrası Uygulanan Gelenekler

Üzümlük (Parês) köyünde cuma gecesi düğün bitse de düğün sonrasında gerçekleşen bazı gelenekler vardır. Bunlar sırasıyla şu şekilde gerçekleşir:

### 3.1. Sıbehîn

Düğünün ertesi sabahı gerçekleşen takı törenine “sıbehîn geleneği” denir. Düğün davetlileri, sabah damat evine gelir. Damadın takı töreni damda veya terasta yapılır. Kadınların ise içerde yapılır. Erkekler dama çıkar. Kahvaltı yaparlar. Bugüne özel yapılan

<sup>31</sup> Şabaş: Bağışlama, armağan, tebrik, methetme anlamına gelmektedir.

"şîrîniya dıfse"<sup>32</sup> tatlısı yenilir ve bir tepsi çıkar ortaya. Herkes evlenen çiftlere katkı amaçlı tepsiye para veya altın koyar ve sibehîn geleneği sona erer (KK: 4).

Kadınların uygulaması erkeklerinkinden farklıdır. Gelen misafirlere önce gelin takdim edilir. Kaynana gelininin marifetlerini göstermek için purispiden yün ip ve teşîyi (eğirmeç) ister. Purispi, gelin sandığından teşîyi çıkarır ve gelinin eline verir. Gelin teşîyle başlar ip eğirmeye. Gelinin hızı ve düğüm yapmadan ipi eğirmesi ne kadar hamarat olduğunu kanıtlar. Sonrasında gelin ayağa kaldırılır ve takı töreni başlar. Gelinin takısı buğdaydır. Gelen kadın misafirler bir bakraç<sup>33</sup> buğday getirmiştir. Gelinin iki yanına çuval konulur. Misafirler buğdayı çuvala boşaltır ve geline, "Evinde aşın, ekmeğin eksik olmasın." temennisinde bulunurlar (KK: 5). Sibehîn geleneği türkülerle sona erer. Sibehîn boyunca söylenen türkülerden bazıları şunlardır:

Sibha sibahînê ("Sıbahîn" sabahı) (2x)  
 Çûk a ser hêline (Yuvasındaki kuş misali)  
 Sibha sibahînê ("Sıbahîn" sabahı) (2x)  
 Sibha te xêre lê lê bûke (Sabahın hayırlı olsun ey gelin)  
 Çûk a ser hêline (Yuvasındaki kuş misali)  
 Sibha sibahînê ("Sıbahîn" sabahı)  
 Sibha te xêre lê lê bûke (Sabahın hayırlı olsun ey gelin)  
 Serde hato, mêre (Ardından geldi eşi)  
 Haj pê hebe, dê rabe şêre (Aslan eşine dikkat et hadi kalk)  
 Sibha te zûye lê lê bûkê (Sahahın erkendir ey gelin)  
 Serde hato, hatîye lê lê bûkê (Sabah oldu, (o)geldi ey gelin)  
 Haj pê hebe, rabe zûye lê lê bûkê (Ona dikkat et, erken kalk ey gelin)  
 Bûk a ber evarê lê lê bûke (Vakit ikinci vakti ey gelin)  
 Ber vî kuncê tarî, zava ber dîyarî (Hediye bekler gibi kuytu köşeden gelir damat)

Bu türkü, sıbahîn uygulamasında evlilikle ilgili geline yapılan nasihatleri anlatan bir türküdür.

\*\*\*

Ax bavo bavê bûkê (Âh baba, gelinin babası)  
 Ax bavo bavê bûkê (Âh baba, gelinin babası)  
 Bûk zava ser doşekê (Gelin güvey minderde oturmuş)  
 Ax bavo bavê bûkê (Âh baba, gelinin babası)  
 Ew hêceta tîfekê (Babası tüfek olama derdinde)  
 Ax bavo bavê bûkê (Âh baba, gelinin babası)  
 Ax bavo bavê bûkê (Âh baba, gelinin babası)

<sup>32</sup> **Şîrîniya dıfse:** Yarma buğdayın pekmezli su karışımında pişirilir. Tabaklara servis edildikten sonra ortasına kızgın tereyağın konulmasıyla yapılan yöresel tatlıdır (KK: 4).

<sup>33</sup> **Bakraç:** Çoğunlukla bakırdan yapılan küçük kova (Akalin, 2011: 240-241).

Bûk zava ser doşekê (*Gelin güvey minderde oturmuş*)  
 Ax bavo bavê bûkê (*Âh baba, gelinin babası*)  
 Bûk zava ser kulekê (*Gelin güvey pencerede*)  
 Ax bavo bavê bûkê (*Âh baba, gelinin babası*)  
 Ew kî ye ser kulekê (*Kim o penceredeki*)  
 Ax bavo bavê bûkê (*Âh baba, gelinin babası*)  
 Ew hêceta tîfekê (*Babası tîfek alma derdinde*)  
 Ax bavo bovê bûkê (*Âh baba, gelinin babası*)

### 3.2. Sandık Açma

Sıbehîn geleneğinden hemen sonra uygulanır. Bu gelenek, köy muhtarı ve dört azası eşliğinde gerçekleşir. Sıbehînden hemen sonra muhtar ve azalar içeri buyur edilir. Purispi tarafından çeyiz sandığı açılır ve gelinin eşyaları tek tek oradakilere gösterilir. Eğer kızın çeyizine çok şey yapılmışsa kızın babasına methiyeler dizilir, hayır dualar okunur. Kızına ne kadar kıymet verdiğinden bahsedilir. Sandık açma geleneğinden sonra gelin; muhtar ve azalarına çorap, lif, havlu gibi hediye verir (KK: 8). Kaynak şahısların bilgisine göre onlardan da önceki zamanlarda gelinin çeyizi açıldıktan sonra tamamı konu komşuya dağıtılmış.

### 3.3. Eve Çağırma

Üzümlük (Parês) köyünde gelinin ailesi, düğünden üç gün sonra kızlarını ziyarete giderler. Bu geleneğe “gelinin kahvaltısı” adı verilir. Aile gündüzden sarma, kadge difse (pekmezli tatlı) ve çerezlerle damat evine gider. Hep beraber yemek yerler. Bu gelenekle aileler arasındaki sıcaklığı arttırmak amaçlanır (KK: 4,5,9).

Düğünden bir ay sonra da gelin, baba evine davet edilir. Bu davete dünürler ve aile büyükleri de çağrılır. Ağır yemekler yapılır. Gelinin annesi tarafından kızı ve damadı için hazırlanan bohça verilir. Bohçada genellikle fistan ve erkek gömleği gibi eşyalar bulunur. İmkanlara göre kızları için altın ve koç da hediye edilir. Günün sonunda, dünürlerden kızlarının baba evinde kalması için izin alınır. Kız, baba evinde yedi veya on gün kalır. Eşi gelip alır. Gelinlerin farklı bir köyden olması, bu tarihlerin farklılaşmasına sebebiyet verebilir (KK: 7).

Düğün sonrası ziyaretler sadece ailelerle sınırlı değildir. İki tarafın da akrabaları, yeni evlileri akşam yemeğine çağırır ve hayırlı olsun dileklerinde bulunurlar (KK: 9).

### Sonuç

Tarihi süreç boyunca bir kültür havzası olan Anadolu, yüzyıllar evvelki toplumlara ev sahipliği yapmıştır. Bu toplumların varlığını sürdürmede kültür belirleyici bir faktör olmuştur. Toplumsal yapı içerisinde bireyler de bu kültürün taşıyıcısı durumundadır. Ait

oldukları kültürel norm ve değerlerle uyum içerisinde yaşamlarını sürdürmekte ve bu süreçte farklı gelişim aşamalarından geçmektedir. Bunlar, halk kültüründe geçiş dönemi olarak da adlandırılır. Evlenme de bu geçiş dönemlerinden biridir. Kendi iç yapısında çeşitli alt bölümlere ayrılan bu geçiş döneminin etrafında birçok dini ve mistik uygulama, inanç, gelenek, adet, ritüel yer almaktadır.

Yapılan saha araştırmalarında 27'si kadın 6'sı erkek olmak üzere 33 kaynak kişiyle görüşülmüş. Kaynak kişilerinin rızasının olmamasından ötürü yalnızca 10 kişinin şahıs bilgisine yer verilmiştir. Görüşülen kişilerin bir noktadan sonra aynı bilgileri vermesi sebebiyle 33 kişide saha çalışması sonlandırılmıştır. Bu veriler sonucunda; yöre kültüründe düğün öncesi, düğün günü ve düğün sonrası sürecinde geleneksel evlenme adetlerinin önemsendiği tespit edilmiştir. Bu uygulamalardan bazıları şunlardır:

Bolluk ve bereketin sembolü olarak gösterilen saç geleneği, düğünün olmazsa olmazlarından. Düğünün her aşamasında saç geleneği gelin ve damat tarafından zılgıtlar eşliğinde uygulanır. Saç geleneği, günümüzden Şamanizm'e kadar uzanan bir kökene sahiptir.

Geçmişte damada eşlik eden kişiye "bro-zava", geline eşlik edene "purispi" denilir. Yörede gelin ve damada düğün boyunca eşlik eden bu kişilere özel ihtimam gösterilir. Günümüzde bu işi yapanlara sağdıç ve nedimelerdir. Bro-zava ve purispi, alelade kişilerden seçilmez; saygın, hürmet gören ve evli kişilerden seçilir. Bu yüzden herkes onların yerinde olmak ister. Özellikle bro-zavalar, düğün boyunca tetikte olur çünkü gençler onları alt edip yerlerine geçmeye çalışır.

Yapılan düğünler, yalnızca müzik ve yöresel halaylarla sınırlı kalmaz; festival havasında geçen kutlamalarla, ata sporları yarışmalarıyla (ninno nino, lehvuk, üç adım, kuvvet taşı, şkeva zavê...) düğünler daha da şenlenir. Köylünün ekonomik durumuna göre düğünün her aşamasında çeşitli yiyecekler birlik ve beraberlik içerisinde yapılıp ikram edilir.

Yöredeki düğün uygulamalarında türkülerin önemi de dikkatten kaçmaz. Düğünün her aşamasında (kına gecesinde kınanın yoğrulması, kınanın gelin evine götürülmesi, gelinin eline sürülmesi ve gelinin ağlatılma; düğün gününde damat hamamı, gelinin baba evinden alınması, damat evine götürülmesi...) türküler söylenilir. Bu türküler; gelen konukları eğlendirme amacı güder. Bunun yanı sıra türküler genel itibarıyla gelini, gelinin ailesini, damadı ve kaynanayı hedef alan ince mesajlar içermektedir.

Türk kültür hayatında geçiş dönemleri arasında "evlenme"nin önemli bir yarı vardır. Nitekim Anadolu'nun muhtelif yerlerinde geleneksel düğün adetleri hala devam etmektedir. Bununla beraber günümüzde sosyo-ekonomik değişmelerin tesiriyle diğer geleneklerde olduğu gibi düğün geleneğinde de değişiklikler görülmektedir. Nitekim Üzümlük (Parês) köyünde gerçekleşen düğünlerde gelenekler, uzun bir müddet korunup

devam ettirilse de zamanla göçün ve sosyal etkileşimin artmasıyla değişmeye ve terk edilmeye başlamıştır. Günümüzde ise köyde düğün yapılma oranı azalmıştır. Yaşadığımız dönemin şartlarına uyum sağlayarak ilçe veya şehir merkezinde imkanlar dahilinde köye özgü bazı gelenekler uygulanmaktadır. Yapılan çalışma sürecinde kaynak kişilerin çoğu, düğün adetlerinin unutulmasından ve düğünlerin eski tadının olmadığından yakınmaktadır. Bu bağlamda Üzümlük (Parês) köyü düğün geleneklerin korunması, günümüz düğünlerinde bu geleneklerin tekrardan yaşatılması ve otantik yapısının bozulmadan kayıt altına alınması ve gelecek kuşaklara aktarılması kültürün sürekliliği açısından son derece değerlidir.

Bu çalışma için etik kurul izni Siirt Üniversitesi Etik Kurulunun 13/09 / 2024 tarihli ve 922 numaralı kararı ile alınmıştır.

## Kaynaklar | References

- Akalın, H.Ş. (Ed.) (2011). *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları.)
- Boratav, P.N. (2003). *100 Soruda Türk Folkloru*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ögel, B. (1982). “Türklerde Kalıng ve Başlık”. *II. Milletlerarası TFKB (Türk Folklor Kongresi Bildirileri)*. Cilt: IV. Ankara.
- Erdentuğ, N. (1977). *Sosyal âdet ve gelenekler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erol Çalışkan, Ş. S. (2019). Bartın’da Düğün Geleneklerinin Dünü ve Bugünü. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8 (1), 413-445.
- Gürsoy Naskali, E. & Koç, A. (2007). *Kültür Tarihimize Çeyiz*, İstanbul: Picus Yayınları.
- Kabay, İ. (2007). Düğün Gelenekleri Bağlamında Damat Etrafında Şekillenen Uygulamalar Üzerine Bir Değerlendirme: Bandırma Örneği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (39), 779-796.
- Kalafat, Y. (2009). *İslâmiyet ve Türk halk inançları*. Ankara: Berikan Yayınları.
- Karakaş, R. (2013). Unutulmaya Yüz Tutmuş Bir Düğün Geleneği Olarak “ Ağaç Süsleme”. *Karadeniz (Black Sea)*, 5(18), 109-122.
- Örnek, S.V. (1977). *Türk Halkbilimi*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tardu, Tahir (1996). *Siirt Baykan İlçesi Folkloru*. Dicle Üniversitesi. Eğitim Fakültesi. Türk Dili ve Edebiyatı anabilim Dalı. Mezuniyet Tezi, Diyarbakır.
- Taşpınar, İ. (2006). *Siirt İli ve Çevresi Yaygın Halk İnanışları*, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Elazığ.
- Tezcan, M. (2000). *Türk ailesi antropolojisi*. Ankara: İmge Kitapevi.
- Ünal, A. (1998), *Yahudilikte, Hristiyanlıkta ve İslam’da Evlilik*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

## Sözlü Kaynaklar

- KK 1:** C.T., 1989 doğumlu, Eruh, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- KK 2:** E.T., 1979 doğumlu, Eruh, ilkokul mezunu, ev hanımı.
- KK 3:** E.T., 1987 doğumlu, Eruh, ilkokul terk, ev hanımı.
- KK 4:** F.K., 1961 doğumlu, Eruh, okur yazar değildir, ev hanımı.

**KK 5:** H.T., 1967 doğumlu, Eruh, ilkokul terk, ev hanımı.

**KK 6:** H.T., 1981 doğumlu, Eruh, lise mezunu, işçi.

**KK 7:** M.T., 1951 doğumlu, Eruh, ilkokul mezunu, işçi emeklisi.

**KK 8:** S.T., 1953 doğumlu, Eruh, okur yazar değildir, ev hanımı.

**KK 9:** Ş.K., 1963 doğumlu, Eruh, okur yazar değildir, ev hanımı.

**KK 10:** Z.T., 1986 doğumlu, Eruh, lise mezunu, aşçı.

### **İnternet Kaynakları**

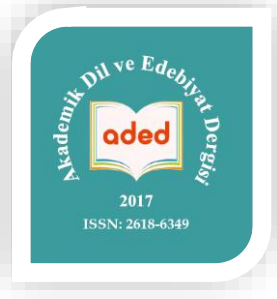
URL 1: Üzümlük, Eruh- Vikipedi (wikipedia.org) Erişim Tarihi: 02.10.2024

URL 2: <https://www.ilimvemedenyet.com/dogunun-sazlari-erbane.html> Erişim Tarihi: 03.10.2024

URL 3: <https://tr.wikipedia.org/wiki/kirmen> Erişim Tarihi: 04.10.2024

URL 4: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Gislaved\\_\(ayakkabi\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Gislaved_(ayakkabi)) Erişim Tarihi: 02.10.2024





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Önder KARADUMAN

<https://orcid.org/0009-0007-3678-8775>

Yüksek Lisans Öğrencisi | Sorumlu Yazar

[onderkaraduman21@gmail.com](mailto:onderkaraduman21@gmail.com)

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

<https://ror.org/01x1kqx83>

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

## Selami ALAN

<https://orcid.org/0000-0001-7388-0430>

Doç. Dr.

[selami.alan@ibu.edu.tr](mailto:selami.alan@ibu.edu.tr)

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi

<https://ror.org/01x1kqx83>

Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Kemal Tahir'in Devlet Ana Romanında Ordu-Millet Anlayışı

### *The Understanding of Army-Nation in Kemal Tahir's Devlet Ana Novel*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 27.01.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 03.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Karaduman, Ö. ve Alan, S. (2025). Kemal Tahir'in Devlet Ana Romanında Ordu-Millet Anlayışı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 543-563. <https://doi.org/10.34083/akaded.1628050>

Karaduman, Ö. & Alan, S. (2025). The Understanding of Army-Nation in Kemal Tahir's Devlet Ana Novel. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 543-563. <https://doi.org/10.34083/akaded.1628050>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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

© Önder KARADUMAN, Selami ALAN | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Kemal Tahir, tarihî roman yazarlığı alanında Türk edebiyatının önde gelen isimlerinden biridir. Eserlerinde dönem ve olayları ele alırken yaşananları yalnızca bir zaman dizgisi olarak değil, toplumsal ve siyasal süreçlerin bir ürünü olarak değerlendirir. Bu nedenle romanlarında olayları zamanın sosyolojik, ekonomik ve siyasî unsurlarını da göz önünde bulundurarak neden-sonuç ilişkisi içinde anlatır. Yazarın bu doğrultuda kaleme aldığı romanlardan biri, 1967 yılında yayımlanan *Devlet Ana*'dır. Romanda bir taraftan Osmanlı Devleti'nin kuruluş ve büyüme mücadelesi işlenirken diğer taraftan Türklerin Orta Asya kültürü ve İslâm inancını harmanlayarak oluşturdukları kültürel öğeler yansıtılır. Başka bir ifadeyle yazar romanda, Osmanlı toplumunu oluşturan temel kimlik kodlarını kendi bakış açısıyla irdeler. Dönemin koşullarından ve toplum düzeninden hareketle, Osmanlı'nın kendine özgü sosyal yapısının temellerini ortaya koyar. Bu bağlamda Kemal Tahir, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda rol oynayan hususlardan biri olarak Türklerin ordu-millet anlayışına dikkat çeker. Türklerin askerî temelli bir toplumsal yapıya sahip olduğunu ve mevzubahis anlayışın Orta Asya'dan başlayarak Osmanlı Devleti'ne kadar süregeldiğini vurgular. Tematik verilerden hareketle metin çözümlemesi yapılan bu çalışmada, yazarın ordu-millet anlayışını *Devlet Ana* romanına nasıl yansıttığı incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Türk edebiyatı; Türk romanı; Kemal Tahir; *Devlet Ana*; ordu-millet anlayışı.

## Abstract

*Kemal Tahir is one of the leading names in Turkish literature in the field of historical novel writing. In his works, the events experienced during the period and events are examined not only as a time series, but as a product of social and political parts. For this reason, he narrates the course of events in the novels within cause-effect relationships, taking into account their economic and political uncertainties. One of the novels written by the author in this direction is Devlet Ana, published in 1967. This novel deals with the struggle for the establishment and growth of the Ottoman State in one country, while on the other hand, it reflects the cultural elements formed by the Turks blending the Central Asian culture and Islamic faith. With another gain, the author examines the basic identity codes of the Ottoman society from his own perspective in this novel. Based on the conditions of the period and the social order, he reveals the foundations of the Ottoman's unique social structure. In this context, Kemal Tahir draws attention to the army-nation understanding of the Turks as one of the characteristics of the Ottoman State playing a role in the organization. He emphasizes that the Turkish military had an ordinary social structure and that this understanding started in Central Asia and continued until the Ottoman State. These designs, which were analyzed textually based on thematic data, are how the author's understanding of the army-nation is reflected in the novel Devlet Ana.*

**Keywords:** Modern Turkish literature; Turkish novel; Kemal Tahir; *Devlet Ana*; army- nation understanding.

## Giriş

Köken itibariyle Ârâmîce olup Arapça “milla” kelimesinden gelen “millet” sözcüğü, Ferit Develioğlu'nun hazırladığı *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*'te; “Bir dinde veyâ mezhepte bulunanların topu” (2017, s.754) şeklinde açıklanır. Bu yönüyle İslâm dininde “ümme” kelimesinin karşılığı gibidir. Osmanlı döneminde de bu manaya uygun olarak dinî bir topluluğu, geniş bir cemaati ve bir ibadethanede ibadetlerini yapan aynı inanıştaki kimseleri ifade etmek için kullanılmıştır (Kurtaran, 2011, s.58-59). Bu tanımlama aslında o dönemin Batılı devletlerinde de geçerlidir. Fakat zamanla gerek Batıda gerekse İslâm coğrafyasında dinî içeriğinden soyutlanarak “nation” kelimesini karşılayacak şekilde sosyolojik ve siyasal bir kavram hâlini almıştır (Şentürk, 2020, s.66). Nitekim yirminci yüzyıldan itibaren, *Türkçe Sözlük*'teki ifadesiyle, “Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu, ulus” (1998, s.1563) anlamını kazanmıştır.

Birçok bileşeni bünyesinde barındıran millet kavramı, belli değerler uğruna bir araya gelen insanlar için kullanılmaya başlanmıştır. Ziya Gökalp'in deyimiyle millet, “ne ırkî ne kavmî, ne coğrafi, ne siyasî, ne de iradî bir zümre değildir. Millet lisanca, dince, ahlâkça ve bediiyatça müşterek olan, yâni aynı terbiyeyi almış fertlerden mürekkep bulunan bir zümre” (1968, s.20) demektir. Aynı kanunlara tâbi, ahlak ve dil birliği açısından ortak paydaları paylaşan insanlardan oluşmuş topluluğu ifade etmektedir. Bu doğrultuda bir topluluğun millet hâlini alabilmesi, “tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri” (Smith, 1994, s.32) paylaşmalarına bağlıdır. Dolayısıyla millet olabilmek için siyasî ve sosyal teşkilatlanmanın gerçekleşmesi gerekmektedir. Millet kimliğine ulaşmış toplulukların varlıklarını korumaları, devam ettirmeleri ve ilerlemeleri için bu organizasyonu icra etmeleri zaruridir (Alan, 2018, s.17). Kurulan teşkilatın mevcudiyetinin muhafaza ve idamesi ise o milletin fertlerinden teşekkül edilen ordular vasıtasıyla mümkündür.

Türkler için devletin en temel teşkilatlarından biri olan “ordu”, Türkçe bir kelime olmakla birlikte, *Türkçe Sözlük*'teki tanımıyla; “Bir devletin silâhlı kuvvetlerinin tümü”dür (1998, s.1692). Hunlardan itibaren kullanılan “ordu” sözcüğü, ilk dönemlerde devlet başkanının bulunduğu saray, karargâh ve oturduğu şehri (başkent) ifade ederken, sonraki asırlarda şimdiki manasını kazanmıştır. Eski Türkçede “askerî güç” anlamında kullanılan “sü” kelimesi günümüzde “ordu” kelimesiyle karşılık bulmuştur. Yine Eski Türkçede kullanılan ve “savaş nizamında düzenlenmiş askeri güç” anlamına gelen “çerig” sözcüğü de “ordu” karşılığı kullanılan kelimelerden biridir (Kafesoğlu, 1992, s.269). Milleti oluşturan bireylerden meydana gelen ordu; milletin bağımsızlığını ve bütünlüğünü, ülkenin bölünmezliğini, kişilerin ve toplumun refah, huzur ve mutluluğunu sağlamak ve korumakla görevlidir. Orduda görev yapan bireyler asker olmakla birlikte, bağımsız bir ordunun söz konusu olmadığı toplum yapılarında, milletin tebaası olan ve asıl işi askerlik olmayan bireylerin de asker hüviyeti kazandığını görmek mümkündür. Bu durum “ordu-millet” veya “asker-millet” terimleriyle açıklanmaktadır.

Ordu-millet, askerliğin müstakil bir meslek olarak görülmediği ve seferberlik durumlarında kadın, erkek, çocuk bakılmaksızın eli silah tutan her bireyin gönüllü olarak asker hüviyeti kazandığı toplum yapısıdır (Nişancı, 2019, s.16). Dolayısıyla ordu-millet anlayışına sahip olan toplumlarda bağımsız bir ordunun bulunması söz konusu değildir. Herhangi bir savaş söz konusu olması durumunda toplumu oluşturan bütün fertler, topyekûn mücadele vermekte ve teyakkuza geçerek hareket etmektedir. Fertlerin ortak bir ülkü etrafında gönüllü şekilde buluşmalarına bağlı olan bu anlayış; milleti oluşturan bireylerin, ülkelerine bağlılıklarını güçlendirdiği gibi, yeri geldiğinde ülkelerinin muhafazası için fedakârlık yapmalarını sağlamaktadır.

### 1. Türk Toplumunun Ordu-Millet Anlayışında Sosyal-Tarihî Kökenler

Türk milleti, tarihin eski devirlerinden itibaren ordu ve askerliğe büyük önem vermiş ve “millet-ordu vasfını tarihinin başlangıcından bugüne kadar muhafaza etmiş”tir (İnalçık, 1964, s.56). Türkler, günlük yaşamlarında da ordu-millet olmanın özelliklerini yansıtmıştır. Bozkır coğrafyasının şartlarında ve kültür dairesinde yaşamış Türk toplumlarının sosyal hayatında ve devlet teşkilatlarında askerî bir disiplin hüküm sürmüştür. Nitekim bu disiplin, ordu-millet geleneğini meydana getirmiştir. Askerliği, meslekten ziyade millî bir görev olarak benimseyen Türkler, ordu-millet anlayışı çerçevesinde hareket ederek, orduyu toplum ile bir tutmuş ve askerlik müessesesini toplumdan ayrı düşünmemiştir (Kalelioğlu, 2021, s.269). Bu amaç doğrultusunda çocuklar küçük yaşlardan itibaren askerliğe özendirilmiş; kadınlara erkekler gibi ata binme öğretilmiş ve silah kuşandırılmıştır. Milleti oluşturan her birey, devletin bekası için her an savaşılabilecek şekilde yetiştirilmiştir. Türk toplumunun ortak bir ülkü ve anlayış etrafında buluşmasını sağlayan ordu-millet anlayışı, devletin bekası ve milletin bütünlüğünün korunması için önemli bir unsur olarak görülmüş ve gelecek nesillere de aktarılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu anlayış sonradan kurulan Türk-İslâm devletlerinde de aynen devam etmiştir (Pehlivan, 2009, s.54). Bu durum, Türklerin askerliği sosyal hayatın bir gerekliliği olarak algıladıklarının somut bir göstergesi olmuştur.

Türk toplumundaki ordu-millet anlayışının izlerini kadim destanlarda da takip etmek mümkündür. Zaten İslâmiyet öncesi eski Türk destanları; sosyal, siyasal ve kültürel bakımdan vermiş oldukları bilgiler sayesinde Türk milletinin tarih boyunca kazanmış olduğu değerleri, kültürü ve toplumsal yapıyı yansıtan önemli birer kaynak niteliğindedir (Kalelioğlu, 2021, s.267). Söz konusu kaynaklar, Türklerin ortak bir ülkü uğruna millet olarak rakiple/düşmanla nasıl mücadele ettiklerinin tarihî vesikaları gibidir. Bu bağlamda, Türk destanlarında milletin temsilcisi hükmünde olan destan kahramanları, toplumlarını tehdit eden düşmanlara karşı, milletle bir araya gelmiş ve yekvücut hareket ederek zafer kazanmışlardır. Örneğin Oğuz Kağan Destanı’nda, Oğuz Kağan bütün Türkleri bir araya getirmiş ve ordu-millet anlayışıyla tesis ettiği birliğin gücüyle cihan hâkimiyeti ülküsünü gerçekleştirmiştir. Destanda Oğuz Kağan hem güçlü bir lider hem de iyi bir savaşçı olarak tasvir edilirken halkı da tıpkı kağanları gibi cesaretleri ve yiğitlikleriyle nam salan kişiler olarak tanıtılmaktadır. Savaşçı ruha sahip bireylerden oluşan bu halkın, yeni fetihler

gerçekleştirmek için, destanın başkahramanı Oğuz Kağan'ın peşinde sürekli savaşlara katıldığı belirtilmektedir. Bu savaşların kontrolü de sistematik şekilde yapılmaktadır. Zira Oğuz Kağan, zaferler sonrası genişleyen ülkesini altı oğlu arasında paylaşmış ve her oğluna bir boy vermiştir. Ülkenin yönetiminde alt birimi oluşturan bu boylar, aynı zamanda birer askeri güç işlevi taşımaktadır. Bir taraftan yönetimi sağlarken diğer taraftan bünyelerindeki kişileri birer asker gibi eğitmekte ve gerektiğinde Oğuz Kağan'ın emri altında birleşmektedirler. Milleti oluşturan her ferdin askerlik bilinciyle yetiştirildiğini gösteren bu sistem, kadim Türk tarihinde de mevcuttur. Nitekim pek çok kaynakta Oğuz Kağan'ın gerçekte, Türk ordusunun kurucusu Mete Han [Mao-du(n)/Motun] olduğu söylenmektedir (Ercilasun, 2016, s.53). Asya Hun İmparatorluğu'nun sınırlarını Hazar Denizi'nden Mançurya'ya kadar uzatan Mete Han, başarısını Türk topluluklarını birleştirerek elde etmiştir. Aynı zamanda modern anlamda devlet ve ordu yapısını geliştirerek hâkimiyeti altındaki tarım bölgelerinden orduya lojistik destek sağlamış, askerî psikoloji ve koordinasyona önem vermiştir. Ortaya koyduğu bu yeniliklerin yanı sıra, vatan ve millet sevgisine kutsallık kazandırmış ve beraberindeki Türk topluluklarına millet olma anlayışını aşılamaştır (Kurtlu-Koçak, 2016, s.879).

Türklerdeki ordu-millet anlayışı, Türklerin yazılı kültüre sahip olduğunu gösteren en mühim belgelerden biri olan Orhun Anıtları'na da yansımıştır. Türk toplumunun sosyal, kültürel ve siyasî yapısı hakkında malumatlarla dolu bu anıtlarda, milletin birlik ve beraberliğinin önemi vurgulanırken bu birliğin güvenliğinin ordu sayesinde korunduğu belirtilmektedir. Kül Tigin Âbidesi'nin doğu cephesinde yer alan; “Üste mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insan oğlu kılınmış. İnsan oğlunun üzerine ecdadım Bumin Kağan, İstemi Kağan oturmuş. Oturarak Türk milletinin ilini töresini tutu vermiş, düzenleyi vermiş. Dört taraf hep düşman imiş. Ordu sevk ederek dört taraftaki milleti hep almış, hep tâbi kılmış. Başlıya baş eğdirmiş, dizliye diz çöktürmüş.” (Ergin, 1994, s.20) ifadelerinde de görüldüğü üzere anıtlardaki anlatının genelinde, kağanın dağılmış olan Türk milletini topladığı ve ordular kurarak dünyanın dört bir tarafına sefer düzenlediği çokça dile getirilmektedir. Bu orduları oluşturanlar ise halktır. Türk tarihinde mühim yer tutan bu anıtlarda, Türk milletinin kağansızlaşmayı, ilsizleşmeyi, töresizleşmeyi kabul etmeyerek kağanına, iline ve töresine sahip çıktığı vurgulanmaktadır. Kağanlar kendilerini milletin koruyucusu olarak görürken milletin de kağanlara büyük sadakat gösterdiği anlatılmaktadır.

Oğuz Kağan Destanı'nda vurgulanan ordu-millet anlayışının bir benzeri, “Türklerin örf, âdet ve gelenekleri, dünya görüşü, hayat felsefesi ve inançları, giyim kuşama, ata sporları, yiyecek, içecek, eğlence kültürü, askerlik sanat vs. açısından bir hazine” (Ergun, 2013, s.7) olan *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde de vardır. Mesela Salur Kazan'ın evinin yağmalanma hikâyesinde gerek Salur Kazan gerekse tebaası düşmanla tıpkı birer asker gibi mücadele ederler. Av yapmak için uzun bir yolculuğa çıkan Salur Kazan'ın ailesini, yurdunu, malını ve mülkünü korumak için Eylik Koca Oğlu Kulmaş ve Karacuk Çoban'ın iki kardeşi gibi daha birçok Türkmen şehit olana kadar düşmanla savaşır. Avdan döndüğünde obasının darmadağın edilip ailesinin ve halkının esir alındığını öğrenen Salur Kazan da hem esirleri kurtarmak hem de öcünü almak için ilk başta tek başına harekete geçer. Fakat onun

düşman üzerine gittiğini öğrenen Karacuk Çoban yanından ayrılmaz. Tıpkı Karacuk Çoban gibi, Salur Kazan'ın savaşa gittiğini duyan Oğuz Beyleri de her yönden koşup yetişirler. Yapılan savaşta on iki bin düşman askeri kılıçtan geçirilirken beş yüz Oğuz yiğidi şehit düşer. Neticede Salur Kazan ailesini kurtarır, hazinesini geri alır (Ergun, 2013, s.33-50). Hikâyede uzunca anlatılan bu mücadele sırasında diğer Oğuz beylerinin ve halkın Salur Kazan'ı ölümüne desteklemesi ve savaş meydanında çarpışması, Türklerdeki ordu-millet geleneğinin bir tezahürüdür. Ayrıca eserdeki diğer hikâyelerde de bu geleneği yansıtan daha birçok anlatı mevcuttur.

Türklerin İslâmiyet öncesindeki cihangirlik ülküsü zamanla İslâm'ın gazâ ve cihât inancıyla birleşmiş ve Türklerin savaşçılıkları manevî dinamikle daha güçlü hâle gelmiştir. Toplumsal yapıyı biçimlendiren bu ruh hâli, yine dönemin eserlerine yansımıştır. Mesela Yusuf Has Hâcib, on birinci yüzyılda kaleme aldığı *Kutadgu Bilig*'te, Türk toplumunun devlet yönetimini ve sosyal düzenini anlatırken ordu-millet geleneğinden de bahsetmiştir. Hükümdara öğütler verirken komutanların, eratın ve halkın nasıl olması gerektiğini de açıklamıştır. Eserin birçok yerinde komutanlar ile askerlere atıflarda bulunmuş, onların sahip olmaları gereken vasıf ve nitelikleri sıralamıştır. Eserin geneline yaydığı bu bilgilerin yanı sıra, “Ögdülmiş Hakana Kumandanların Nasıl Olması Gerektiğini Söyler” ve “Ögdülmiş Kapıdaki Eratla Nasıl Geçinileceğini Söyler” (Yusuf Has Hacıb, 2019, s.197-209 / 332-343) başlıklarıyla komutanlarla ve askerlerle ilgili özel bölümler ayırmıştır. Memleketin nizam ve dizginini elinde tutmak için ise iki kişinin iyi belirlenmesinin şart olduğunu söylemiştir: Bunlardan biri vezir, diğeri ordu komutanıdır. Hükümdarın himayesinde olmak kaydıyla siyaseti ve askerî gücü temsil ve kontrol eden bu iki unsurun el ele verip birlikte hareket etmeleri durumunda devletin yıkılmayacağını belirtmiştir.

Türklerin İslâmiyet etkisindeki ilk dönem eserlerinde kendine yer bulan ordu-millet anlayışı, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de toplumsal yapıyı şekillendiren temel unsurlardan biri olmuştur. Her iki devlet de ordu ile milletin ortak amaçlar doğrultusunda birlikte mücadele etmesi anlayışını benimsemiştir. Öyle ki ordu-millet anlayışını sadece savaş zamanlarında değil; sıradan günlerdeki barış ve düzenin sağlanması ve muhafazasında da kullanmışlardır. Bahsedilen teşkilat sistemi maaşlı ve müstakil askerî birliklerin kurulup askerliğin bir meslek hâline dönüşmesine kadar devam etmiştir. Ancak bu gelişme, ordu-millet anlayışının anlam değişikliğine uğramasını sağlamıştır. Artık askerliğin bir meslek hâline gelmesiyle, yine milletin içinden seçilen fakat asıl ve tek işleri askerlik olan gruplar oluşmaya başlamıştır. Belirlenen bireyler diğer kimliklerinden sıyrılarak yalnızca asker hüviyeti kazanmıştır. Böylece normalde askerlik haricinde işlerle uğraşan kadın, erkek ve hatta çocukların askerî eğitim almalarına ve her an için teyakkuzda bulunmalarına gerek kalmamıştır. Milleti oluşturan bu fertler, ihtiyaç durumlarında yüklenmiş oldukları asker hüviyetini kaybetmiştir. Buna rağmen bu kişiler, seferberlik durumlarında yine ordu-millet ruhunu canlandırmış; orduya maddî ve manevî destek olmanın yanı sıra gerektiğinde kendi rızalarıyla asker kimliğine geri dönmüşlerdir. Birinci Dünya Harbi ve Kurtuluş Savaşı sırasında kadın, erkek, çocuk, yaşlı demeden bütün bir millet olarak düşman karşısında gerçekleştirilen millî direniş ve topyekûn mücadele bunun en somut göstergelerinden biridir. Yine, kendileri de çok zor durumda



bulunmalarına rağmen halkın, Sakarya Meydan Muharebesi öncesinde Meclis'in çıkarmış olduğu Tekâlif-i Milliye Kânunu'na uyarak elinde bulunanları hiç itiraz etmeden orduyla paylaşması, ordu-millet anlayışına bağlanabilir.

Asırlardır Türk toplumunun birlik ve beraberlik duygusunu güçlendirip millî kimlik bilincini pekiştiren ordu-millet anlayışı, hâlihazırda da varlığını sürdürmektedir. Nitekim Türk Silahlı Kuvvetleri, ülkenin egemenliğini ve toprak bütünlüğünü korumak için çalışırken, millet de ordusuna büyük bir saygı ve destek göstermektedir. Gerek yurt içi gerekse yurt dışı harekâtlarda Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yanında olduğunu ve orduya güvendiğini her zaman belli etmektedir. Örneğin 1974 yılında gerçekleştirilen Kıbrıs Barış Harekâtı'nda tıpkı Birinci Dünya Harbi ve Kurtuluş Savaşı'nda olduğu gibi orduyla birlikte hareket etmek istemiştir. Kıbrıs Barış Harekâtı yapıldığı esnada askerlik şubelerine giden birçok kişi, Türk Silahlı Kuvvetleri'ne destek olmak için gönüllü olarak harekâta katılmak istediğini belirtmiştir (Kalelioğlu, 2021, s.278-279). Bu anlayış, yakın zamanda gerçekleştirilen Fırat Kalkanı (24 Ağustos 2016- 29 Mart 2017), Zeytin Dalı (20 Ocak 2018- 24 Mart 2018), Barış Pınarı (9 Ekim 2019- 25 Kasım 2019) ve Bahar Kalkanı (27 Şubat 2020- 6 Mart 2020) harekâtlarında da ortaya çıkmıştır. Bütün halk dualar ederek, kurbanlar keserek, davullu ve zurnalı eğlenceler düzenleyerek ordusunu harekâta uğurlamış, maddî ve manevî her açıdan her daim Türk ordusunun arkasında olduğunu ifade ederek ordu-millet anlayışının hâlâ yaşadığını göstermiştir.

## 2. Devlet Ana Romanında Ordu-Millet Anlayışı ve Romana Yansımaları

Kemal Tahir'in romanları, genelde tarih üzerine yaptığı okumalara ve incelemelere dayanır. Başka bir ifadeyle, gerçekte yaşanmış tarihî olayları romanlarında bir malzeme olarak kullanır. Onun tarihe yönelmesinde, toplumun içinde bulunduğu sorunların çaresinin tarihte saklı olduğu inancı etkilidir. Türk toplumunu anlamanın, milletin bugünkü konumundan hareketle ve bugünün ışığında, geçmişe bakmakla mümkün olduğunu düşünür. Bu husustaki sorumluluğun ise sadece tarihçilerde değil; sanatçısından aydınına, sosyoloğundan bilim adamına bütün Türk aydınlarının sırtında olduğunu savunur (Bircik, 2016, s.1271). Romana bu sorumluluk bilinciyle yaklaşan Kemal Tahir, tarihî olayları farklı açılardan yorumlamaya çalışır. Fakat tarihî malzemeyi kullanırken sadece belgelerle yetinmez. Olaylara kendi yorumunu da katar. Zira roman yazarının kendine has bir dünya görüşüne sahip olması gerektiğini ve “belgeler gibi, belgeleri oluşturan tarihsel koşulları da tarihsel kişileri de kendini kanıtlayıcı, tutarlı sistem içinde yeniden değerlendirmek zorunda” (İleri, 1973, s.24) olduğunu iddia eder. Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemini konu edindiği *Devlet Ana* romanını da bu kapsamda kaleme alır.

İlk baskısı, 1967 yılında yapılan bu romana ilk olarak *Osmanlı Çekirdeği* adını vermek isteyen Kemal Tahir, daha sonra eserin kahramanlarından olan ve Bacıbey adıyla anılan Devlet Hatun'dan hareketle *Devlet Ana* ismini uygun görmüştür (Dosdoğru, 1974, s.387; Bozdağ, 1995, s.82). Yayımlandıktan bir yıl sonra Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü alan roman; Osmanlı'nın toplumsal yapısının, devlet anlayışının ve kuruluş aşamasındaki dinamiklerinin derinlemesine işlendiği bir metindir. Osmanlı'nın hangi temeller üzerinde



kurulup yükseldiği ve küçük bir aşiretten koskoca bir devlet hâline gelişinin izleri dönemin sosyal, kültürel ve siyasî çerçevesi içerisinde ele alınmaktadır. Tarihsel bir perspektifle kurgulanan romanda olayların gerçekleştiği zaman dilimi; Ertuğrul Gazi'nin yaşlılığı ve ölümünü, Osman Gazi'nin "bey" oluşunu ve Orhan Gazi'nin çocukluktan gençliğe geçişini kapsamaktadır.

Kemal Tahir bu romanı, "XX. yüzyılda yaşayan Türk insanına bir şeyler anlatmak için" (Uçman, 1994, s.241) kaleme almıştır. Bu eser vasıtasıyla, "kendinin de söylediği gibi, Türkiye'de çökmüş bir imparatorluğun yarattığı aşağılık duygusunu silmek ve Osmanlı insan tipini, onun erdemlerini, devlet kurma yeteneğini belirtmek ister" (Moran, 2001, s.211-212). Onun için de anlatıda realist bir yaklaşımla tarihsel gerçeklere bağlı kalmak yerine, kurguyu ve kişileri idealleştirerek romantik bir tavır sergiler. "Kemal Tahir romanının özellikle dönemi anlatması, belki de tarihsel kesiti yansıtmak açısından gerçeklerden en fazla soyutlanmış metni *Devlet Ana*'dır" (Kayalı, 2002, s.814). Romanda yer verdiği Osman Bey, Orhan Bey, Bacıbey (Devlet Ana/Hatun), Kerim Çelebi, Mavro, Kaplan Çavuş gibi şahısları yiğitlik, dostluk, iyilik, dürüstlük ve sadâkat gibi niteliklerle idealleştirirken Dünder Bey, Daskalos Derviş, Hophop Kadı, Şövalye Notüs Gladys, Türkopol Uranha, Pervane Subaşı ve Moğol Çudar gibi şahısları ise kötülüğün temsilcisi olarak okura sunar. Dolayısıyla romandaki kahramanlar arasında açık şekilde taraf tutar ve değerlendirmeyi okura bırakmayıp bu bağlamda onu yönlendirir. İdealize edilmiş kahramanları önceleyerek bir anlamda, romans niteliği taşıyan bir eser ortaya koyar.

"Kancık Vuruş", "Uyandırılan Işık", "Dost Çelmesi", "Fal", "Derin Geçit" ve "Kerimcan'ın Yolu" adlı altı bölümden oluşan *Devlet Ana* romanı, iki ana öykü üzerine kurulmuştur. Birinci öykü, Devlet Hatun'un oğlu Demircan'ın öldürülmesi üzerine kardeşi Kerimcan'ın, ağabeyinin kanlılarından öç almasını; ikinci öykü ise Söğüt'te ikamet eden Türklerin, topraklarını Bizans topraklarına doğru genişleterek Osmanlı Devleti'nin temellerini oluşturmasını ele almaktadır. Aslında biri bireysel diğeri toplumsal olan bu öyküler, Kerimcan ile Söğüt Türklerinin düşmanlarının aynı kişiler olması sebebiyle iç içe geçmiştir. Neticede ise iki öykü de başarıyla sonuçlanır. Ertuğrul Bey'in ölmesiyle uçbeyi olan Osman Bey eserin son kısımlarında buyruğundaki Türkleri yoksulluktan kurtarıp bolluğa kavuştururken Kerimcan da arkadaşlarının yardımıyla düşmanlarını öldürür ve ağabeyinin öcünü alır. "Toplumsal düzeydeki başarıyı Osman Bey babasının yerine alarak, bireysel düzeydeki başarıyı da Kerim Can yine babasının yerini alarak" (Moran, 2001, s.222-223) gerçekleştirmiş olur.

Osman Bey ile Kerimcan'ın, romanda babalarının yerini almaları ve başarıya ulaşmaları aslında Türk devlet geleneğinin temsili gibidir. Bir anlamda Kemal Tahir, babalarının makamını ya da boşluğunu dolduran Osman Bey ve Kerimcan üzerinden Türk milletinin bu özelliğine dikkat çekmek istemektedir. Çünkü Türkler hiçbir zaman devletsiz kalmamış, herhangi bir sebepten ötürü devletleri yıkıldığında hemen yeni bir teşkilatlanmaya girmiş ve yeni bir devlet inşa etmişlerdir. Kemal Tahir de romanda bu vasfın farkındalığıyla hareket etmiştir. İsmet Bozdağ'la gerçekleştirdiği sohbet esnasında, "Türk Milletinin bütün tarih boyunca bayraksız ve devletsiz kalmaması, rastgele ve boşuna değildir. Onun

çekirdeğindeki dinamizm, ona devlet kurma yatkınlığını getirmiş... Devlet kurmak başka bir şeydir, devleti yönetmek başka bir şeydir. Türk Milleti tarih boyunca devleti hem kurmada hem yönetmede ustalık göstermiştir. İşte bu dinamizmi yeni romanımda işlemek ve aydınlığa çıkarmak istiyorum?" (Bozdağ, 1995, s.82-83) diyerek *Devlet Ana* romanında Osmanlı Devleti'nin nasıl teşekkül ettiğini aktarmaya çalışmıştır. Bütün bu çabanın temel gayesi ise uzun yıllardır "Batı Çıkmazı"nda<sup>1</sup> debelenip kendi tarihine, kültürüne ve diline yabancılaşan Türk toplumunun gerçek, öz benliğine dönmesini sağlamaktır. Zira Türk tarihine Marksçı bir yöntemle yaklaşan Kemal Tahir'e göre tarihsel süreç içerisinde Osmanlı toplumunun çekirdeğini oluşturan Türkler ile Batı toplumunun gelişim çizgileri birbirinden çok farklıdır. Bu farklılığı temelde "ahlaksal ve siyasal" olarak iki madde altında toplamak mümkündür (Moran, 2001, s.223). Batı toplumu ile Türk toplumu hiçbir zaman aynı aşamalardan geçmemiş, aynı yaşam tarzını benimsememiştir. Dolayısıyla Kemal Tahir, Türklerin Batılılar gibi hareket ederek kendilerini bulamayacaklarını savunur ve bu doğrultuda kaleme aldığı romanlar vasıtasıyla onlara kendi öz değerlerini hatırlatmayı amaçlar.

Romanlarındaki olay ve kahramanlar üzerinden birçok fikrini kurguya aktaran Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanında öne çıkardığı düşüncelerden biri, Türklerin devletçi yapılarıdır. Devlet; bir milletin birlik ve beraberliğinin yanı sıra bağımsızlığının göstergesidir. Bağımsızlığa ve dolayısıyla devlete aşırı derecede önem veren Türkler; her zaman devlet sahibi olmuş, devletin başındaki yöneticiye bağlı kalmış, devletin bekâsını kendi menfaat ve varlıklarından önde tutmuştur. Bu yönüyle de yüzyıllardır olası bir tehdit karşısında devleti muhafaza için kadın erkek, çoluk çocuk demeden topyekûn mücadele vermişlerdir. Kemal Tahir de *Devlet Ana* romanında Türklerin bu yönünü ele almış ve Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu anlatırken bu kuruluşun gerçekleşmesinde büyük rol oynayan ordu-millet anlayışına vurgu yapmıştır. Böylece bu romanyla, bir anlamda, Türk edebiyatında ordu-millet kavramının çekirdeğini oluşturmuştur (Hüküm, 2016, s.94). Bir toplumun devlet kurma aşamasına geçebilmesi için nasıl örgütlenmesi gerektiğini, özellikle de askerî ve sosyal açıdan nasıl bir dayanışma içinde hareket etmeleri gerektiğini kurgu içerisindeki olay ve şahıslarla örneklendirmiştir. Osmanlı Devleti'nin kuruluş felsefesinin temel taşlarından biri olan ordu-millet anlayışını yansıtarak hem bireylerin hem de toplumun devlete ve askerliğe olan yaklaşımını şekillendirmiştir. Bu bağlamda, değerlendirmelerini tarihsel bir perspektif çerçevesinde vermeye çalışan Kemal Tahir'in Türklerdeki ordu-millet anlayışıyla ilgili düşüncelerini, *Devlet Ana* romanında "Millet ile Orduyu Birleştiren Merkez: Güçlü Lider", "Orduyu Besleyen Gönüllü Kaynak: Fedakâr Halk", "Savaşa Hazır Kuvvetler: Gaziler ve Alplar", "Ordunun Kadın Kanadı: Bâciyân-ı Rûm" ve "Ordunun İstihbarat Ağı: Dervişler ve Ahi Teşkilatı" başlıkları altında incelemek mümkündür.

<sup>1</sup> "Batı Çıkmazı", Kemal Tahir'in eserlerinde sıkça kullandığı ve yazmayı tasarladığı romanlardan birine de başlık olarak koymayı planladığı bir tabirdir. Dönemin birçok münevveri gibi Batı'yı bir çıkmaz olarak yorumlayan Kemal Tahir, bu hususta uzun araştırmalar yapmış ve detaylı notlar tutmuştur. Konuyla ilgili geniş bilgi için, Kemal Tahir'in çalışması olarak Cengiz Yazoğlu tarafından yayıma hazırlanan *Notlar/Roman Notları 2- Batı Çıkmazı* adlı eser incelenebilir.

## 2.1. Millet ile Orduyu Birleştiren Merkez: Güçlü Lider

İnsanları belirli ülkeler etrafında bir araya getiren ve bu ülkeleri gerçekleştirmek amacıyla topluluğu yönlendirip harekete geçiren kişilere “lider” denilir. *Türkçe Sözlük*'teki ifadesiyle: “Yönetimde gücü ve etkisi olan kimse, önder, şef” (1998, s.1464) anlamındadır. Grupları örgütleme ve idare etme yetenekleriyle öne çıkan liderler, toplum üzerinde otorite, saygınlık ve güç dengesini sağlayıp muhafaza edecek çeşitli özelliklere sahiptirler. Bu özellikler ise “adam yetiştirme, bilgilendirme, cesur olma, fedakâr olma, göreve talip olma, güvenilir olma, kendine güvenme, hazırlıklı olma, hedefe yönelik kararlı olma, inisiyatif kullanma, insana değer verme, yaptığı işe inanma, çabuk karar verme, karar verme, öncü olma, örgütleme, prensip sahibi olma, problem çözücü olma, sıra dışı olma, strateji bilincine sahip olma, yönetme, zamanlama yeteneği” (Baykal, 2005, s.xvi) vb. şeklinde sıralanabilir. Güçlü liderlerde bulunması istenen bu özellikler, toplum nezdinde onlara otorite ve saygınlık kazandırmakla birlikte kendilerinden beklenen görev ve sorumlulukları yerine getirmeleri için gerekli imkân ve ortamları da sağlamaktadır.

Muktedir bir lider, özellikle monarşik sistemle yönetilen toplumlarda, millî birliğin korunması açısından çok önemlidir. Çünkü onun varlığı, bireylerin farklı fikir ve beklentiler içine girerek gruplaşmalarını ve milleti bir arada tutan değerleri yok edip birlik ve beraberliği bozmalarını engelleyen en büyük güçtür. Başka bir deyişle lider, kurulan düzenin/devletin mevcudiyet ve hürriyet nişanesidir. Kemal Tahir bu durumu *Devlet Ana* romanında, Ertuğrul Bey'in ölümü üzerine topluluğa hitap eden Akçakoca'nın ağzından sıraladığı cümlelerle dile getirir. Akçakoca bu konuşmada, yıllar yılı halkını koruyup kollamaya çalışan Ertuğrul Bey'in vefat ettiğini, vasiyetinde ise düşmanlar onun ölümünü duymadan hızlıca yeni lider seçilmesini istediğini açıklar (K. Tahir, 2022, s.162). Seçilecek liderin düşmanlara karşı halkın birliğini sağlayan çok önemli bir unsur olduğunu vurgular. Başa geçecek yeni liderin ise düşman tarafından korkulacak, çekinilecek güçlü bir isim olması gerektiğini belirtir. Böylelikle Kemal Tahir, romanda bir taraftan yapılan oylamayla beyliğe seçilecek Osman Bey'in vasıflarını yüceltirken diğer taraftan bir liderde aranılan nitelikleri aktarmış olur.

Kemal Tahir *Devlet Ana* romanında, beyliği yönetecek kişinin gerek toplum gerekse toplumun ileri gelenleri tarafından kabul görmüş biri olmasına sıkça vurgu yapar. Merkeziyetçi ve kudretli bir devlet yapısının ancak siyasî ve idarî güce hâkim biri tarafından kurulabileceğini belirtir. Bu yönüyle de romanda Osman Bey'in liderliğini, toplumun farklı unsurlarını bir araya getiren bir merkez olarak yansıtır. Dağınık aşiretlerden müteşekkil bir toplum yapısının, Osman Bey'in siyasî ve askerî hâkimiyeti neticesinde, merkezi bir devletin kuruluşuna doğru nasıl evrildiğini defalarca dile getirir. Öyle ki onun henüz beylik unvanını almadan bile, milleti etrafında toplayıp yönlendirecek nitelikte güçlü bir kişiliğe sahip olduğuna değinir. Örneğin, Demircan'ın ölümü sebebiyle Köslük Meydanı'nda toplananlardan bahsederken Osman Bey'in bu topluluktaki konumunu şöyle aktarır:

“Osman Bey daha gelmemişti. Babası Ertuğrul Bey'e yıllardır vekillik ettiği için yeri sekinin ortasındaydı. Ertuğrul Bey'in silah arkadaşlarından Söğüt'te bulunan kocalar,

Turgut, Alp, Saltuk Alp, Karamürsel, Sakarya boylarında göçebe gezen Samsa Çavuş'un kardeşi Sülemiş Ağa, sağ yana sıralanmışlardı. Soldakilerin başında Söğüt Ahilerinin nakibi Hasan Efendi bulunuyor, bunca yıllık hocası Yahşi imam, sonra da dünyanın dört bucağından, türlü nedenlerle kopup gelmiş, her soydan, her boydan adları, görüntüleri birbirini tutmaz, öyleyken Osman Bey'in çevresinde sımsıkı kenetlenmiş savaş yoldaşları, Ak Timur, Kara Tekin, Akbaş Mahmut, Yiğit Paşa, Emir Sultan, Mevlâna Hızır, Kadı Bay, Çoban Mirza, Yorgun Ata, yeşil sarığıyla Seyit Ahmet, Kara Tay, Kangal Mihman, Çandarlı Halil, Ak Bıyık oturuyordu” (K. Tahir, 2022, s.148).

Bu kadar farklı ismin peş peşe sıralanması, Osman Bey'in sözü geçen ve birleştirici liderlik vasfına dikkat çekmek içindir. Ayrıca Kemal Tahir, onun böyle saygın bir konum kazanmasının nedenini sadece Ertuğrul Bey'in oğlu olmasına bağlamaz. Yine Akçakoca'nın ağzından onun çocukluğundan beri milleti için yaptığı işleri sıralar. Onun akıllı ve yürekli bir yiğit olduğunu, gece gündüz çalıştığını, açları yedirip muhtaçları giydirdiğini dile getirir. Savaşlarda düşmandan asla korkmadığını ve hep ön cephede vuruştüğünü belirtir (K. Tahir, 2022, s.164-165). Böylece halkın Osman Bey'i neden sevip saydıklarına ve ona niçin güvendiklerine açıklık getirmek ister. Bu tarz açıklamaları ise değişik vesilelerle romanın birçok yerinde tekrarlar. Öte yandan Osman Bey'in halkı tesiri altına alan liderlik vasfını, fiziksel özellikleriyle de pekiştirir. Anlatım sırasında Osman Bey'in orta boylu ancak geniş omuzlu ve kalın pazılu biri olduğunu belirtir. Kolları ile bacaklarının, gövdesine nispetle uzun olmasını, onun doğuştan iyi bir savaşçı ve iyi bir binici olduğunun işareti sayar. Kaşlarının çatık, burnunun kemerli, çenesinin köşeli oluşunu ise tuttuğunu koparma gücünün bir göstergesi olarak yorumlar. Ayrıca ağzının biçimli olmasını ve yumuşak şekilde gülümsemesini de gerektiğinde insanları bağışlama yeteneğine sahip olmasına bağlar. Yakışıklı fakat bir o kadar da utangaç diye tasvir ettiği Osman Bey'in az ve öz konuşarak karşısındakilere hiç zorlanmadan güven verdiğini söyler (K. Tahir, 2022, s.134). Nitekim Kemal Tahir, bu tarz anlatımlarla onu her yönüyle imrenilecek ve örnek alınacak bir rol model konumuna yerleştirir. Böylelikle bir anlamda Osman Bey'in, uzun yıllar dünyaya hükmedecek kadar güçlü bir devletin temellerini atmadaki başarısının arka planına işaret eder.

Kemal Tahir, Osman Bey'in kişisel özelliklerini gösterebilmek için anlatıda karşıt görüşteki kahramanların fikirlerine de yer verir. Örneğin, romanda soyguncu ve zalim bir Moğol komutanı olarak tanıtılan Çudaroğlu'nun dilinden; “Siz bilmeseniz de ben bilirim Pervâne! Kara Osman Bey, hırslanıp kılıcı kuşanıp atladı mı, öfkesini basamayan arslana, gölgesine saldıran şahana, fırtınada sokulan aç kurda, vururken yanılmayan parsa benzer!” (K. Tahir, 2022, s.267) cümleleriyle Osman Bey'i över. Bu övgüleri sıralayan Çudaroğlu'nu ise romanın önceki bölümlerinde, ünlü savaşçılarla çok ünlü başbuğlar yetiştirmiş Çudar kabilesine mensup, uyurken bile kılıcını belinden çıkarmayan, acı bir kuvvete sahip, çevik, korkusuz ve usta bir silahşor olarak tanıtır. Dolayısıyla Osman Bey'i yücelten kişinin sıradan biri olmadığını vurgulayarak övgünün etkisini arttırmak ister. Böylece Osman Bey'in dostta güven, düşmana korku veren bir lider olduğuna vurgu yapar. Dostlarının ona neden ve nasıl güvendiğini de olay akışı içerisinde değişik vesilelerle ve değişik bakış açılarıyla dile getirir. Bunlardan biri, Söğüt'ün yayla göçüne pusu kuranlara

karşı savaşmak üzere Osman Bey'in hazırlık yaptığı sahnedir. Pusu kurulduğunu önceden haber alan Osman Bey, düşmanların tuzaklarını boşa düşürecek bir plan tasarlar ve hemen görev taksimi yapar. Onun savaş hazırlığı sırasındaki cesaret, inanç ve kararlılığı çevresindekilere de sirayet eder. Kemal Tahir bu durumu, Osman Bey'in kaynatası Şeyh Edebâli'nin gözlemleri şeklinde aktarır. Bu anlatıma göre savaşa hazırlanan Osman Bey; görünüşü, heybeti, cesareti ve yanında toplanan savaşçılara güven vermesiyle tıpkı Ertuğrul Bey'e benzemektedir (K. Tahir, 2022, s.459).

Şeyh Edebâli'nin gözlemleri şeklinde sunulan bu atmosferle aslında hem liderle halkın hem de maziyle mevcut zamanın bütünleşme tasviri yapılmış gibidir. Osman Bey; akıllı, heybetli, cesur ve muktedir kişiliğiyle halka güvenini kazandığı için tavrı ve davranışlarıyla da bir rol model hâline gelmiştir. Onun inanç ve kararlılığı diğer bireylere de yansımış ve milleti beylerinin peşinden en zorlu cenklere hiç çekinmeden gidip, canlarını onun emriyle seve seve fedâ edebilecek bir ruh hâline ulaştırmıştır. Bu yüksek komuta gücü ise ona bir ata yadigarıdır. Babası Ertuğrul Bey de halkına örnek olan, onların önünden yürüyen etkili bir liderdir. Kendi menfaatinden ziyade milletin can ve mal güvenliğini temin etmek için stratejik kararlar alıp bunların uygulanmasını sağlayan bir yöneticidir. Hatta romanda, Orhan Bey de benzer vasıflarla tanıtılır. Hâlbuki o, anlatılan olayların tarihî süreci dolayısıyla, çocukluktan gençliğe geçiş evresi yaşayan toy bir delikanlıdır. Ancak henüz on üç yaşında olmasına rağmen, karşılaşılan en çapraşık durumlarda bile hemen karşısındaki muhatabın durumuna uygun bir çıkar yol bulmasını bilen biridir. Aynı zamanda kılıç kullanmada oldukça mâhirdir. Pratik zekâsı ve usta silahşorluğu nedeniyle de babasının güven ve iltifatına mazhar olur. Kemal Tahir, Orhan Bey'in bu vasıflarını romanda birçok yerde dile getirir. Osman Bey'in henüz on üç yaşındaki oğlunu tecrübeli savaşçılarla bir tuttuğunu, ona bölükbaşılardan daha çok güvendiğini söyler. Orhan Bey'in asıl özelliğinin ise kendisine verilen emirlere kesinlikle uyması ve bu emirleri yerine getirene kadar takip etmesi olduğunu belirtir. Emirleri uygularken de sık sık durum analizi yaptığını ve olayları birbirine bağlamakta çok usta olduğunu vurgular. Bu yeteneğin de ona, hem iyi bir asker hem de yeri geldiğinde kendi kararını verebilen değerli bir başbuğ niteliği kazandırdığını aktarır (K. Tahir, 2022, s.260). Böylece Osman Bey'den sonra beyliğin başına neden Orhan Bey'in geçmesi gerektiğinin de açıklamasını yapmış olur.

Kemal Tahir romanda Osman Bey ve Orhan Bey'i yüceltirken aynı soydan gelmesine karşın Dündar Bey'i kötüler. Roman boyunca onu; kendi menfaati için düşmanla bile iş birliği yapabilen, çıkarıcı ve hırslı biri olarak tanıtır. Fırsatını bulduğunda her türlü kötülüğü yapabileceğini defalarca vurgular. Bu sebeple Dündar Bey'in asla yönetici olmaması gerektiğini belirtir. Bunu da kurguda Akçakoca'nın ağzından Ertuğrul Bey'in vasiyeti şeklinde yansıtır. Ertuğrul Bey'in Osman Bey'e hitaben; "Orhan torunumu kollasın iyice", "Ocağımızı Orhan yaksa gerek, bizden sonra benim gördüğüm" ve "Dündar'dan korusun yurdu, Oğuz'u, ille de kendisini Osman oğlum" (K. Tahir, 2022, s.175) tavsiyelerinde bulunduğunu belirtir. Ertuğrul Gazi'nin kendi kardeşine dahi güvenmeyerek beylik yönetiminden uzak tutulmasını istemesini ve oğlundan sonra torununun devlet yönetiminde söz sahibi olmasını vasiyet etmesini ise Osman Bey ile

Orhan Bey'in taşıdığı oldukları liderlik vasıflarına bağlar. Dolayısıyla Kemal Tahir, beyliğin sıhhat ve selameti için seçilen liderin çok önemli olduğuna ve Osmanlı Devleti'nin büyüyüp gelişmesinin temelinde de doğru lider seçiminin büyük rol oynadığına dikkat çekmiş olur.

## 2.2. Orduyu Besleyen Gönüllü Kaynak: Fedakâr Halk

Müstakil orduların bulunmadığı toplum yapılarında düşmanla mücadele ve halkı muhafaza işlevi ordu-millet anlayışıyla karşılanmaktadır. Henüz devlet sistemi ve düzenli bir ordu teşkilâtı kurulmadığı için halkın büyük kısmı gerektiğinde silahlanıp savaşabilecek şekilde yetişmekte ve yaşamaktadır. Nitekim Osmanlı Devleti'nin kuruluş mücadelesini işleyen *Devlet Ana* romanında da aynı durumdan bahsedilmektedir. Bu mevzuyu romanın merkez meselelerinden biri olarak işleyen Kemal Tahir, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda halkın bir savaş makinesi gibi organize olduğunu ve bu yapının Osmanlı'nın hızlı yükselişini sağlayan temel faktörlerden biri hâline geldiğini vurgular. Gönüllülük esasına dayalı bu askerî sisteme farklı nitelikte birçok kişinin dâhil olduğunu belirtir:

“İl erlerinden, iş erlerinden, yaban erlerinden, dağ erlerinden, ağaç erlerinden, bataklık erlerinden, ulu yürekten, at çeken yürükten, Türkmen'den, Karakeçili'den niceleri geldi geçti, İçlerinde ermişi var, dervişi var... Rum abdalları derler, Rum gazileri derler... Ertuğrul Bey'in savaşçısı ev hesabına gelmez. Bekar gazilerin beşi onu bir evde barınır çünkü. Savaşçı dervişlerin beşi onu bir zaviyede birikmiştir” (K. Tahir, 2022, s.34).

Toplumun farklı unsurlarının asker kimliği kazanması, kendi icra ettikleri mesleklerinin dışında askerliğin kurallarını öğrenmelerine de imkân sağlamıştır. Bu sebeple küçük yaşlardan itibaren askerî eğitimler alarak, bu minvalde yetişmişlerdir. Askerliği seçenler halkın gözünde itibar kazanırken, mollalık gibi mesleklere yönelenler genelde küçümsenmiştir. Kemal Tahir bu durumu romanda, Kerim Çelebi karakteri üzerinden yansıtmıştır. Söğüt'teki bütün delikanlılar savaşçı olmak için can atarken Kerim Çelebi'yi medreseye gidip molla olmayı isteyen biri olarak kurgular. Fakat onun bu isteğinin başta annesi Bacıbey olmak üzere bütün halk tarafından garipsendiğini dile getirir. Söğüt'te medreseye devam eden sadece üç öğrencinin bulunduğunu, onların da sakatlıkları yüzünden medreseye gittiklerini ve aslında mollalığı istemediklerini söyler. Hâlbuki Kerim Çelebi'yi; gerek güreşlerde gerek taş atma ve taş kaldırmada gerekse bilek bükme yarışmalarında öne çıkan ve akranlarından birkaç gömlek üstün olan biri şeklinde tanıtır. Bu sebeple de anası Bacıbey'in çokça yalvarıp ağladıktan sonra, “Ben molla oğul istemem ve de analık hakkımı bağışlamam” diye direttiğini yazar (K. Tahir, 2022, s.109). Romanda Kerim Çelebi'nin meslek seçiminde içine düştüğü ikilemi birçok kez dile getiren Kemal Tahir, böylece okurun dikkatini o dönemki halkın askere ve askerliğe verdiği değere çekmiş olur.

Kemal Tahir, halkın askere verdiği önem ve desteği belirtmek için zafer sonrası düzenlenen etkinliklerden de bahseder. Mesela, Osman Bey'in emriyle harekete geçen “Bitinya ucunun silahlı köylüleri, gazi, Ahi, derviş, abdal bölükleri”, Karacahisar'ı ele geçirince Söğüt'te büyük mutluluk yaşamış ve her ev gücü yettiğince köylü savaşçılara



bayram sofraları hazırlamıştır (K. Tahir, 2022, s.503). Hatta bazıları bu şenliğe katkı sağlayabilmek adına komşularına borçlanarak yiyecek tedarik etmiştir. Romanda birçok kez değinilen bu sahneler vesilesiyle bir taraftan toplumsal dayanışmaya örnekler sunulurken diğer taraftan halkın askerlere verdiği maddî ve manevî desteğin boyutu ortaya konmuştur.

### 2.3. Savaşa Hazır Kuvvetler: Gaziler ve Alplar

Kemal Tahir *Devlet Ana*'da, Osmanlı'nın kuruluş sürecini tarihî, kültürel ve toplumsal yönleriyle ele alırken, özellikle savaşçı unsurlar olan gaziler ve alplar üzerinden dönemin askerî yapısını dile getirir. Osmanlı Beyliği'nin ilk yıllarındaki savaş gücünü oluşturan bu unsurlar, devletin kuruluş felsefesinin, sosyal ve kültürel yapısının temel taşı oluşturur. Savaşçı kimliklerinin yanı sıra dönemin toplumsal, ahlakî ve kültürel yapısını yansıtan bu unsurlar, beyliğin yükselişinde ve sınırların genişlemesinde kilit rol oynar.

*Türkçe Sözlük*'te İslâmiyet'le bağlantılı olarak, “Düşmanla savaşan veya savaş yapmış (kimse)” (1998, s.821) anlamına gelen “gazi”, İslâm dini ve vatan uğruna savaşan ve şehit olmadan dönen kişiler için kullanılır. Türk tarihinde ve özellikle Osmanlı'da savaşlarda yer alan ve kahramanlıkları ile tanınan bu kişiler *Devlet Ana*'da hem askerlik hem de dinî bir görev bilinciyle hareket eder. İslâm anlayışını yaymayı ve Allah yolunda gazâ etmeyi bir ideal olarak benimseyen gaziler, dinî motivasyonla hareket ederek fiziksel güçlerinin yanı sıra manevî yönleriyle de destek sağlar. *Devlet Ana*'da savaşçı kimliklerinin yanı sıra bir halk kahramanı olarak da yer alan gaziler, savaşa hazırlık süreçlerinde ve devletin varlığını sürdürmesinde büyük rol oynar.

Osmanlı Beyliği'nin askerî gücünün bir diğer önemli unsuru olan alplar, Türklerin İslâmiyet öncesi geleneklerine dayanan cesaretleri, fiziksel güçleri ve savaş becerileriyle ön plana çıkan kişilerdir. *Devlet Ana* romanında kahramanlıkları, cesaretleri ve fiziksel güçleriyle resmedilen bu kişiler, Osmanlı'nın askerî başarılarının arkasındaki karakteri temsil eder. *Devlet Ana*'da, Türklerin kahramanlık geleneğinin bir uzantısı olarak sunulan alplar gerek mücadeleye hazırlık sırasında gerekse mücadele esnasında göstermiş oldukları cesaret ve yiğitlikleriyle tanınırlar.

### 2.4. Ordunun Kadın Kanadı: Bâciyân-ı Rûm

İlk kuruluş ve örgütlenme tarihiyle ilgili kesin bilgilere ulaşılamayan Bâciyân-ı Rûm Teşkilatı'nın köken itibarıyla, “Turanlı savaşçı kadınlara-Amazonlara” kadar uzandığı iddia edilmektedir (Gültepe, 2020, s.303). Siyasî ve sosyal yapısıyla özgün bir mahiyet taşıyan bu teşkilatla alakalı bilgilere ulaşılabilecek eski kaynaklar arasında 14. asrın seyyahlarından biri olan İbn Battuta'nın *Seyahatnamesi* (*İbn Battûta Seyahatnamesi*), 15. yüzyıl Osmanlı tarihçisi Âşıkpaşazâde'nin *Tevârih-i Âl-i Osmân*'ı ve Süryani tarihçi Malatyalı Ebu'l-Ferec Gregory'nin *Tarihi* (*Ebu'l-Ferec Tarihi*) gibi eserler gösterilebilir (Gültepe, 2020). Sıralanan bu eserlerin haricinde farklı kaynaklarda da bilgiler mevcuttur.

Âşıkpaşazâde'nin Bâciyân-ı Rûm olarak adlandırdığı bu örgüt, Alman Doğu bilimci Franz Taeschner'in de dikkatini çekmiştir. Fakat Taeschner, 13. yüzyıl Anadolu toplumunda



kadınların bir teşkilat kurabilmelerini imkânsız görerek bunun bir istinsah hatası olduğunu ve kelimenin aslının “Hâciyân-ı Rûm (Anadolu Hacıları)” veya “Bahşiyân-ı Rûm (Anadolu Sihirbazları veya Ruhânileri)” olabileceğini iddia etmiştir (Bayram, 1981, s.457-458). Zeki Velidi Togan da Taeschner’in bu ikinci görüşünü benimsemiştir. Ancak Fuad Köprülü, Bektaşî rivayetlerinden ve başka kaynaklardan teyit ettiği bilgilerle bu iki ismin yaptığı açıklamaların yanlış olduğunu; Anadolu Selçukluları devrinde ve Osmanlı Devleti’nin kuruluşu döneminde Bâciyan-ı Rûm adında bir kadın teşkilatının var olduğunu savunmuştur. Köprülü, iddiasının kanıtı olarak da 14. yüzyılda Anadolu’dan geçen Bertrandon de la Broquière’in seyahatnamesinde geçen bir kaydı göstermiştir. Zira Seyyah Bertrandon de la Broquière’ye göre Dulkadiroğulları Beyliği’nin erkek ve kadınlardan oluşan böyle silahlı bir teşkilatı vardır (Köprülü, 1991, s.415). Ayrıca Köseadağ Savaşı’ndan sonra Anadolu’yu işgale gelen Moğolların, Kayseri bölgesini işgali sırasında Bâciyan-ı Rûm Teşkilatı’na mensup kadınlarla mücadele ettiği de bilinmektedir (Köken- Büken, 2018, s.118). Nitekim Kemal Tahir de kurgu içerisinde Türk kadınının cesaret ve yiğitliğini temsil eden Bâciyan-ı Rûm Teşkilatı’na yer vermiş, hatta bununla yetinmeyip bu teşkilattan ilhamla romanına *Devlet Ana* ismini vermiştir.

*Devlet Ana* romanında bahsi geçen “Bâciyân-ı Rûm (Anadolu Bacıları)” Teşkilatı, 13. yüzyılda Anadolu’da bulunan “Gâziyân-ı Rûm (Gaziler, Savaşçılar)”, “Ahîyân-ı Rûm (Ahiler)” ve “Abdalân-ı Rûm (Abdallar ve dervişler)” teşkilatları gibi dönemin sosyal ihtiyaçları sebebiyle kurulan oluşumlardan biridir. Anadolu Türkmen kadınları tarafından kurulan bu örgüt, kurulduğu dönemin imkânları doğrultusunda insanlara yardım etmektedir. Ahilik teşkilatının kurucusu Şeyh Nasîrüddin Mahmûd Ahî Evran b. Abbas (Ahî Evran)’ın karısı, Fatma Bacı tarafından kurulan Bâciyân-ı Rûm Teşkilatı; ekonomik, kültürel ve ticarî faaliyetlerde bulunmuştur. Kimsesizlere ve yaşlılara bakım gibi imkânlar da sunan bu teşkilat, ahilerle de temas içerisinde olmuştur.

Kemal Tahir *Devlet Ana* romanında, kadınların eski Türk devletlerinde yönetimde söz sahibi olmaları, kendilerini ve ülkelerini korumak amacıyla çocukluktan itibaren askerlik eğitimi almaları dolayısıyla erkekler gibi ata binip, kılıç kuşanıp, ok atmayı öğrenmeleri gibi hususları sıkça vurgulamıştır. Erkeklerle benzer haklara sahip bu kadınların anne kimliklerinin yanı sıra diğer kimlikleriyle de toplumda önemli rol oynadıklarına işaret etmiştir. Özellikle İslâmiyet’in kabulünden sonra kadınların da dinî misyonlar edindiği, erkekler gibi irşat ve tebliğ gayesi güttüklerine değinmiştir. Bu kadınları, *Devlet Ana* romanında Mavro’nun dilinden Şövalye Notüs Gladys’e tanıttırırken; “Karıları bile dövüşkendir Ertuğrul Bey’in... Bunlara ‘Rum Bacıları’ derler... Bunların töreleri de gaziler, savaşçı dervişler töresi gibi din yayma üstünedir... Bunlar Hıristiyanları tenhada tuttular mı kılıcı kafalarında çevirip, ‘İmana gel yaa kafir, bitiyorsun!’ demeden geçemezler. Aslında bunlar dur durak bilmeyecek kitaplarının kavlince, hiç at sırtından inmeyecek, boyuna seğirtecek...” (K. Tahir, 2022, s.34-35) ifadelerini kullanmıştır. Düşmanın gözünden övgü dolu şekilde yapılan bu tanıtlarla hem Türklerin İslâmiyet’ten önce sahip olduğu cihan hâkimiyeti ülküsünün, İslâm’ın gazâ ve cihat anlayışıyla birleşerek daha da güçlendiğine hem de bu anlayışın sadece erkeklerin değil kadınların zihninde de yaşadığını anlatmıştır.

*Devlet Ana* romanında Bâciyan-ı Rûm Teşkilatı'nı temsilen kadınlardan oluşan müstakil bir askerî birlik mevcuttur. Bu örgüt, ihtiyaç hasıl olması durumunda ata binip, kılıç kuşanıp, asker hüviyeti kazanarak erkeklere destekte vermektedir. Bu örgütü yöneten kişi ise "Bacıbey" namıyla öne çıkarılan ve esere de ismini veren Devlet Hatun'tur. Uzun boylu ve geniş gövdeli olan Devlet Hatun, Rum Bacılarına başkan seçildikten sonra "Bacıbey" diye çağrılır. "Ok atmakta, mızrak savurmakta, kılıç tutmakta, binicilikte değme savaşıçılardan geri kalmaz, hele korkmazlıkta çoğunu yaya bırak[an]" (K. Tahir, 2022, s.127-128) biridir. Rum Bacıları üzerinde tartışılmaz şekilde hâkimiyeti olduğu gibi, Köslük Meydanında toplanan yönetim kurulunda da söz hakkı vardır. Emri altındaki kadınları yönetmenin haricinde onların devlet yönetiminde de söz sahibi olmalarını sağlamaktadır. Bacıbey, korkusuz ve cesur biri olmanın yanı sıra geleneklere de önem vermektedir. Kendisinden yaşça küçük olmasına rağmen devleti yöneten Osman Bey'e son derece saygılı ve bağlıdır.

Kadınların savaşıçı kimlikleri, erkeklerin daha mücadeleci olmaları için bir teşvik gibidir. Zira kadınların cesur ve atak tavırları erkeklerin düşmandan korkup çekinmelerine engel olmaktadır. Kemal Tahir bu durumu *Devlet Ana* romanında; "Hele Bacıbey haydin dedi, karılar atlanıp kılıcı sıyardı mı iş işten geçmiştir,' derdi rahmetli babam... Artık güç yetesi kalmamış Ertuğrul takımına... Çünkü karıları atlanınca, bunlar ölüm şerbetini peşin içermiş..." (2022, s.35) cümleleriyle dile getirir. Kadınların yiğitçe kılıç kuşanıp ata binmeleri erkekleri etkilemektedir. Zaten kadınlar belinde kılıç olmayan erkeği adam yerine koymamakta, böyle biriyle evlenmeyi asla istememektedirler. Nitekim kadınlar erkeklerin düşmana karşı savaşmaları için önemli motivasyon kaynağı oluşturmuş ve gerektiğinde ise ordu-millet anlayışına uygun şekilde bizzat silahlanıp erkeklerine yardım ederek Osmanlı Beyliği'nin büyüyüp devlet hâline gelmesinde önemli rol oynamışlardır.

## 2.5. Ordunun İstihbarat Ağı: Dervişler ve Ahi Teşkilatı

Beylikten devlete geçişin ilk basamaklarını konu edinen *Devlet Ana* romanında, doğal olarak dönemin sosyal ve politik yapısı çerçevesinde işlenen istihbarat faaliyetlerinden de bahsedilir. Romanda bu faaliyetler başta Ahi Teşkilatı olmak üzere casuslar, yerel halk, haberci ve ulaklar sayesinde sağlanır. Gerçek hayatta da Osmanlı Beyliği'nin, iç güvenliği sağlamak ve dış tehditlere karşı önlem almak amacıyla kullandığı bu kişiler, sağladıkları istihbarat ve bilgi ağı sayesinde beyliğin olası tehditlere karşı önlemler almasını kolaylaştırmıştır.

*Devlet Ana* romanında istihbarat yönüyle öne çıkan ve disiplinli bir örgüt şeklinde hareket eden yapı Ahi Teşkilatı'dır. Osmanlı'nın kuruluş yıllarını toplumsal ve siyasî yönden ele alan Kemal Tahir, Ahi Teşkilatı'nı yalnızca bir esnaf dayanışma kurumu olarak değil, aynı zamanda Osmanlı'nın istihbarat ve stratejik bilgi ağı olarak gösterir. Osmanlı Beyliği'nin büyüme ve genişleme süreçlerinde aktif olarak rol alan bu kurum, romanda çok yönlü bir yapıyla tasvir edilmiş, ordunun ve Osmanlı Beyliği'nin stratejik ihtiyaçlarına hizmet eden bir bilgi toplama ve değerlendirme mekanizması olarak işlev görmüştür. Hatta Kemal Tahir bu teşkilatın bir zamanlar çok etkili olduğunu ve kanunsuz-nizamsız kişilerin bile bu teşkilata muhalif iş yapmaktan çekindiklerini vurgular. Bu yönüyle romanda Çudaroğlu'nu;

“Şunu da iyi bilirim ki, Ahilere dokunan, toza gübüre karışır. Yiter gider ki, izi belirsiz...” (K. Tahir, 2022, s.311) şeklinde konuşur. Ahi Teşkilatı'nın sadece bir esnaf kuruluşu olmadığını ve gerektiğinde olaylara gizlice müdahale eden istihbarat nitelikli bir yapı olduğunu dile getirir.

Osmanlı Beyliği'nin büyüdüğü yıllarda Anadolu'da Türklere istihbarat sağlayan merkezlerden biri de dergâh ve tekke gibi mekânlardır. Kemal Tahir bunu *Devlet Ana* romanında Şeyh Edebâli üzerinden yansıtır. Dinî kimliğiyle öne çıkan Şeyh Edebâli bütün Müslüman halkın sevgisini, saygısını ve güvenini kazanmış biridir. O sebeple her yere uzanan bir bilgi ağı vardır. Öyle ki bu ağın içerisinde ahiler de bulunmaktadır. Romanda Osman Bey'in Şeyh Edebâli'ye söylediği; “Gireceğimiz geçit derindir. Bu kancık karanlığa karşı diri durmak gerekir. Savaşta düşmandan habersizlik körlüktür. Aldığın haberleri, ulaştır hiç gecikmeden... Ahilerin bizi arkalasin!” (K. Tahir, 2022, s.199) cümleleri de bunun göstergesidir. Kemal Tahir bu kurguyla bir anlamda, Osmanlı Beyliği'nin büyüyen güçlü bir devlete dönüşmesinde sadece yönetici ve askerlerin değil bütün halkın katkısı olduğunu vurgu yapar.

Kemal Tahir'in casusluk ve istihbarat faaliyetleriyle bağlantılı olarak *Devlet Ana* romanında değindiği bir diğer örgüt ise Moğollar tarafından kurulan ORTAK'tır. Romanda bu örgütün temsilcisi, bir mağarada yaşayan ve “Bir deri bir kemik... Ağzında diş yok! Gözü görmez! Yarı delidir. Moğolca'yı unutmuş... Latince diye bir dilin varlığını bilmez.” (K. Tahir, 2022, s.80) şeklinde tanımlanan Kamagan adlı bir Moğol dervişidir. Fakat bu derviş görüldüğü gibi biri değildir. Kemal Tahir onun bu farklı yönünü ve ORTAK adlı örgütün mahiyetini romanın ilerleyen sayfalarında Osman Bey üzerinden aktarır. Anlatıma Osman Bey'in Kamagan adlı dervişini kışkırttığını belirterek başlar. Çünkü ORTAK adlı uluslararası örgütün mensubu olan Kamagan, bu mensubiyet sayesinde en uzak yerlerdeki olaylardan bile kısa süre içerisinde haberdar olabilmektedir. Geniş bilgi ağına sahip bu örgüt aslında Pekin Hakanı Kubilây ile Tebriz İlhanı Hülâgû tarafından kurulan bir ticaret kumpanyasıdır. Fakat sonrasında bu kumpanyaya diğer birçok yöneticinin de para katarak üye olmasıyla dünya çapında her yeri örümcek ağı gibi saran bir teşkilata dönüşmüştür. Özellikle kervan yollarında sağladıkları asayişle tüccarların güvenini kazanmışlardır. Hatta sorumluluklarındaki herhangi bir kervanın bütün mallarını teminat altına almışlar ve kervan yolda bir zarara uğradığında bütün meblağı hazine tarafından karşılamışlardır. Öte yandan verdikleri hizmetin karşılığı olarak topladıkları paralar, yaptıkları ticaretler ve verdikleri borçlara mükabil aldıkları faizlerle çok büyük bir ekonomik güce ulaşmışlardır. Geliştirdikleri sistemi korumak için de bütün şehirlerde, limanlarda, önemli kavşaklarda birçok adam görevlendirmiş, geniş bir ağ kurmuşlardır. Yine sistemin yürümesi için devletler üstü yasalar koymuş ve bu yasalara göre hareket etmişlerdir. Bu güçlü ve geniş sistemin topladığı bilgileri de yine maddî menfaat karşılığında isteyenlere satmışlardır. Nitekim Kemal Tahir bu yapının, romanda konu edilen zaman diliminde eski gücünü kaybetmeye başlasa bile, Osman Bey'i imrendirecek seviyede bir gücü hâlâ elinde tuttuğunu belirtmiştir (K. Tahir, 2022, s.169-170).

Devletler üstü güçlü bir ticaret kumpanyası olarak tanıtılan bu yapı, bir dönemler geniş coğrafyalara hâkim olan gerçek bir teşkilattır. ORTAK'la ilgili rastlanılan ilk bilgiler, 1233 yılında Moğol İmparatorluğu'na elçi olarak gönderilen Song Hanedanı'nın (960-1279) elçilik heyetindeki Peng Daya'nın "Kara Tatarlara Dair Muhtasar" adlı eserine dayanmaktadır (Aziz, 2022, s.59). Yürütmüş olduğu faaliyetler sebebiyle Ahi Teşkilatı'yla benzer özellikler gösteren bu teşkilat, geniş bir coğrafyaya yayılarak yürüttüğü ticarî faaliyetlerin yanı sıra Moğol han ve hanedanlarının emirlerini icra etmektedir. *Devlet Ana*'da da görülen ORTAK, ticarî faaliyetlerden ziyade istihbarat ağı ve casusluk faaliyetleriyle ele alınmıştır. Kemal Tahir, bünyesinde barındırdığı tüccar, memur, ulak vb. kişilerle her yere ulaşarak istihbarat sağlayan bu örgütle Osman Bey'in yollarının kesiştiği bir kurguya yer vererek güçlü bir devlet kurmada bilginin ne kadar ehemmiyetli olduğuna dikkat çekmiştir. Böylece romanda Osman Bey'in istihbarat ve casusluk faaliyetlerinin önemini anlamasına, Şeyh Edebâli ve Ahi Teşkilatı'ndan faydalanarak düşmanın hareketlerini izlemek istemesine ortam hazırlamıştır.

## Sonuç

Kemal Tahir, hâlihazırda tespit ettiği bireysel ve toplumsal problemlere romanlarıyla çözüm sunmaya çalışan bir yazardır. Bu noktada genel olarak kullandığı malzeme ise tarihî olay ve şahsiyetler olmuştur. Zira tarihi bir ayna gibi görmüş ve toplumun yaşadığı sorunların çaresinin orada saklı olduğuna inanmıştır. Tarihin farklı dönemlerini farklı kahramanlar üzerinden ele alarak içinde bulunduğu dönem insanına mesajlar vermeye çalışmıştır. Dolayısıyla *Devlet Ana* romanı da bu kapsamda bir eserdir.

Kemal Tahir *Devlet Ana* romanında, Osmanlı'nın devlet temellerinin atıldığı beylik dönemini konu edinmiştir. 1967 yılında yayımlanan bu romanda yazarın yüzyıllar öncesinde yaşanan olayları ele almasındaki gayenin, okuruna tarihi hatırlatarak bir şuur kazandırma arzusundan kaynaklandığı söylenebilir. Başka bir ifadeyle, birkaç asırdır Batılı fikir ve yaşam tarzıyla karşı karşıya kalıp kimlik bunalımına düşen ve gitgide kültürüne yabancılaşmaya başlayan Türk toplumuna, bu bunalımdan kurtuluş yolunun kendi tarihini tanımaktan geçtiğini göstermeye çalışmıştır. 20. yüzyıla 13-14. yüzyıllar arasında kurduğu tarihî köprü vasıtasıyla, unutilan ya da unutulmaya yüz tutmuş bazı değerleri zihinlerde tazelemiş, canlandırmıştır. Bu bağlamda Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanında üzerinde durduğu hususlardan biri, Türklerdeki ordu-millet anlayışı olmuştur.

Aslında *Devlet Ana* romanında ordu-millet anlayışına uygun unsurların yer alması, kurguya gerçeklik duygusu kazandırılabilmesi açısından zarurîdir. Çünkü konu edinilen dönemde sürekli ve sistemli bir ordu düzeni mevcut değildir. Düşmanın her an ve her yönden gelebileceği bir ortamda, toplumdaki her ferdin kendini, ailesini ve beyliğini koruyabilecek şekilde eğitime tabi tutulması gayet normal bir durumdur. O dönemin atmosferini okuruna hissettirmek isteyen yazarın da doğal olarak bunları dile getirmesi gerekmektedir. Ancak Kemal Tahir'in bu anlayışa değindiği kısımlardaki üslup ve yaklaşımıyla okuruna, yukarıda bahsedildiği üzere farklı mesajlar da iletme isteğinde olduğu görülmektedir. Örneğin romanda, Osman Bey ve Orhan Bey için kullandığı ifadelerle bir liderde aranan özellikleri

sıralamıştır. Buna göre roman boyunca bir liderin; akıllı, kendine güvenen, sorumluluk üstlenebilen, himayesindekileri örgütleyebilen, cesur, fedakâr, güvenilir, öngörülü, istikrarlı, azimli, strateji üretebilen, problemleri hızlıca çözebilen ve insanlara değer veren biri olması gerektiğini vurgulamıştır. Böylece bir taraftan okurları arasındaki yönetici ve yönetici adaylarına rol model bir lider profili çizerken diğer taraftan okurlarının başlarındaki liderleri kıyaslayıp değerlendirebilecekleri bir ölçüt ortaya koyar.

Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanında ordu-millet anlayışıyla vurgu yaptığı önemli bir husus, Türk milletinin gözünde askerliğin çok değerli olduğudur. Halkın medresede ders görüp molla olanlara pek de hoş bakmadığı ve ilim tahsil etmeyi sakatların ya da acizlerin mecburen yöneldikleri bir iş olarak gördükleridir. Ancak Kemal Tahir kurguda silahşorluktaki maharetiyle defalarca ön plana çıkardığı Kerim Çelebi'nin eline romanın sonunda *Siyasetnâme*'yi vererek askerliğin ilimle desteklenmesi gerektiğini vurgular. Roman içerisinde de Osman Bey'in birçok konuda Şeyh Edebâli'ye danışıp onun olurluğunu alması, yine Şeyh Edebâli'nin ahi teşkilatını yönetmesi ve bu teşkilatı kullanarak beylik için istihbarat sağlaması gibi mevzularla ilmin önemine dikkat çeker.

Ordu-millet anlayışı kapsamında *Devlet Ana* romanında öne çıkan bir diğer husus ise devlet ve millet yolunda kadın-erkek, genç-yaşlı demeksizin herkesin gönüllü olarak elinden geldiğince çalışması gerektiğidir. Bu anlamda Kemal Tahir kurguda hem Kerim Çelebi ve Orhan Bey gibi çocuklara yer verirken hem de sık sık Bâciyan-ı Rûm Teşkilatı'nı temsilen Devlet Hatun'un başında kadın birliğinden bahseder. At binen, kılıç kuşanan, ok atan bu kadınlar, mücadele esnasında erkeklere destek sağlamış, savaşmaktan çekinen erkeklere cesaretleriyle örnek olmuşlar, onları teşvik etmişlerdir. Bu cesur kadınlar aracılığıyla yazar, okurlarına devlete ve vatana uzanan bir tehlike durumunda topyekûn mücadelenin önemini göstermiştir.

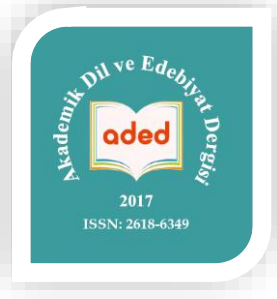
Netice itibarıyla Kemal Tahir, *Devlet Ana* romanında Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminden hareketle, dünya üzerinde millet olarak var olma mücadelesinin hiç bitmeyeceğini ve bu mücadelenin ise mahir liderler yönetiminde kurulacak birlik ve beraberlik sayesinde aşılabileceğini işaret etmiştir.

**Kaynaklar | References**

- Alan, S. (2018). *Tanzimat edebiyatı'nda millî kimlik inşası kurgu kahramanları örneği*. Kesit Yayınları.
- Aziz, Ş. (2022). Moğol İmparatorluğu'nda Ortak tüccar uygulaması ve Ortak tüccar uygulamasının Ming hanedanı döneminde sona erişi. *Medeniyet Kültürel Araştırmalar Belleteni, İMÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3), 54-73.
- Baykal, A. N. (2005). *Yöneticiler için yeni bir bakış: Mustafa Kemal Atatürk'ün liderlik sırları*. Sistem Yayıncılık.
- Bayram, M. (1981). Anadolu Selçukluları devrinde Anadolu bacıları (Bacıyan-i Rum) örgütünün kurucusu Fatma Bacı kimdir? *Belleten*, 45(2), 457-472.
- Biricik, İ. (2016). "Devlet Ana" romanının sosyolojik boyutları. *TEKE Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(5), 1267-1287.
- Bozdağ, İ. (1995). *Kemal Tahir'in sohbetleri*. Emre Yayınları.
- Develioğlu, F. (2017). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dosdoğru, H. (1974). *Batı aldatmacılığı ve putlara karşı Kemal Tahir*. Tel Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (2016). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Ergin, M. (1994). *Orhun abideleri*. Boğaziçi Yayınları.
- Ergun, P. (2013). *Dede Korkut hikâyeleri*. Akçağ Yayınları.
- Gültepe, N. (2020). *Türk kadın tarihine giriş (Amazonlardan Bâciyân-ı Rûm'a)*. Ötüken Neşriyat.
- Hüküm, M. (2016). Kemal Tahir romanlarında kolektif Kahraman olarak askerler ve savaş olgusu. Y. Daşcıoğlu (Ed.), *Uluslararası savaş ve edebiyat sempozyumu bildiriler kitabı 2* içinde (s.91-105). Sakarya Üniversitesi Basımevi.
- İleri, S. (1973). Kemal Tahir'le konuşma. *Yeni Dergi*, 9(105), 19-25.
- İnalcık, H. (1964). Osmanlı devrinde Türk ordusu. *Türk Kültürü II*, 22, 49-56.
- Kafesoğlu, İ. (1992). *Türk millî kültürü*. Boğaziçi Yayınları.
- Kalelioğlu, U. B. (2021). Türklerde ordu-millet geleneğinin sosyolojik ve tarihi temelleri. A. Duran ve G. Çatlı Özen (Ed.). *Türk kültürü araştırmaları serisi -I-* içinde (s.264-289). Berikan Yayınevi.
- Kayalı, K. (2002). Bir arayışın önemli bir durağı: Devlet Ana. *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, 6(65/66/67), 813-824.
- Kemal Tahir (1991). *Notlar/Roman notları 2- Batı Çıkmazı*. Bağlam Yayınları.
- Kemal Tahir (2022). *Devlet Ana*. Ketebe Yayınları.

- Köken, A. H. ve Örnek Büken, N. (2018). XIII. yüzyılda güçlü bir toplumun gelişmesine katkı sunan Fatma Bacı ve dünyanın ilk kadın örgütlerinden: Bacıyân-ı Rûm (Anadolu Bacılar Teşkilatı). *Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi Ve Folklorik Tıp Dergisi*, 8(2), 113-119.
- Köprülü, O. F. (1991). Bâciyan-ı Rûm. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (s.415).TDV Vakıf Yayınları İşletmesi Yayınları.
- Kurtaran, U. (2011). Osmanlı İmparatorluğu'nda millet sistemi. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(8), 57-71.
- Kurtlu, Y. ve Koçak, B. (2016). Oğuz Kağan Destanı'nda hükümdar tasarımı. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, (56), 875-901.
- Moran, B. (2001). *Türk romanına eleştirel bir bakış 2*, İletişim Yayınları.
- Nişancı, H. (2019). *Bozkırlı Türklerde askerlik* (Tez No. 537683) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Pehlivan, C. (2009). *Türk Silahlı Kuvvetleri'nin güvenilirliği üzerine bir araştırma ve ordu millet geleneği* (Tez No. 262641) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Smith, A. (1994). *Millî Kimlik*. (B. Sina Şener Çev.). İletişim Yayınları.
- Şentürk, R. (2020). Millet. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (s.64-66). TDV Vakıf Yayınları İşletmesi Yayınları.
- Türkçe Sözlük (1998). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçman, A. (1994). Devlet Ana. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (s.240-241). TDV Vakıf Yayınları İşletmesi Yayınları.
- Yusuf Has Hacib (2019). *Kutadgu Bilig*. T.C. Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.
- Ziya Gökalp (1968). *Türkçülüğün esasları*. Varlık Yayınları.





# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Serap TANYILDIZ

<https://orcid.org/0000-0002-0707-4016>

Dr. Öğr. Üyesi

[dagdelsenrap@hotmail.com](mailto:dagdelsenrap@hotmail.com)

Dicle Üniversitesi

<https://ror.org/0257dtg16>

Sezai Karakoç Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Mehmed (Çaylak) Tevfik'in *İki Gelin Odası* Adlı Eserinin Halk Kültürü Unsurları Açısından Değerlendirmesi

*An Evaluation of Mehmed (Çaylak) Tevfik's Work  
Titled *İki Gelin Odası* in Terms of Folk Culture Elements*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 20.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 17.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | *Citation*

Tanyıldız, S. (2025). Mehmed (Çaylak) Tevfik'in *İki Gelin Odası* Adlı Eserinin Halk Kültürü Unsurları Açısından Değerlendirmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 564-581. <https://doi.org/10.34083/akaded.1623231>

Tanyıldız, S. (2025). An Evaluation of Mehmed (Çaylak) Tevfik's Work Titled *İki Gelin Odası* in Terms of Folk Culture Elements). *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 564-581.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1623231>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="#">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a></i>

© Serap TANYILDIZ | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



## Öz

Mehmed Tevfik, diğer adıyla Çaylak Tevfik (1843-1893) gazete-dergi yayıncılığı, tezkire yazarlığı ve folklor araştırmalarıyla öne çıkmış önemli bir kültür adamıdır. Yazar, özellikle İstanbul başta olmak üzere ülkenin birçok şehrinde bulunmuş; unutulmaya yüz tutmuş bazı âdetleri eserleriyle kaydetme çabasında olmuştur. Mehmed Tevfik'in mizahî metin yazarlığı da bilinmektedir. İncelemeye konu olan *İki Gelin Odası* adlı eseri de on dokuzuncu yüzyıl İstanbul'undaki birtakım kültürel unsurların kayda alındığı önemli bir kaynaktır. Yazarın birbiriyle bağlantılı birkaç hikâyeyi birleştirerek oluşturduğu bu eser, o zamanın düğün âdetlerini, konaklardaki yaşamı, insanlar arasındaki iletişimi, idari ve ilmi yapıyı ve konaktan sokağa taşan sosyal manzarayı detaylı tasvirlerle okura yansıtır. Eser, sonu ölümlü biten trajik bir hikâyeyi konu edinir. Birbiriyle ilintili üç bölümden oluşan eser bir dram romanı sayılabilir. Buna rağmen dönemin halk kültürü unsurlarını etraflıca işleyen önemli bir kaynak olması yönüyle değer taşımaktadır. Eserin Latin alfabeli baskısı olmadığı için örnek metinlerin alıntılanmasında 1301 tarihli eski yazılı matbu nüsha esas alınmıştır. Bu çalışmada yazarın *İki Gelin Odası*'nda bazı vurgularla öne çıkardığı halk kültürü unsurları tespit edilip değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede eski yazılı metin baştan sona okunmuş, tespit edilen unsurlar muhteva esasına göre tasnif edilmiştir. Bununla birlikte yazarın halk kültürüne ilişkin diğer eserleri de gözden geçirilmiştir. Elde edilen bulgulara göre eserdeki halk kültürü unsurları evlilikle ilgili uygulamalar, batıl inanışlar, ölümlü ilgili uygulamalar ve kalıplaşmış söz varlığı gibi başlıklar altında tasnif edilerek değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Halk Edebiyatı, Mehmed Tevfik, Çaylak Tevfik, *İki Gelin Odası*, halk kültürü unsurları.

## Abstract

Mehmed Tevfik, also known as Çaylak Tevfik (1843–1893), was a significant cultural figure who stood out for his newspaper and magazine publishing, tezkire (biographical anthology) writing, and folklore research. The author visited many cities in the country, primarily Istanbul, and strived to document various customs that were on the verge of being forgotten through his works. It is also known that Mehmed Tevfik was a writer of humorous texts. The work under examination here, *İki Gelin Odası*, serves as an important source documenting certain cultural elements in nineteenth-century Istanbul. By combining several interlinked stories, the author provides detailed portrayals of the wedding traditions of that era, life in grand residences (konaks), communication between people, administrative and scholarly structures, and the social panorama extending from these residences to the streets. The work focuses on a tragic story ending with death. Comprising three interconnected sections, it can be considered a dramatic novel. Nevertheless, it remains a significant resource due to its thorough exploration of the folk culture elements of its period. Since there is no edition of the work in the Latin alphabet, a printed old-script copy from 1301 was used as the basis for citing sample texts. In this study, the folk culture elements that the author highlights through specific emphases in *İki Gelin Odası* have been identified and evaluated. Accordingly, the old-script text was read in its entirety, and the elements identified were classified based on their content. Additionally, the author's other works related to folk culture were also reviewed. Based on the findings, the folk culture elements in the work are categorized and evaluated under headings such as marriage-related practices, superstitions, death-related practices, and set expressions.

**Keywords:** Turkish Folk Literature, Mehmed Tevfik, Çaylak Tevfik, *İki Gelin Odası*, folk culture elements.

## Giriş

Türk edebiyatının edebî türlerinden olan hikâye, mesnevi, masal ve destan gibi uzun soluklu anlatıların roman türüne önemli katkıları vardır. Özellikle kültürümüzdeki mesnevi ve hikâyeler, Tanzimat döneminde edebiyatımıza girmiş batı menşeli roman türünü besleyen temel kaynaklar arasındadır. Pertev Naili Boratav, birçok edebî türle münasebeti bulunmasına rağmen romanın en çok benzeştiği türün halk hikâyeleri olduğunu söyler. Ona göre destan, masal, şiir ve müzik çeşitli yönlerden romanı beslemesine rağmen sosyal fonksiyon açısından halk hikâyeleri romana tekâbül etmiş ve bu tür zaman içerisinde destanın yerini almıştır. Eski hikâyelerimiz ile romanın dayandığı sosyal zemin bu türleri bağdaştırarak Tanzimat dönemi romanına kadar getirir. Tanzimat dönemi romanı, eski hikâyelerimizden önemli izler taşır. Boratav, bu konudaki fikirlerini şu cümleyle tamamlar: “Gerçekten de modern Türk romancılığının babası olan Ahmet Midhat Efendi’nin eserleriyle eski hikâyelerimiz, bu arada halk hikâyelerimiz birbirine çok yakın dururlar”(2002, s. 58 ve 73). İlk dönem romanlarımızda mesnevilerin ve halk hikâyelerinin etkisi belirgindir. Romanın edebiyatımızdaki yeri sağlamaştıkça edebî türler arasındaki bu etkilenme ve geçişkenlik de belirli bir düzene girmiş, türlerin sınırları netleşmeye başlamıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ifadesine göre edebiyatımızda hikâyeden romana geçiş “reel hayata inanarak sahip olmamak” ve “tenkit fikrinin yokluğu” gibi arızalar nedeniyle sancılı olmuştur (2003, s. 30). Bununla birlikte roman türü Tanzimat döneminden itibaren edebi gelenekteki yerini sağlamlaştırmış, halkın nabzını tutmayı başarmıştır. Halk kültürü romanın içeriğini besleyen temel kaynaklardan biri olmuştur. Ahmed Midhat Efendi ve Namık Kemal gibi isimler başta olmak üzere dönemin yazarları romanı halk kültüründen ayrı tutmamış, bu edebî türü bir sosyal aydınlanma ve eğitim aracı olarak görmüşlerdir. Yazdığı eserlerle dönemin gündelik yaşamını edebî zemine taşıyan isimlerden biri de Mehmed (Çaylak) Tevfik’tir.

Gazeteci kimliği, mizah yazarlığı ve halk kültürü araştırmacısı gibi yönleriyle öne çıkan Mehmed Tevfik (1843-1893), Türk folkloruna ilişkin eserleriyle adından söz ettiren önemli bir şahsiyettir. Mizaha yatkın yaratılışı sebebiyle başta Nasreddin Hoca fıkraları olmak üzere toplum içerisinde yaygın olan halk anlatılarını derleyerek bu alandaki ilk çalışmalara imza atmıştır. Özellikle İstanbul özelinde dönemin sosyal yaşamını ve halk kültürü geleneğini yazılarıyla kayıt altına almış, unutulmaya yüz tutmuş birçok kültürel unsuru muhafaza etmiştir. Yazarın bu bilinçli tutumu *İstanbul’da Bir Sene* ve *İki Gelin Odası* gibi eserlerinde belirgin hâle gelir. Mehmed Tevfik’in biyografisi üzerine önemli tespitleri olan Ömer Faruk Akün’ün bu konuya ilişkin tespitleri şöyledir:

“Onun eser ve yazılarına hâkim olan günlük hayatta kaybolan yahut kaybolmaya yüz tutmuş geleneklerimizi yazıya geçirip tamamıyla unutulmaktan kurtarıp sonraki nesillere aktarma düşüncesi, en kuvvetli ifadesini mahallî röportaj mahiyetindeki *İstanbul’da Bir Sene* adlı eseriyle, *İki Gelin Odası* adındaki örf romanında ifadesini bulur. Batı’dan gelen tesirler ve zamanın getirdiği değişikliklerle eski millî hayatın süratle kaybolup gitmekte olan gelenek ve görünüşlerini tesbit etmenin değerini çok iyi kavrayan Mehmed Tevfik, aynı zamanda Türk folklor mahsullerinin derlenmesi işinde bir öncü durumundadır.” (1993, s. 241).

Mehmed Tevfik'in *İki Gelin Odası* adlı romanı kimi popüler kaynaklarda eski İstanbul'un düğün âdetlerini tasvir eden bir halk kültürü eseri olarak yorumlanmıştır. Akademik çalışmalarda ise bu eserin niteliği konusundaki tespitler isabetli olmasına rağmen muhtevası üzerine yapılan değerlendirmelerin genişletilmeye muhtaç olduğu görülmektedir (Yıldırım, 2013). Eser bütünüyle okunduktan sonra içerik açısından anlatı üzerine ilave tespitlerin yapılması gereklidir. Çünkü bu eserin ağırlık merkezi üçüncü bölüm olup diğer bölümler okuru ana hikâyeye hazırlayan nitelikteki kısımlardır. Birinci bölümde eski İstanbul'da bir gelin odasının nasıl olduğu detaylıca anlatılır. İkinci bölüm, ana hikâyeye giriş sayılabilir. Ali İlmî ismindeki bir gencin Fatih ve Edirnekapı civarını gezmesi, yanından geçtiği kabristanda kazılmakta olan iki yeni mezarın hikâyesini merak etmesi bu bölümün ana temasıdır. Söz konusu iki mezar, sonraki bölümde acıklı hikâyesi detaylı bir şekilde anlatılacak olan iki gencin "gelin odası"dır. Üçüncü bölümde ise birbirine âşık olan Celal ile Mihridil adlı karakterlerin, sonu ölümlle biten dramatik hikâyesi ele alınır. Anlatının diğer etkili karakterleri ise Celal'in babası Nâli Bey ile annesi Cevriye'dir. Baba Nâli Bey'in aldığı tüm tedbirlere rağmen anne Cevriye'nin ayak oyunları yüzünden Celal ile sevgilisi Mihridil'in ölmesi, anlatının odak noktasıdır.

Yazarın ifadesiyle *İki Gelin Odası* ünvanı altında yazılan bu eser, bir *facia türüdür* (Mehmed Tevfik, 1301, s. 37). *Facia türü* ise bir edebî terim olarak tragedya, trajik eser, trajik roman olarak yorumlanabilir (Dinç, 2018, s. 179-180). Dolayısıyla bu eser bir roman olarak değerlendirilmelidir. Nitekim Akün'ün (1993, s. 243) ve Kutlar-Oğuz'un (2020) kanaatleri de bu şekildedir. Mehmed Tevfik, eserin baş kısmında ana konuya girmeden önce eski İstanbul'daki düğün âdetlerini ve gelin odası tezyinatını detaylı bir şekilde tasvir ettiği için *İki Gelin Odası*, romandan ziyade halk kültürü muhtevasına sahip bir eser olarak düşünülmüştür. Eserde iki genç ölünün mezarları için kullanılmış olan "gelin odası" tabiri (s. 28) araştırmacıların dikkatinden kaçmış olmalıdır. Kitabın niteliğine ilişkin doğru bir tespit ise şöyle yapılmıştır: Eser "...aile *faciası* ve *dramı* ile *töre romanı* ile *tezli roman* arasında bir tür olarak sayılmaya müsaittir." (Meç, 2022).

## 1. Eserdeki Halk Kültürü Unsurları

Mehmed Tevfik'in bilinçli bir halk kültürü araştırmacısı olduğu göz önüne alınırsa bu romanda kültürümüze ait unsurlara çokça yer verilmiş olması şaşırtıcı değildir. Nitekim yazarın, o dönemin günlük yaşamına dair kaleme aldığı *İstanbul'da Bir Sene* adlı dizi eseri günümüzde dahi önemini koruyan değerli kaynaklardandır. Mehmed Tevfik'in bu seriyi kaleme almasının amacı bir hayli anlamlıdır. Zira yazar, eski millî âdetlerimizin ve sosyal yaşamın eğlence kısmına ait unsurlarının zaman içerisinde mahvolup gittiğini, bunların muhafaza edilmesi gerektiğini belirtir (Akbayar, 1991, s. 12). Görüldüğü gibi Mehmed Tevfik kültürümüze ait bu değerli birikimi eserleri aracılığıyla kayıt altına alarak korumayı gaye edinmiştir. Dursun Yıldırım, millî kültürün yazılı ve sözlü gelenekten ibaret olduğunu ve her iki unsurun taşıdığı ürünlerin kültürün bütününe teşkil ettiğini belirtir. Ona göre "*sözlü gelenek fertlerin gönüllü ortak kabulleriyle oluşur. Yazılı gelenek ise resmi kuruluşların faaliyeti ile şekillenir (...)* Bir milletin millî kültürü her iki faaliyetin bir muhassalası, bir sentezinden ibarettir." (1991, s. 15). Mehmed Tevfik'in yapmaya çalıştığı

şey kaybolmaya yüz tutmuş olan sözlü kültür unsurlarını yazıyla kayıt altına alma ve onları muhafaza etme çabasıdır.

*İki Gelin Odası*'nın kaleme alındığı dönemde Osmanlı toplum hayatının geleneksel yönünü büyük oranda muhafaza ettiği söylenebilir. Bununla birlikte özellikle elit çevre yüzünü Batı'ya dönmüş, sanat ve modada Batı estetiğinin etkisine girmiştir. Osmanlı toplumsal hayatının en küçük birimi olarak kabul edilen evlerde kurulmuş olan “özel yaşam kültürü” (Faroqhi, 2005, s. 301-302), bireylerin tercihleri ve mekânların düzenlenmesine ilişkin önemli veriler sunmuştur. Söz konusu çıkarımlardan hareketle *İki Gelin Odası*'ndaki halk kültürü unsurlarını değerlendirirken sözlü geleneğin roman sayfalarına yansıyan biçimini tespit etmek gerekir. Olay akışı içerisinde o zamanın bazı kültürel unsurları ile inanış ve gelenekleri vurgulandığı için eserin yalnızca bu yönüyle incelenmesi dahi önemlidir.

*İki Gelin Odası*'ndaki halk kültürü unsurları değerlendirilirken eserin 1301 tarihli eski yazılı matbu nüshasından yararlanılmıştır. Basıldığı dönemden günümüze kadar eski yazılı hâliyle kalmış olan bu roman, tarafımızca yeni yazıya aktarılmıştır. Eser ilave notlarla yayıma hazırlanmış olup basım sürecindedir. Bu çalışma kapsamında ise eserdeki folklor malzemesi konu bakımından tasnif edilmiştir. İlk bölümde 19. yüzyıl Türk toplumunun evlilik uygulamalarına ilişkin detaylı tasvirler bulunmaktadır. O dönemde yaygın olan yahut kaybolmaya yüz tutmuş kimi nişan ve düğün âdetleri yazarın bilinçli tavrıyla romanın giriş kısmında müstakil olarak işlenmiştir. Türk folkloru açısından değerli olan bu tavır, *İki Gelin Odası*'nın romandan ziyade bir halk kültürü eseri olduğu şeklindeki yorumlara da kapı aralamıştır. Romandaki diğer halk kültürü unsurları ise yazarın eser boyunca temas ettiği konulardır. Bunlar da konu bakımından tasnif edilerek değerlendirilmeye çalışılmıştır. Söz konusu unsurları şöyle tasnif etmek mümkündür:

### 1.1. Evlilikle İlgili Uygulamalar

Birçok inancın ve geleneğin kesişme noktası olan Osmanlı İstanbul'unda her toplumsal grubun kendi örfüne göre icra ettiği eğlence merasimleri araştırmacıların dikkatini çekmiştir (İnalçık, 2010; Çilli, 2023). Toplumsal hayatın siyasal, sosyal, psikolojik ve kültürel yönünü yansıtan eğlence unsurları modern dönemde de biçim değiştirerek yaşatılmaya devam etmektedir. Çünkü toplumsal eğlenceler bir çeşit “gelenekler bileşkesi”dir (Özdemir, 2021, s. 7). Toplumsal eğlencelerin önde gelen unsurlarından biri de nişan ve düğün merasimleridir. Başta surnameler olmak üzere (Arslan, 1999) Osmanlı toplumunun gündelik hayatına ilişkin kaynaklarda bu eğlence merasimlerinin detaylı tasvirlerine rastlamak mümkündür. *İki Gelin Odası*, bir facia (trajik roman) olmasına karşılık ilk bölümünde de bir gelin odasının nasıl tanzim edildiği anlatılmaktadır. Bu sebeple eserin kimi kaynaklarda eski dönemlerdeki düğün âdetlerini işleyen bir kaynak biçiminde değerlendirildiği yukarıda açıklanmıştı. Çünkü ilk bölümde dönemin nişan ve düğün âdetleri detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Yazar, kitabın önsözünde düğün merasimine ilişkin anlattığı hususların kendi zamanından yaklaşık yetmiş yıl önceki âdetleri olduğunu ve bunların neredeyse unutulduğunu söyler. Yazarın amacı unutulmaya yüz tutan bu güzel âdetlerin hatırlanması ve kayıt altına alınmasıdır. Eserde

evlilik âdetleriyle ilgili gelin odası (hacle), askı, çeyiz/çeyiz sandığı, döşeme, nakıl ve yüz yazısı gibi unsurlar yer almaktadır:

**1.1.1. Gelin Odası (Hacle):** Mehmed Tevfik, eserin giriş kısmında (yazılışı H 1301/ M 1882) o dönemden yetmiş yıl önceki tezyinât-ı kadîmeyi anlatacağını söyler. Yani eserdeki düğün âdetlerinin ve gelin odasının tasviri on dokuzuncu yüzyılın başına tekabül etmektedir. Yazar, günlük dilde tertip ve intizamı pek mükemmel olan yerler için *gelin odası gibi* kavramının kullanıldığını belirtir. Gelin odalarının tezyinatı dönemin koşullarına ve şehre göre değişebilmektedir. O dönemde bir gelin odasının en önemli unsuru gelinin cihazı, yani çeyizidir. Çeyiz içerisindeki en dikkate değer kısım ise gelin odası döşemesidir. Gelin odası çeyizinin ve döşemesinin ne olduğu yazının devamında ele alınmıştır. Yazar, âdet olduğu üzere gelin evine gelen misafirlerin gelin odası, çeyiz ve döşeme hakkındaki değerlendirmelerine de vurgu yapar. Buna göre “*Düğün evinde görülecek ve işitilecek bir şey vardır ki o da geline bakmaya gelen hanımların gelin odasının zinetini, gelinin güzelliğini, cihazın kıymetini ve ehemmiyetini takdir ve tahmin etmeleridir. Geline bakmak için düğün evine gelen hanımlar gelin odasına girdikleri gibi (Rabbim dirlik düzenlik versin) duasını etmek âdetidir.*” (s. 13)

**1.1.2. Askı:** Çoğu zaman evin asli malı olmayan, kimi düğün sahiplerince ödünç olarak alınan gelin evi duvar süslemesidir. Askı işiyle uğraşanlara *askıcı* denir. Yazarın belirttiğine göre düğün evinde çeyizin bir parçası olarak uygulanan *askı* âdeti, o zamanda artık kaybolmak üzere olan bir gelenektir. Gelinin oturacağı yerin duvarlarının boydan boya donatılmasıdır. Eğer gelin odasını kız tarafı döşemişse askıyı erkek tarafı alır:

“Ariyetü (ödünç) alacağımız eşyadan biri hacle tabir olunan gelin köşesini tezyin için askıdır. Malumen bu askı zamanımızda hemen kalkmak derecelerine gelmiş kadar hafifletirilmiştir. Çünkü evvelleri gelinin oturacağı köşe ile iki yan duvarları ve gelin odasının tavanı tamamen donatılmak âdet olduğundan askı pek mükellef olup her şey bulunurdu.

Mesela balmumundan yapılmış envai meyve, çiçek, hayvanat vesair resimler. Dallı budaklı şahlar. Şamata telleri. Gelin hanımın donanması için sorguç, duvak, teller, yapıştırıcılar. Sırmalı entari, sırmalı şalvar. Perşembe günü gelin alayı olursa alayın önünde çekilmek, alay olmaz ise gelin odasının bir köşesine vaz olunmak üzere balmumundan düzülmüş nakıl (nahil).” (s. 6-7, ayrıca s. 120 ve 131)

**1.1.3. Çeyiz (Cihaz) ve Çeyiz Sandığı:** Gelin odasındaki eşyanın büyük kısmı gelinin çeyizidir. Çünkü on iki on üç yaşından itibaren bir kızın veya velilerinin tedarik ettiği çeyiz, gelin odasını süsleyen unsurdur. Mehmed Tevfik, dönemin geleneklerine göre tanzim edilen çeyizin hangi unsurlardan meydana geldiğini şu şekilde aktarır:

“Çeyiz yani cihaz; bir evde veya bir konakta derecesine göre bir erkekle bir kadına ne lazımsa ondan ibarettir. Hatta zengin cihazı olursa bir de cariyeye verilir ki hanımlar buna cihaz halayıkı derler. Bu eşya gelin odasına girilen sofa veya merdiven üstü tabir olunan mahalle konur. Fakat öyle adi bir yolda konmaz, üstad yorgancılar bu eşyayı yerli yerine gayet mütenasib bir suretle yerleştirirler.



Biz bu cihaz denilen bu eşya yatak takımı, çamaşır takımı, bakır takımı ve levazımat-ı saire-i beytiyeden (evin diğer günlük ihtiyaçlarından) ibarettir. Bu eşyanın bulunduğu mahallin ziyaretçiler tarafına ariyetü (geçici) ya bir kafes konur veya bir adi bürümcük gerilir. Seyirci hanımlar kafesin veya bürümcüğün arkasından seyredirler.” (s. 13)

Anlatının baş kahramanı Celal’in annesi Cevriye, oğlunu Süleyman Efendi’nin konağına damat olarak sokabilmek için uğraş verir. Anlatının bu kısmında düğün için yapılacak hazırlıklar konuşulur. Buradaki tasvirler göre çeyiz sandığında bulunacak unsurlardan bir kısmı şöyledir: Bir çekmece, bir gümüş ayna, gelinin yakınlarına birer çift ayakkabı, gelin için bir top şal, yüz yazısı günü için bir kat elbise, güveyi için bir samur kürk, çocuklara el öpmelik hediyeler, kızlara bir iğne veya küpe, erkek çocuklara saat (s. 131-133).

**1.1.4. Döşeme:** Çeyizin en önemli parçası gelin odası döşemesidir. Nikâh sırasında *ağırlık* diye tabir edilen mehir belirleme sırasında döşemenin nasıl olacağı karara bağlanır. Herhangi bir ağırlık belirlenmezse döşeme işi erkek tarafına bırakılır. Hangi taraf üstlenirse üstlensin bir gelin odası için ilk önce halledilecek olan döşeme işidir. Yazarın ifadelerine göre bir gelin odasındaki döşeme unsurları şunlardır:

“İki köşe minderi, dört sandalye, bir konsol, bir ayna, üç beş muşamba perde değil! Üç yanı kerevetli eski zaman odaları döşemesi!!! Malum ya eski zaman döşemeleri ya çatma ya çuha veyahut ehram olur. Lakin gelin odalarına konacak döşeme, sırmalı veya kılbandanlı (süslü işlemeli ip) olmaz ise telli pullu şeyler olabileceğinden bu ciciler çatma ve ehram üzerine işlenemez. Onun için nadiren çuha ve ekser atlas ve canfes (desensiz kumaş) vesair mensucat-ı haririyyeden (ipek dokumadan) intihab olunur.

Gayet ağır canfes veya atlas üzerine boz gibi sırma işlenmiş makad (sedir). Önleri safi sırma saçak yine o renkte şilte. Yine işlemeli on beş yirmi yastık. Kenarlı ince sırma saçak. Beş altı perde. İpek işlemeli iki yan câr (çarşaf). Nefis Gördes halısı. Etrafı kenarlı maa-tahta (altı tahtalı) kebir sarı mangal. Bir çift kebir ve tek fiske olmak üzere maa-tepsi gümüş şamdan. Adi kadife kaplı kabaralı iskemle. Çiçekliğe mevzu (yerleştirilmiş) kebir endam aynası. Önünde eski usul kebir saat. İki yanında çiçekli kavanozlar. Çiçekliğin hücrelerinde iki çift eski maden kapaklı tabaklı bardak. Yine eski maden su testisi. Duvarda asılı ceviz üzerine yine sade işlemeli kavukluk. On iki adet gümüş zarf. O kadar fincan. Bir gümüş kahve tepsisi çuha üzerine kılbandan ve pul ile işlenmiş saçaklı örtü. Gümüş kahve kaşığı. Bakır cezbe. Cevizden biri şeker, diğeri kahve için iki kutu. Gelin odasına mahsus olmak üzere ortası kırmızı ve siyah çuha kırpıntılarıyla işlenmiş süpürge. Kırmızı davul çuhası kaplı faraş. Bursa abası üzerine sırma ve ipek işlemeli seccade. Siyah şayak üzerine işlemeli kapı perdesi. Sarı leğen ibrik...” (s. 6)

**1.1.5. Nakıl (Nahl, Nahil):** Arapça’da *hurma ağacı* anlamındaki *nahl* kelimesinden hareketle kullanılan *nakıl* kavramı Osmanlı düğünlerindeki tezyinatın parçası olan yapma bir ağaçtır. Balmumundan imal edilir ve çeşitli unsurlarla süslenir. Mehmet Zeki Pakalın, halk dilinde bu kelimenin galat olarak “nakıl” şeklinde telaffuz edildiğini belirtir (1993, s. 642). *İki Gelin Odası*’nda da kelime (نقل) şeklinde yazıldığı için *nakıl* biçimi tercih edilmiştir. Düğün veya sünnet merasimlerinde gelinin yahut sünnet çocuğunun önünde taşınan bu ağaç balmumundan imal edilir. Üzerinde türlü süslemeler, çeşitli insan ve



hayvan tasvirleri, çiçek ve meyve resimleri, yaldızlı kâğıtlar ve renkli teller bulunur (Pakalın, 1993, s. 642-644; Nutku, 2006, s. 299-300; Öngen-Corsini, 2013, s. 49-57).

Mehmed Tevfik'in aktardığına göre *nakıl*, Perşembe günü gelin alayı olursa onun önünde taşınır. Alay olmazsa gelin odasının bir köşesine yerleştirilir. Nakıl balmumundan yapılır. Üzerinde elma, armut, portakal gibi çeşitli yapma meyveler ile ufak nalın, ateş küreği ve çedik pabuç gibi türlü unsurlar bulunur. Halk arasında özene bezene düzenlenmiş bir şeye “nakıl gibi donatılmış” deyimini kullanılır. Yazarın ifadesine göre nakılların üzerinde öyle güzel resimler bulunur ki değil çocuk, belki büyük adamlar bile bayılırlar ve edinmeyi arzu ederler (s. 7-8 ve 12).

*İki Gelin Odası*'nda nakıl ağacın tasviri yapıldıktan sonra bir düğünde Za'fer isimli bir kız çocuğunun nakıl üzerindeki nalınları pek beğenmesi üzerine gerdek odasına girip uyuyakalması ve sonrasında yaşananlarla ilgili küçük bir hikâyeye de anlatılır. Za'fer, nakıl üzerindeki nalınları çok beğenir ve düğün boyunca gözlerini onlardan ayıramaz. Nenesine o nalınları istediğini söyler ama olumlu bir cevap alamaz. Misafirler dağıldıktan sonra yemek saati gelir. Gelin hanım yemeğe geçince Za'fer gizlice gelin odasına girip beklemeye başlar. Niyeti el ayak çekildikten sonra nalınları almaktır. Bir kerevetin altına saklanır. Gelin ile damat odaya girip âdet olduğu üzere şerbet içip tavuk yer, havadan sudan sohbet ederler. Za'fer beklemekten yorulup uyuyakalır. Gelin ile damat tam yatacakları zaman kerevetin altından küçük kızın sayıklamaları duyulur. Gelin odayı albastı istila etti zannederek çok korkar. Epey telaştan sonra ev halkı gürültüye gelir. Meğer o sırada küçük kız uyanmış, sersem bir şekilde etrafına bakınmaktadır. Etraftaki telaşı görünce o da ağlamaya başlar. Odada ne aradığını sorduklarında eliyle nakılı işaret ederek “nalınları” der. Gelin ve damadın rızası üzerine nakıl üzerindeki nalınlar Za'fer'e hediye edilir. (s. 8-12)

**1.1.6. Yüz Yazısı ve Yüz Yazısı Günü:** *Yüz yazısı* veya *yüz yazma* kavramı eski zamanlarda yaygın olan bir düğün âdetidir. Yeni evli çifte saadet getireceği düşünüldüğünden gelinin yüzü çeşitli figürlerle süslenir. Yüz yazısı işlemi yapan kişi, o çevrede tanınmış tecrübeli hanımefendilerden biridir (Er, 2021, s. 469-472 ). *İki Gelin Odası*'nda yüz yazısı âdeti ile ilgili ayrıntılı tasvirler bulunmaz. Ama aynı dönemde kaleme alınmış *Jön Türk* romanında Ahmed Midhat Efendi o zamanki düğün âdetlerinden yüz yazısı ile ilgili detaylı malumat vermektedir:

“Bir zaman gelinlerin yüzlerini yazarlardı. “Yüz yazısı” namıyla bu işin günümüzde yalnız ismi kalmış ise de cismi tamamıyla yok olmuş değildir (...) Gerdandan baş saçları hizalarına kadar yüzün her tarafına birçok defalar bu belalı sakız yapıştırla yapıştırla yüz tamamıyla yolunduktan sonra derisi tıpkı defler üzerine gerilmiş kursaklar gibi parıl parıl parlar. İşte yüz bu suretle yolunduktan sonra üzerine bir kat beyaz düzgün ve onun üzerine de bir kat koyu zamk sürerler. Hani ya şu kâğıt yapıştırmak için eritilip sıvı haline konulmuş olan zamklar yok mu? İşte böyle bir sıvıyı gelinin yüzüne sürerler. Sonra gayet ince kırılmış gümüş veyahut altın gelin telleri ve beyaz ve sarı ince pullar ile yüzü nakşetmeye başlarlar. Meselâ alnı üzerine çifte ay yıldız ve yanaklar üzerine Hz. Süleyman'ın mührü ve çeneye bir ortada birleştirilen daireler gibi acayip ve garip

şekiller çizerler ki şu halde gelinin yüzü bir acayip bir yüz örtüsü ile tastamam örtülmüş olur. Ne korkunç şey! Değil mi? Ama o zaman bu yüz yazısı güzel olmak gayretinde bulunan kadınların can attıkları bir tuvalet idi. Hatta biz yalnız tellemeyi pullamayı söyledik de kaşların simsiyah, yanak ile dudakların kıpkırmızı bulunduğunu ve gözlere çekilen sürmelerin uçları kulaklara doğru uzatılıp götürüldüğünü yazmadık.

Buna kadınlar hasret çekmekle beraber o zamanların kadın nazariyesi bu tuvalet için her kadına müsaade vermezdi. Yüzün tamamıyla yazılması yalnız geline mahsus olup gelin olan kıza yakınlık derecelerine göre bazı kadınlara yalnız alınlarını yazmak için müsaade olunabilirdi. Bu kötü adet kalktıktan sonra yerine bundan daha ehven daha güzeli kâim oldu. Bugün için “yüz yazısı” namı baki kalmakla beraber yeni çıkan şeye “gelin başı bağlamak” namı verildi. Bu vazife hamam ustalarına tevdi olunup ifa edene de “kutucu usta” denildi. Gelinin yüzü başlangıçta yine yolundu, yine düzgünlendi fakat teller pullar yerine “yapıştırma” denilen süslü yaftalar yapıştırıldı. Kaşlarına rastık ve gözlerine sürme yine çekildi.” (Timur, 2022, s. 24-26 ).

*İki Gelin Odası*'nda anlatılanlardan hareketle yüz yazısı günü çengi çağrılır ve evde çeşitli eğlenceler olur. Yüz yazısı için gerekli malzeme *yağlıkçı* diye tabir edilen kişiden alınır. Gelin başı süslemesi için gerekli olan teller, yapıştırmalar ve sorguç gibi unsurların yanında sırmalı entari ve şalvar da yağlıkçıdan tedarik edilebilir (s. 131).

## 1.2. Batıl İnanışlar

Halk inanışları içerisinde yaygın olan büyü ve üfürükçülük, birtakım tabiatüstü varlıklardan medet umarak bireylerin iradesini ve yaşayışını etkileme amacı taşır. Büyü ve bununla ilgili uygulamalar “iyi veya kötü bir sonuç almak için tabiat öğelerini, yasalarını etkilemek ve olayların olağan düzenini değiştirmek için girilen işlemlerin tamamı” olarak değerlendirilmektedir (Boratav, 1984, s. 106) İçerisinde birtakım batıl inanış ritüellerini barındıran büyü ve üfürükçülük ile uygulamalar kültürümüzde var olmaya devam etmektedir (Duvarcı, 2005).

Kültür tarihimizin her döneminde sosyal yaşamı konu alan edebî eserlerde cin, peri, büyü, efsun ve üfürükçülük gibi konular, çoğunlukla anlatıda birer heyecan ve gerilim unsuru olarak yer alır. *İki Gelin Odası*'nda da benzer bir durum söz konusudur. Yazar, sonu ölümle bitecek olan dramatik olayları kötü büyü ve üfürükçülük ritüelleri üzerinden kurgular. Eserin üçüncü bölümünde anne ve kahya tipleri üzerinden büyü ve üfürükçülük ile uygulamalar detaylı bir şekilde tasvir edilir.

Birbirine âşık olan Celal ile Mihridil'i ayırmak için anne Cevriye bazı ayak oyunlarına başvurur. Anlatının seyrini değiştiren olay ise Cevriye'nin oğlu Celal'i Mihridil'den soğutmak ve Mihridil'in karnındaki cenini aldırarak üzere üfürükçüye başvurmasıyla gerçekleşir. Böylelikle cin, üfürükçülük, albastı gibi kavramların, etki düzeyi olarak neredeyse anlatının merkezine oturduğu bir söylemle karşılaşırız. Cevriye, kocası Nâli Bey ile çocuğunun içine düştüğü durumu tartışırken Nâli, istihza yollu karısına üfürükçüye gidip kendisini okutmasını söyler. Üfürükçünün adı ise Pabucu Büyük Hoca'dır (s. 128). Cevriye, Mihridil'in oğlu Celal'den hamile kaldığını öğrendiğinde ise öfkesinden çıldıracak dereceye gelir. İkisinin arasını bir şekilde soğutmanın yolunu aramaya başlar.

Nâlî Bey ise karısını “cinci hocalar, cahil üfürükçüler gibi bin türlü münasebetsiz saçma vasıtalar”dan uzak durması konusunda uyarır. Cevriye, inançlı bir üslupla kocasına şöyle karşılık verir: “*Ne için münasebetsiz olacaktı, ne huddamları var, ne keskin nefeslileri var. Âlemde hangi derdin çaresi aranılır da bulunmaz.*” (s. 138).

Cevriye, inadından vazgeçmez ve daha önce Süleyman Efendi'nin konağında beraber çalıştıkları Canfeda adlı kâhyaya ulaşarak cinci hoca aramaya başlarlar. Anlatının önemli bir bölümü, iki kadının cinci hocaya gitmeleri ve gençleri birbirinden ayırma formüllerini aramaları üzerinedir (s. 144-157). Canfeda'nın yönlendirmesiyle Yenibahçe semtinde Çolak Hoca diye tanınan cinci hanıma gitmeye karar verirler. Ona giderken de âdettendir diye “bir okka kırmızı şeker, bir okka da kahve” götürürler. Hikâyenin bu kısmında yazar anlatıcı olarak araya girer ve o dönemdeki batıl inanışlar hakkında ilginç bilgiler verir. Yazara göre bu işler vatandaşı soymak için bir vesiledir; cincinin kerameti ve gaipten haber vermesi de bir tezgâhtan ibarettir:

“Öyleyse evvela Çolak Hoca'ya dair biraz malumat verelim de hâlin ne kadar gülünç ne kadar teessüfe şayan olduğu anlaşılın. Bizim Çolak Hoca mektep hocası veya hususi ev hocası değil, adeta kadınların tabirince bakıcı hoca. Neye, nereye bakıyor, dersiniz azıcık aşağıda, hoca hanımın neye ve nereye baktığını anlarsınız.

Evet, bakıcılar hakikatte birtakım ahmakları soymaktan başka bir şeye bakmazlar! O başka, fakat bunların kimisi gaipten haber vermek için tasa bakar, kimi kuyuya bakar, kimi kemiğe bakar, kimi aynaya bakar, uydurur uydurur söyler.

Bizim hocahanım öyle tasa tarağa filana fengize bakmaz. Hemen söyler hem de dosdoğru söyler. İşi de uzatmaz, kısa söyler. Böyle bir hocahanımın evi nasıl olur? Sabahtan akşama kadar gelen gidenin hesabı mı var. Arı kovanı gibi. O gayet muntazam döşeli. Üç beş hizmetçi kadın, mutbahda müteaddid aşçı, bir iki ihtiyar uşak deme gitsin.

Bununla beraber tertib de yolunda, müracaat edenler kadın hizmetçileri tarafından ayrı ayrı odalara alınır, sonra sırasıyla yine hizmetçileri vasıtasıyla birer birer hocahanımın'ın odasına götürülür, hocanın karşısına oturtulur. Herkes soracağını sorar. Hocahanım kısaca ve doğruca cevabını verir, isteyeceğini ister, alacağını alır, iş biter.

Ay şimdi biz hocamızın böyle bila-vasita gaybı bilmesine ne diyeceğiz? Keramet mi? Haşa! Kehanet mi? O da değil! Zarafet mi? Ne gezer! Ne olacak? Olsa olsa huddam! Huddam mı! Acayib huddam denilen cin mi peri mi? Huddam adeta hizmetçiler demek vesselam. Bizim hocamızın az adam olmadığını ve daire ve debdebe sahibi olduğunu söylemiştin, hiç böyle daire huddamsız döner mi!

Hem de hocamızın malik olduğu huddam iki sınıf: Biri aylıklı diğeri adeta ortak! Aylıklıları aşçı, bu karı da hizmetçi. Ortak sınıfı gaybı bilmekte hocanın görür gözü, iştir kulağı, tutar eli. Hem de öyle keskin huddam ki bunlar mutlaka gaybı hocahanımdan evvel bilmek lazım. Eğer bu huddamdan biri gaybı bilmekte gaflet edecek olsa hocamızın işi bitti demek. Derhal hocamız bir kara cahil olup kalacak, nitekim Canfeda gibi!

Ay Canfeda da mı huddam? Ya ne zannettiniz, huddamdan hem de hocanın ortağı olan sınıftan. İşte bu huddamın ortak sınıfı Canfeda gibi kibar azatlısı dadılar. Böyle kibar dairesinde büyümüş, yetişmiş azat olmuş kadınların girmedikleri konak, bilmedikleri hanım olur mu ya! Elbette olmaz, onlar her daireye girer, her şeyi bilirler bu işte buluna buluna kurt olurlar.

Huddamlarımız da anlaşıldı ya! Hocamıza müşteri taşıyan da bunlar, gaybı haber veren de bunlar. Arada hoca bir alet. Alet amma ustalıklı alet. Yapma kediler gibi baş sallamaktan ibaret değil. Hatta hocamızla huddamımız beyninde işaretle, öksürükle ve bazı manasız sözle ufacık bir de şifre var ki bunun istimalini hocamızın huzurunda hanımla beraber bulunurken Canfeda'da görebileceğiniz fakat biz göreceğiz, Cevriye Hanım göremeyecek.” (s. 146-149)

Mehmed Tevfik'in bu ayrıntılı tasvirleri dönemin sosyal yapısı içerisinde birtakım batıl inançların rağbet gördüğüne işaret etmektedir. Hikâyenin devamında Çolak Hoca adındaki üfürükçü kadının evinde Cevriye'nin şahit oldukları anlatılır. Üfürükçü kadın, dönemin zengin konaklarındaki hizmetçi kızlar ve kâhya kadınlarla işbirliği yaparak zengin hanımları kandırıp kesesini doldurmanın peşindedir. Bu kadın diğer cincilerden ve üfürükçülerden daha zeki ve farklıdır. Hizmetçilerden edindiği ön bilgilerle doğruları söyleyerek zenginleri kandırmaktadır. Canfeda, Cevriye'ye üfürükçü kadının evinde nasıl davranması gerektiğini de şöyle tembihler:

“Hocahanımın yanına girildi mi, çok oturulmaz. Hemen elini öpmeli, o bize bir safa geldiniz, der. O kadar, eline tesbihi alıp da önündeki mangala tütsüyü attı mı, yerinden kımıldanmaya gelmez. Etrafa bakılmaz, çok söylenmez. Çünkü hocahanım, tesbihi aldığı gibi o davet demektir. Derhal odasının içi iyi saatte olsun, onlarla dolar. Ağzımıza, burnumuza, beynimize bile girerler. İşte onun için kımıldanmak, bakınmak, söylenmek olmaz. Ne sorarlarsa cevap vermeli ve kimin için bakacak ise yalnız onun adıyla babasının adını söylemeli.” (s. 152-153).

Yazarın trajikomik ve münasebetsiz bulduğu bu faaliyet, hikâyenin sonunda genç âşıkların ölümüne yol açacak hadiselerin başlangıcıdır. Anne Cevriye ile Canfeda, gençlerin arasını açmak için üfürükçü kadına hizmetlerinin karşılığı olarak boynuzsuz siyah bir koç ile donanmış bir tepsi ikramında bulunur. Daha sonra Mihridil'in karnındaki bebeği düşürtmek için Kör Ebe'ye müracaat edilir. Kör Ebe iki altın karşılığında bir iksir hazırlar ve Canfeda'ya verir. Bir akşam vakti iksiri genç kıza içirip bebeği düşürtürler. Bebeğini düşüren Mihridil de iksirin etkisiyle ölür. Bu manzarayı gören Celal, kalan iksiri başına dikerek canına kıyar.

Kitabın başında gerdek gecesi gelin ile damadın başlarından trajikomik bir olay geçer. Düğün günü gelin odasındaki nakılda asılı nalınları isteyen ve onları alabilmek için odaya saklanan küçük bir kız çocuğunun sayıklaması üzerine gelin çok korkar. Bu seslerin cin ve perilerden geldiğini düşünür. Aşağıdaki diyalogda “albastı, ötekiler, iyi saatte olsunlar, Yavru Bey, Rüküş Hanım ve Hokkacı? Bey” gibi ifadelerle insan dışı varlıklardan söz edilir:

“Beri tarafta gelin güveyi sözü bitirdiler. Uyku zamanı geldi. Bunlar soyunmak için kalkacakları bir zamanda Za‘fer olduğu yerde bir sayıklamaktır tutturmasın mı!!!  
(Za‘fer -Nene nalinları isterim.)  
Gelin güveyi birden bire yerlerinden fırlayıp şaşkın şaşkın etraflarına bakınarak.  
Güveyi -Nalinları mı? Bu ne. Bu ses nereden gelir?  
Gelin -Titreyerek. Mutlaka odayı al bastı!  
Güveyi -**Al bastı** ne demek?  
Gelin -**Ötekiler!**  
Güveyi -Ötekiler kim? Bizden başka kim var?  
Gelin -**İyi saatte olsunlar.** Dilim varmıyor ki.  
(Za‘fer -Ben babamın alacağını istemem bunları isterim.)  
Gelin güveyi yine fena hâlde ürkerek.  
Güveyi -Babası kim! Babasının alacağı ne! İsteddiği nedir!  
Gelin -Aman efendi ben korkuyorum. **Yavru Bey** olmalı.  
Güveyi -Canım Yavru Bey kim?  
Gelin -Bizde bir babalı Arap aşçı vardı. Ondan iştmişti. Yavru Bey, **Rüküş Hanım**’la **Hokkacı? Bey**’in izdivacından hasil olmuş bir çocuk imiş.  
Güveyi -Baksanız a. Ben babamın alacağını istemem, bunları isterim diyor. Sakın seni istemesin! Ne halt eder. Ben öyle Hokkacı Bey, Yavru Bey, falan hanım bilmem. Haydi efendim siz şu yenge hanımı çağırınız.” (s. 10-11)

Halk arasında cinler için kullanılmış olan bu kavramların çoğu bilinmekle birlikte eserde sözü edilen *Yavru Bey* ile *Hokkacı? Bey* adlandırmaları yaygın değildir (Boratav, 1984; Çobanoğlu, 2003; Gözelce-Küçükyıldız, 2022; Beyaz, 2018).

### 1.3. Ölümle İlgili Uygulamalar

Yaşam kadar bu dünyanın bir gerçeği olan ölüm kavramı üzerine kültürümüzde çeşitli inanış ve uygulamalar ortaya çıkmıştır. Ölüm anından itibaren yapılacaklar, mezar yeri hazırlığı, defin merasimi, ölü evinde gerçekleşen ritüeller ve ölümden sonra belirli günlerdeki anma şekilleri gibi bir dizi faaliyet ölüm kavramı etrafında oluşan dinî ve sosyal davranış unsurlarıdır (Ergun, 2013; Bekki, 2004; Alsan Sayın, 2022). *İki Gelin Odası*’nda Celal ile Mihridil’in ölüm anı son kısımda anlatılmasına rağmen mezar yeri hazırlıkları ve defin merasimi geriye dönüş tekniğiyle anlatının hemen başında aktarılır.

İkinci bölümde Ali İlmî, Fatih Camii’nden Edirnekapı tarafına yürür. Surlara yaklaştığında kabristan civarındaki mezar taşı ustalarının çekiç ve demir kalem seslerini duyar. İlmî’ye göre bu ustaların mezar taşlarına kazıdığı şeyler sıradan yazılar değil, gerçeğin ta kendisidir. Bu hakikatler mezar sahiplerinin hal tercümesi değil, hislere dokunan ölümlerin vicdanî bir hasbihalidir. İlmî bu düşüncelerle yaşlı bir taş ustasının yanına gider. Ustanın gözünde üst üste konmuş iki gözlük vardır. Bunca senedir nice bahtı karanın ölümünü kara taşlara kazıya kazıya beli büküldüğü hâlde taze bir kızın mezar taşına bir şiir işlemekle meşguldür. Mezar taşı ustası, kitabedeki şiiri okuyan İlmî’nin tahsilli biri olduğunu görünce onunla sohbe başlar. Ustanın yaşı yetmiş geçmiş, bu mesleğe on dört yaşında girip ömür tüketmiştir. İlmî, mezar taşının kime ait olduğunu sorunca usta, taşın kime ait olduğunu ve üzerinde ne yazdığını da bilmediğini söyler. İkili

arasındaki şu diyalog dönemin kültür unsurlarından mezar taşı usullerine ilişkin ilginç veriler sunmaktadır:

- İlmî - Şu kazdığın mezar taşı kimindir? Ve yazılan sözler ne demektir biliyor musun?  
 İhtiyar -İki gözlükle güç görüyorum. Bilmem ki yazı kürsüsünden düşüyor mu?  
 İlmî -Ben sana yazının kürsüsünü sormuyorum!!!  
 İhtiyar -Taş kimin olduğunu ne bileyim. Ben bir taşçı kalfasıyım, sahibi ustamla pazar etti. Bir kadın taşı olacak bildiğim o kadar.  
 İlmî -Yazdığını anlamaz mısın?  
 İhtiyar -Ben yazı bilmem ki. Yazmak başkasından, kazmak benden. Bizim esnafın topu böyle. Eyüp'te bir imam var, gelir o yazar.  
 İlmî -Esnafça böyle misiniz?  
 İhtiyar -O!!! Bu kabir sualini de geçti. Oğul mezaristandayız amma altında değiliz. Üstündeyiz.  
 İlmî -Vakıa pek doğru... (s. 23-24)

İlmî, mezar taşı ustasıyla olan muhabbetini keserek civarda bulunan bir kahvehaneye girer. Kahveci ile ölüm üzerine bir süre sohbet eder. Bu sırada iki gencin öldüğünü, demin gördüğü mezar yeri hazırlıklarının bunlar için olduğunu öğrenir. Kahvesini yarım bırakarak mezarlığa girer. Mezar kazan görevlilere doğru ilerlerken bir yandan kendi kendine söylenerek hayat ve ölüm gerçeğini mukayese eder. Mezar kazıcılarından biri onun bu hâlini görünce “mezar budalası” der. Bu kavramın mezar taşlarını merak eden ve okumaya çalışan tipler için kullanıldığı belirtilir. İlmî, mezarlıca bu iki mezarın kime ait olduğunu da sorar. Oradaki görevli acıklı bir şekilde “Ah... *Evlat ne söyleyim! Nasıl anlatayım! Gelin odası yavrum. Gelin odası! Hem de öyle bir gelin..!*” cevabını verir. İlmî, onlarla konuşmayı bırakarak Eyüpsultan tarafından gelen cenaze alayına yönelir. Cenazelerin defin merasimi özetle şöyle anlatılır:

Cenaze alayı ilerlerken tekbir ve tehliller getirilir. Topluluk içerisinde muvazzaf veya emekli devlet ricali, hocalar, tarikat uluları, eşraf ve ahaliden türlü insanlar vardır. Mezarlara kırk elli metre kalınca eller üzerinde birbirini takip eden iki tabut görünür. Önceki tabutun kâtip sınıfından bir erkeğe ait olduğuna işaret olacak şekilde başına kâtip kavuğu konmuş, üzeri al şallarla örtülmüştür. Arkadaki tabutun üzerine ise bir taze gelin olduğunu gösterecek şekilde pulla işlenmiş pembe bir yemeni atılmıştır. Cenaze alayında bulunanlar tabutları son derece saygılı bir şekilde mezarlara kadar taşıyıp eksikler tamamlanana kadar mezarların sağ tarafına bırakırlar. Herkes kabristan içine dağılır, hadiseyi konuşmaya kimsenin dili varmaz. Ardından defin merasimi başlar. Mezarların başı mahşer yeri gibi kalabalıklaşır. Kısa zaman içerisinde dinî usullere göre defin işlemleri tamamlanır. Ölülerin aileleri ve sevenleri tarafından fakirlere sadaka dağıtılır, ruhlarını ihya etmek için birtakım hayır hasenatta bulunulur. Bir süre sonra merasim tamamlanır ve kalabalık dağılır. Anlatıcının “iki gelin odası” olarak tarif ettiği şey aslında bu iki genç için kazılan mezarlardır (s. 30-34).

#### 1.4. Kalıplaşmış Söz Varlığı

Atasözü ve deyimler başta olmak üzere kalıplaşmış ifadeler dilimizin zenginliğini gösteren önemli unsurlardır. Geçmişin aklını taşıyan ve kültürün sürekliliğine işaret eden bu ifadeler toplumsal aklı ve kolektif şuuru temsil eder (Çobanoğlu, 2004, s. 12). Diğer dillere oranla Türkçede daha çok yer edinmiş olan bu söz varlığı, sözlü ve yazılı iletişim sırasında kolaylaştırıcı bir etki taşımaktadır (Gökdayı, 2008, s. 89-90; Özdemir, 2015, s. 287). *İki Gelin Odası*'nda deyim, atasözü ve kalıp ifade örneklerine bolca rastlanır. Yazar özellikle metnin diyalog kısımlarında kadınları konuştururken günlük dilin bütün üslup özelliklerini yansıtmaya çalışır. Örneğin aşağıdaki diyalog metninde kız görmeye giden iki kadının sohbetinde kalıp ifadelerle süslenmiş günlük dilin ne kadar başarılı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir:

-A!!! **Üstüme iyilik sağlık.** Kadın kısmı öyle şeyleri bilir mi? Hem bende o eski akıl kaldı mı ya! Zati becerikli bir kadın değilim ki! Evin içine girdiğim gibi şaşırdım kaldım. Ne de temiz kadınlar, ne de temiz kadınlar. Kapıdan girildiği gibi o merdiven yaygıları **kar parçası gibi temiz mi temiz!** Ya matbaha bayıldım. O taşlar **ayna gibi parlıyordu, bal dök de yala.** Hemen Rabbim **dirlik düzenlik versin.** Bence hiç arayıp sormaya hacet bile yok. Yapıvermeli bitsin gitsin!

-Kız nasıl!

-Nasıl olacak **pekâlâ akça pakça bir şey. Kör değil topal değil nesi var?** (s. 102-103)

Ancak vurgulamak istediğimiz husus eserin akışı içerisinde yazarın kullandığı atasözü, deyim ve kalıp ifadeler değildir. Bazı kısımlarda bir deyim ve atasözünün nasıl kullanıldığına ilişkin birtakım özel vurgular öne çıkmaktadır. Bu kısımda eserin üslubu içerisindeki genel ifadeler değil, yazarın derlemeci merakıyla bizzat vurgulayarak veya dayanak göstererek aktardığı deyim, atasözü, dua, beddua ve tasvir gibi kalıplaşmış ifadeler yer verilmiştir.

- **Baba pir evlat bir:** Baba yaşlı ama evlat da bir tane. “Efendi koca dünya bizi de kocaltı. Bundan sonra alacağımız bir lezzet varsa o da çocukların en son mürüvvetini görebilmek, meşhurdur ya: **Baba pir evlat bir.**” (s. 113)
- **Birbirine kavuşturmak:** Gelin ve damadın gerdek gecesi yenge kadın tarafından buluşturulması. “Yenge kadın bunları **birbirlerine kavuşturdu.** Yani Türkçesi el ele verdiler, alafrangası birbirlerine (prazanti), Arapçası takdim edildiler.” (s. 9)
- **Ev alma komşu al:** Komşuluğun önemini belirten özlü söz. “En ziyade memnun olacak şey güzel komşuya malik olmaktır. Meşhur meseldir “**Ev alma komşu al.**” derler. Biz de peder öksüzü bulduğumuz için zir-i sahabetine sığınacak zatlara tesadüf ettikçe gayb ettiğimiz pederlerimizi bulmuş gibi oluyoruz.” (s. 41)
- **Gelin odası gibi donatılmak:** Bir yerin düzenlenip süslenmesi. “Lisanımızda ise tertib ü intizamı pek mükemmel ve yolunda görülen mahalleri sitayişde **gelin odası gibi donatılmış** denir (...) Esbab-ı sürurun hiçbirinden mahrum olmayan mecalis-i taraba Arablar “beytü'l-arûs” ve “leyletü'l-arûs” dedikleri gibi Acemler dahi bu meseli “hacle-i arûs” terkibiyle irad ederler.” (s. 2)



- **Mezar budalası:** Merakla mezar taşı okuyan, mezarları merak edenlere verilen ad. Eserde bu ifade şu diyaloglarla aktarılmıştır: “*Mezara memur olanlardan biri -Al bir dertli daha!. Bir mezarıcı -Şuna dertli diyeceğine mezar budalası desene. Memur -Sen önünde işine bak. Mezar budalası ne oluyormuş? Mezarıcı -Kaç tanesini gördün, işini gücünü bırakıp da mezar sormaya. Mezar taşı okumaya. Deli deli söylenmeye gelenlerin hadd ü hesabı mı var!*” (s. 27)
- **Nakıl gibi donatılmak:** Bir şeyin mükemmel bir şekilde donatılıp süslenmesi. “*Bu nakl hani zebanzedimizdir ki bir şey pek mükemmel donatılmış ve tezyin edilmiş olsa nakıl gibi donatılmış denir.*” (s. 8)
- **Peder ne der kader ne der:** Kim ne derse desin alın yazısının belirleyici olduğunu vurgulayan ifade. “*Bey sen hâlâ çocuk musun? “Peder ne der kader ne der.” mesel-i meşhurunu bilmez misin?*” (s. 97)
- **Rabbim dirlik düzenlik versin:** Dua ifadesi. “*Geline bakmak için düğün evine gelen hanımlar gelin odasına girdikleri gibi Rabbim dirlik düzenlik versin duasını etmek âdetidir.*” (s. 13)
- **Su uyur düşman uyumaz:** Her durumda dikkatli ve tedbirli olunması gerektiğine dair atasözü. “*Mihridil evin hizmetiyle akşama kadar uğraştığından yatağa girdiği gibi uyudu. Kalbi, çehresi kadar saf ve münevver olan masume ne düşünecek. Düşüneceği şey hemen Celal’in muhabbeti olup ondan da bir dereceye kadar emin idi. Lakin Canfeda ile Cevriye öyle mi, “Su uyur düşman uyumaz.” derler. Bu misale ikisi de masadak olmuş idi. Ne Cevriye’nin ne de Canfeda’nın gözüne uyku girdi.*” (s. 169)
- **Terazi var tartı var her şeyin bir vakti var:** “*Bu kadar da bir şeyin üstüne düşülür mü? Bilmez misiniz, meşhur lakırdıdır “Terazi var, tartı var her şeyin bir vakti var.” derler. Bunun da vakti saati geldiği gibi olur biter. Sizin üzüldükleriniz yanınıza kalır.*” (s. 118)

## Sonuç

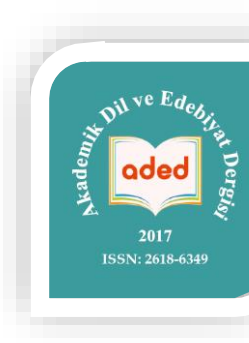
Mehmed (Çaylak) Tevfik, kendi döneminin halk kültürü unsurlarını iyi bilen ve korumaya çalışan bir yazardır. Kaleme aldığı çeşitli eserleri aracılığıyla Osmanlı’nın son döneminde İstanbul’daki sosyal yaşam kültürünü kayıt altına almayı hedeflemiştir. Bu çalışmanın konusu olan *İki Gelin Odası* da söz konusu amacın belirginleştiği bir eserdir. Mehmed Tevfik’in bu önemli eseri bir roman niteliği taşımasına rağmen gerek giriş bölümünde gerekse anlatının işlendiği ana bölümlerde halk kültürüne ait çok önemli veriler barındırmaktadır. Eserin ilk bölümü doğrudan o dönemin konak hayatını ve düğün merasimlerini tasvir ettiği için ayrıca önemlidir. Konaklardaki yaşam, evin efendisi ve hanımefendisi etrafında kâhyalar, hizmetçiler, aşçılar, bahçıvanlar gibi kişilerin teneffüs ettiği bir ortamdır. Konağın haremlik ve selamlık bölümleri, mutfak kısımları da eser içerisinde yer yer tasvir edilmiştir. Ama yazarın asıl vurgusu düğün âdetlerinin neler olduğu, bir gelin odasının nasıl tefriş edildiği ve odada hangi kültürel öğelere yer verildiğine ilişkindir. Bu çerçevede bir gelin odasının unsurları olan *gelin odası (hacle)*, *askı*, *çeyiz/çeyiz sandığı*, *döşeme*, *nakıl* ve *yüz yazısı* gibi kavramlar etraflıca anlatılmıştır. Dönemin sosyal yaşamındaki kültürel unsurlardan olan büyü, fal ve üfürükçülük gibi batıl inanışlar da yazarın temas ettiği konulardandır. Anlatıdaki ana karakterlerin ölümüne yol

açacak olaylar büyü ve üfürükçülük üzerinden kurgulanır. Eserin düşünsel tarafı ise yaşam ve ölüm arasındaki mukayeselerin yapıldığı kısımda öne çıkarılmıştır. Burada ölüm kavramı anlatılırken dönemin cenaze merasimlerine, defin sırasında ve sonrasında gerçekleştirilen dinî görevlere ve ritüellere de yer verilmiştir. Eserin öne çıkan diğer bir yönü de konuşma dili unsurlarından olan kalıplaşmış söz varlığının zenginliğidir. Yazar, özellikle karakterler arasındaki diyalog kısımlarında günlük konuşma dili üslubuyla birtakım atasözü, deyim ve kalıplaşmış ifadeleri sıklıkla kullanır. Anlatıda üslup özelliği sayılabilecek ifadelerin ötesinde yazarın ayrıca vurguladığı kimi kalıplaşmış söz varlığı da dikkat çeker. Yazar, adeta bir halk kültürü derlemecisi gibi deyim, atasözü, ikileme ve dua/beddua ifadeleri gibi birtakım kalıp sözleri bağlamsal düzlemde başarılı bir şekilde değerlendirmiştir. *İki Gelin Odası* adlı eser, söz konusu yönleri dikkate alındığında yazarının halk kültürünü muhafaza etme konusundaki bilinçli çabasına hizmet eden önemli bir kaynak olarak tarihteki yerini almıştır.

**Kaynaklar | References**

- Akbayar, N. (1991). *Mehmed Tevfik-İstanbul'da bir sene*. İletişim Yayınları.
- Akün, Ö. F. (1993). Çaylak Tevfik. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 8, 240-244.
- Alsan Sayın Ş. (2022). Türk kültüründe ölüm olgusu ve ölüm sonrası ritüelleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(37), 179-196.
- Arslan, M. (1999). *Türk edebiyatında manzum surnameler*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Bekki, S. (2004). Türk halk anlatılarında ölüm ruhu motifi. *Millî Folklor*, 62, 53-66.
- Beyaz, D. (2018). *Türk kültüründe cinler*, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Boratav, P. N. (1984). *100 soruda Türk folkloru*. Gerçek Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2002). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk halk kültüründe memoratlar ve halk inançları*. Akçağ Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk dünyası ortak atasözleri sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Çilli, Ö. (2023). *Osmanlı'da eğlence (İstanbul'un sosyal ve kültürel hayatından manzaralar)*. İletişim Yayınları.
- Dinç, A. (2018). Tanzimat dönemi Türk dramatik edebiyatı terimleri üzerine. *Teke Dergisi*, 7(1), 176-182.
- Duvarcı, A. (2005). Türklerde tabiat üstü varlıklar ve bunlarla ilgili kabuller, inanmalar, uygulamalar. *Bilig*, 32, 125-144.
- Er, F. D. (2021). Kültürel bir geleneği hatırlamak: bir geçiş töreni olarak yüz yazmak ve yüz yazısı üzerine. *Folklor Akademi Dergisi*. 4(3), 464-481.
- Ergun, P. (2013). Türk kültüründe ölümle ilgili bazı terimler. *Millî Folklor*, 100, 134-148.
- Faroqhi, S. (2005). *Osmanlı kültürü ve gündelik yaşam: ortaçağdan yirminci yüzyıla*, (Çev: Elif Kılıç). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gökdayı, H. (2008). Türkçede kalıp sözler. *Bilig*, 44, 89-110.
- Gözelce Küçükyıldız, D. (2022). Türkiye sahası efsane ve memoratlarında cin tasavvuru. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30, 719-757.
- İnalçık, H. (2010). *Has-bağçede 'ayş u tarab: nedîmler, şâirler, mutribler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Kutlar Oğuz, F. S. (2020). Tevfik, Mehmed, Çaylak Tevfik, Çopur Tevfik, Mehmed Tevfik-i Dehlevi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/tevfik-mehmed-tevfik-caylak-tevfik>. (Erişim Tarihi: 06.03.2025).
- Meç, T. (2022). İki Gelin Odası (Mehmed Tevfik). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/iki-gelin-odasi-mehmed-tevfik>. (Erişim Tarihi: 06.03.2025).
- Mehmed Tevfik (1301). *İki gelin odası*. Mahmud Bey Matbaası.
- Nutku, Ö. (2006). Nahil. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 32, 299-300.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü II*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Önal, M. N. (2019). Evlenme âdetlerinin Türk kültüründeki yeri. E. Gürsoy Naskali-A. (Ed.). *Gelin kitabı içinde*, (s. 235-277). Kitabevi Yayınları.
- Öngen Corsini, D. E. (2013). Osmanlı saray şenliklerinden günümüze bir kültür ürünü: nahil. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 10, 49-57.
- Özdemir, C. (2015). Bir kültür unsuru olarak âşık edebiyatında kalıp sözler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(38), 286-294.
- Özdemir, N. (2021). *Türk eğlence kültürü*. Akademi Kültür Yayınları.
- Şişman, B. (2017). *Türk kültüründe evlilik (geleneğin son yüzyılı-Samsun örneği)*. Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2003). *19uncu asır Türk edebiyatı tarihi*, Çağlayan Kitabevi.
- Timur, K. (2022). *Jön Türk-Ahmet Mithat Efendi*. Tema Yayınları
- Yıldırım, D. (1991). Folklor ve çağdaş kültür modelimiz üzerine görüş ve düşünceler. *Millî Folklor*, 2(12), 15-17.
- Yıldırım, H. E. (2013). *Folklorcu kimliğiyle Mehmet Tevfik Çaylak-eserleri üzerine bir araştırma*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kafkas Üniversitesi.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Ümit BAŞKAYA

<https://orcid.org/0000-0002-3965-6571>

Yüksek Lisans Öğrencisi

[umitbaskaya1994@gmail.com](mailto:umitbaskaya1994@gmail.com)

Hitit Üniversitesi

<https://ror.org/01x8m3269>

Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## Moğol Dönemi (XIII-XIV. Yüzyıl) Uygurcası Nasıl Adlandırılmalıdır?

*How Should the Uyghur Language of the Mongol Period  
(XIIIth-XIVth Centuries) be Named?*

Araştırma Makalesi | Research Article

Geliş Tarihi | Date Received: 26.10.2025

Kabul Tarihi | Date Accepted: 11.03.2025

Yayın Tarihi | Date Published: 20.03.2025

### Atıf | Citation

Başkaya, Ü. (2025) Moğol Dönemi (XIII-XIV. Yüzyıl) Uygurcası Nasıl Adlandırılmalıdır?. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 582-604. <https://doi.org/10.34083/akaded.1573992>

Başkaya, Ü. (2025). How Should the Uyghur Language of the Mongol Period (13th-14th Centuries) be Named?. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 582-604. <https://doi.org/10.34083/akaded.1573992>

### 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	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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 <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a>

© Ümit BAŞKAYA | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



## Öz

Bu çalışmada, Moğol dönemi (XIII-XIV. yüzyıl) Uygurcasının dilsel ve tarihsel bakımdan nasıl sınıflandırılması ve adlandırılması gerektiği konusu ele alınacaktır. Bilindiği üzere Türkçenin IX. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar Uygurlar tarafından yazıya geçirilen biçimine Eski Uygurca/Eski Uygur Türkçesi adı verilmektedir. Ancak yaklaşık 600 yıllık bu uzun tarihi süreçte Uygur dili, doğal olarak bir dizi dilsel değişim yaşamıştır ve son dönem olan Moğol döneminin dili, IX. yüzyılın Uygurcasından önemli ölçüde farklılaşmıştır. Buna mukabil Moğol dönemine ait Uygur metinleri, kronolojik olarak Eski Türkçe için belirlenen tarih aralığının da dışındadır. Yani bir kısım Uygur metni (IX-XII. yüzyıl aralığında yazılanlar) Eski Türkçe dönemine aitken metinlerin diğer bir kısmı (XIII-XIV. yüzyıl aralığında yazılanlar) Orta Türkçe dönemine aittir. Bu durumda, Uygurcanın Eski Türkçe dönemine ait biçimiyle Orta Türkçe dönemine ait biçiminin tek bir dönem olarak ele alınması kronolojik açıdan problemlere neden olmaktadır. Ayrıca bu durum, Moğol dönemindeki dilsel farklılıklarının göz ardı edilmesini de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla, bu problemleri giderilmesi için, Moğol dönemi Uygurcasının hem dilsel özellikleri hem de kronolojik durumu nedeniyle Eski Uygurca döneminden ayrı bir dönem olarak ele alınıp incelenmesi gerekmektedir. Bu doğrultuda Moğol dönemi Uygurcasının neden Eski Uygurcadan ayrı bir dönem olarak ele alınması gerektiği konusu farklı yönleriyle ele alınarak bu dönemin “Erken Orta Uygurca” şeklinde adlandırılması önerilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Eski Türkçe; Orta Türkçe; Eski Uygurca; Eski Uygur Türkçesi; tarihsel dönemlendirme.

## Abstract

*The focus of this study is on how to categorize and name the Uyghur language from both linguistic and historical perspectives during the Mongol period (XIIIth-XIVth centuries). As is known, the form of Turkic recorded in writing by the Uyghurs from the IXth to the XIVth centuries is referred to as Old Uyghur. However, during this approximately 600-year-long historical period, the Uyghur language naturally underwent a series of linguistic changes, and the language of the final period, the Mongol period, significantly diverged from that of the IXth century Uyghur. Furthermore, Uyghur texts from the Mongol period do not fall within the chronological time frame designated for Old Turkic. That is, while some Uyghur texts (those written between the IXth and XIIth centuries) belong to the Old Turkic period, the remaining texts (written between the XIIIth and XIVth centuries) belong to the Middle Turkic period. Consequently, treating both the Old Turkic and Middle Turkic forms of Uyghur as a single period poses chronological issues. Additionally, this approach overlooks the linguistic differences present in the Uyghur language between the 9th and 14th centuries. Therefore, the Uyghur language of the Mongol period must be considered and analyzed as a distinct period from Old Uyghur due to its linguistic characteristics and chronological position. Accordingly, this study will discuss the reasons why the Uyghur of the Mongol period should be considered a distinct period from Old Uyghur and will propose to name this period ‘Early Middle Uyghur’.*

**Keywords:** Old Turkic; Middle Turkic; Old Uyghur; Old Uyghur Turkic; historical periodization.

## Giriş

Doğu Türkistan ve Kansu bölgelerinde keşfedilen Türkçenin tarihî metinleri, öteden beri Türkoloji dünyasında genellikle yazıldıkları yüzyıl ve dilsel özellikleri fark etmeksizin bir bütün olarak Eski Uygurca/Eski Uygur Türkçesi adıyla nitelendirilmiştir. Bu nedenle de Uygur dilinin yüzyıllar içerisinde yaşadığı değişim ve dönüşümler gerektiği ölçüde incelenmemiştir. Öyle ki bu değişim ve dönüşümlerin sistemli bir biçimde ele alındığı ilk çalışmalar, metinlerin tarihlendirilmesi üzerine yapılan çalışmalardır (bk. Erdal, 1979; Doerfer, 1993; Ağca, 2006; Ağca, 2021). Bu çalışmalarda Moğol dönemine ait metinlerin farklı yönlerinden sıklıkla bahsedilmiştir. Ayrıca pek çok araştırmacı, bu dönemin hem dilsel farklılıklar nedeniyle hem de kronolojik durum nedeniyle Eski Türkçe döneminin dışında ele alınması gerektiğini ifade etmiştir. Ancak yine de Türkoloji dünyasındaki genel eğilim, bu dönemi de Eski Uygurca olarak adlandırıp Eski Türkçenin bir parçası olarak görme yönünde olmuştur. Dolayısıyla kronolojik olarak Eski Türkçe döneminin dışında olan bir kısım Uygur metni, dillerinin Eski Uygurca olarak nitelendirilmesinden ötürü Eski Türkçenin bir parçası sayılmıştır. Bu durum, hem Eski Türkçenin tarihsel sınırlarına aykırıdır hem de geç tarihli (Moğol devri) metinlerin dilsel özelliklerindeki farklılıklarla örtüşmemektedir. Bu nedenle Türkçenin tarihsel dönemlendirmesi, Uygurca açısından sorunlu bir hâldedir. Çalışmamızda bu tartışmalı durum, farklı yönleriyle ele alınıp çözülmeye çalışılacaktır.

Bunun için çalışmanın ilk bölümünde, dillerin nasıl ve neden tarihsel dönemlere ayrıldığı konusunda genel bir çerçeve sunulmuştur. İkinci bölümde, Türkçenin tarihsel sınıflandırmasının nasıl yapılması gerektiğine dair öne sürülen yaklaşımlar aktarılıp değerlendirilmiştir. Son bölümde ise Moğol devri Uygurcasının hem kronolojik hem de dilsel durumu itibarıyla nasıl sınıflandırılması gerektiği konusu ele alınmıştır. Sonuç olarak da Moğol devri Uygurcasının Eski Uygurcadan dilsel olarak farklılaşmış yeni bir biçim olduğu öne sürülerek bu dönemin "Erken Orta Uygurca" olarak adlandırılması önerilmiştir.

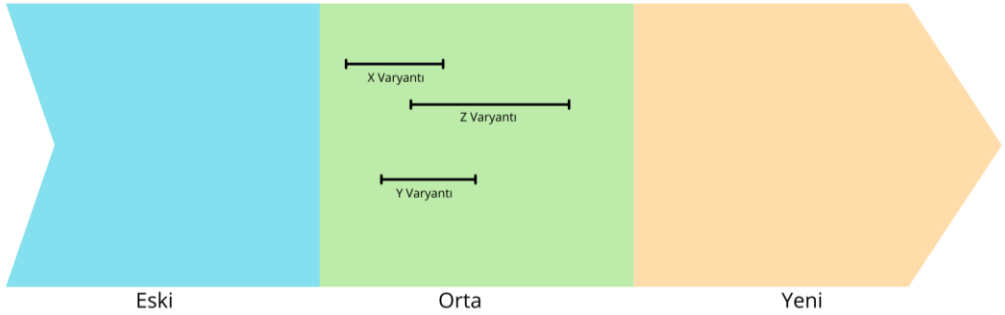
### 1. Dilleri Neden ve Nasıl Tarihsel Dönelmlere Ayırıyoruz?

Dil biliminde belirli bir dil için yapılan sınıflandırmaların temel amacı, dil içi çeşitliliği sistemli bir şekilde ortaya koymaktır. Diller, art zamanlı ve eş zamanlı olmak üzere iki düzlemde çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle tarihsel gelişim sürecini takip edebildiğimiz diller, modern dil biliminde genellikle iki tür tasnife tabi tutulur. Birinci tasnif, dilin genel yapısındaki değişim sürecini yansıtmaktadır ve genellikle dili; eski, orta ve yeni sıfatlarıyla anılan üç tarihsel döneme ayırır<sup>1</sup> (Shen, 1999, s. 136). Bu sınıflandırma, dilin makro düzeydeki art zamanlı evrimine ilişkindir ve tarihî süreçte yaşanan temel dönüşümleri kronolojik olarak izlememize yardımcı olur. İkincisi ise, dilin mikro düzeydeki varyantlarına odaklanır ki bu varyantlar; tarihin belirli bir anındaki lehçeler, ağzlar veya çeşitli kullanım biçimleri olabilir. Bunların

<sup>1</sup> Dilin tarihi metin zenginliğine bağlı olarak kimi zaman bu üç dönem, *erken orta*, *geç eski* gibi alt dönemlere de ayrılabilir.



sınıflandırılmasında birbirleriyle olan eş zamanlı farklılıklar esas alınır ve varyantlar; genellikle konuşuldukları coğrafyaya veya ait oldukları etnisiteye göre adlandırılır. Örneğin İngilizcenin tarihi; *Old English* (Eski İngilizce), *Middle English* (Orta İngilizce) ve *New/Modern English* (Yeni/Modern İngilizce) şeklinde adlandırılan üç ana tarihî döneme ayrılır ve bu dönemlerin her biri ilgili tarih aralığında var olmuş olan dil çeşitliliğinin tümünü imler. Diğer yandan bu üç dönemden herhangi birindeki eş zamanlı çeşitlilik de ayrı bir sınıflandırmaya tabi tutulur ki bu hususta Orta İngilizcenin kendi içinde farklılaşan bazı varyantlarını (*East Midland* ve *Early Scots* gibi) örnek verebiliriz. Dolayısıyla bu iki düzleme göre yapılan bir tasnif, dilin belirli bir durumdaki şekline olabildiğince isabetli bir biçimde işaret etmeyi sağlar (bk. Şekil.1).



Şekil. 1

Mikro düzeydeki çeşitlilik; bölgesel, sosyal ve bireysel nitelikteki çeşitli faktörlerin birinden veya birkaçında kaynaklanabilir. Bu bağlamda dili, mikro düzeyde farklılığa uğratan pek çok etken söz konusudur ve dilsel çeşitlilik; lehçeler, ağızlar, sosyolektler ve idiolektler gibi farklı biçimlerde kendini gösterebilir. Bu varyant türleri; genellikle coğrafi sınırlarla, toplumsal gruplarla veya bireysel konuşma alışkanlıklarıyla karakterize olduğu için bunların sınıflandırılması ayırt edici nitelikleri esas alınarak yapılır. Örneğin, coğrafi olarak yalıtılmış lehçeler ve ağızlar, coğrafi referanslar kullanılarak sınıflandırılırken sosyolektler ve idiolektler için toplumsal yapı ve bireysel dil kullanımı gibi faktörler göz önünde bulundurulmaktadır.

Makro düzeydeki dilsel çeşitlilik ise dilin ana yapısında meydana gelen art zamanlı değişikliklerle karakterize olduğu için çok daha sistematik bir görünüm sergiler. Diller, bu düzeyde ancak yüzyıllar süren kısmî değişimlerin<sup>2</sup> birikmesiyle farklılaşır ve bu değişimlerin dile yerleşmesiyle farklı dönemler belirgin hâle gelir. Makro düzeyde yapılan bir tasnifte; belirli bir zümrenin dil kullanımı, örneğin yüksek zümreye mensup

<sup>2</sup> Tarihi süreçte bütün diller, hiçbir dış etki olmasa dahi kaçınılmaz olarak değişime uğrar. Dil değişiminin kaçınılmaz olmasının nedeni, dilin yeni nesillere aktarılma biçiminde yatmaktadır. Çocuklar, edinmekte oldukları dilin gramerini hazır bir şekilde almazlar; bunun yerine, mevcut verilerden yola çıkarak kendi özel gramerlerini oluşturmak zorundadırlar. Böylece, her nesilde ufak farklılıklar (*mutasyonlar*) ortaya çıkar (Murray, 2005, s. 247).

kişilerin tarihin bir döneminde dilde daha fazla alıntı kelime kullanması, önem arz etmez. Bu eğilim ancak dilin geneline yayıldığında ve geniş bir zaman diliminde kalıcı hâle geldiğinde kayda değer bir değişim olarak değerlendirilir. Bu açıdan, geniş bir konuşur topluluğunun daha fazla alıntı kelime kullanmaya başlaması ve bu eğilimin uzun süre devam etmesi, makro düzeyde bir değişim olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte tek bir değişim nedeniyle makro yapıyı dönemlere ayırmak anlamlı değildir; dilde pek çok değişimin gerçekleşmesi ve eski ile yeni arasında bir kontrast ortaya çıkması gerekir. Bu bağlamda, makro düzeye ilişkin sınıflandırmalar, dilin ana gövdesindeki derin ve kalıcı değişimleri yansıtmaktadır.

Bir dilin makro düzeydeki çeşitliliğinin tasnifinde, pek çok bilim dalında da kullanılan<sup>3</sup>, oldukça basit ama işlevsel bir yöntem takip edilir. Dillerin uzun zaman dilimlerinde belirli değişimler geçirdiği göz önüne alındığında; dilin bu değişimleri henüz yaşamamış yani tarihi metinlerle tanıklanabilen en eski şekli, basitçe "eski" sıfatı kullanılarak adlandırılır. Bu yaklaşımla, dilin değişimler sonucunda ortaya çıkan en son şeklini de "yeni" sıfatıyla adlandırmamız son derece doğaldır. Dikotomiyi ortadan kaldırmak için bir de bu iki dönem arasında bir kısım değişikliğin hâlihazırda gerçekleşmiş olduğu, her iki dönemden de farklı bir üçüncü dönem (bir tür *ara form*) olmalıdır ki bu dönemi adlandırırken de "orta" sıfatı kullanılmaktadır. Bu yaklaşım, pek çok dile tatbik edilmiştir, lakin hemen fark edileceği üzere dönemleri etiketlemekte kullandığımız sıfatlar son derece kaygan bir zemine sahiptir. *Eski* ve *yeni* gibi kavramlar, hayli görecelidir ve nesnellikten uzaktırlar. Neyin *eski* neyin *yeni* olduğu, gözlemcinin bulunduğu zamana bağlıdır. Örneğin, İngilizcenin tarihsel dönemlendirmesi bu yöntem kullanılarak XII. yüzyılda yapılmış olsaydı, bugün Orta İngilizce diye adlandırdığımız dönem kuşkusuz Yeni İngilizce olarak adlandırılacaktı. Benzer şekilde 1000 yıl sonra dilciler, bizlerin bugün Yeni İngilizce olarak adlandırdığı dönemi muhtemelen Orta İngilizce olarak görecekler. Dahası 1000 yıl sonra Eski İngilizceye ait tüm bilgiler bir felaket sonucu yok olursa, bugünün Orta İngilizcesi artık Eski İngilizce olarak görülebilecektir (Lass, 2000, s. 11). Dolayısıyla tarihsel dönemlendirmenin dile ilişkin toplam verinin kronolojik etiketlere sahip üç kümeye ayrılması işlemi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz ve bu açıdan toplam verinin değişmesine bağlı olarak kümelerin kapsadığı alan her zaman değişime açık olacaktır.

Ne var ki bu kümeleri oluştururken çizgilerin nerelere çekileceği önemli bir sorundur. Çünkü herhangi bir dili dönüştüren değişiklikler her zaman süregelen bir biçimde gerçekleşir ve kesin olarak işaret edebileceğimiz bir değişim anı yoktur. Örneğin Batı Roma İmparatorluğu hâlen ayaktayken konuşulan Halk Latincesi (Vulgar Latince), günümüz Fransa topraklarında zamanla yerel dillerle kaynaşmış ve çeşitli değişimlere uğrayarak Eski Fransızcaya evrilmiştir (bk. Rohlfs, 1970). Bu süreçte pek çok fonetik, morfolojik ve leksik değişim yaşanmıştır, fakat Saussure'ün ifadesiyle; *Fransalıların bir*

<sup>3</sup> Eski, orta ve yeni şeklindeki üç dönemden oluşan tasnifler, birçok bilim dalında (özellikle de evrimsel biyoloji, tarih ve jeoloji gibi retrospektif bilimlerde) benzer bir mantıkla kullanılmaktadır. Örneğin, tarihcilikte tarihsel çağlar; *Eskiçağ*, *Ortaçağ* ve *Yeniçağ* şeklinde üç döneme ayrılır ya da Jeolojik zamanlar; *Paleozoik*, *Mezozoik* ve *Senozoik* şeklinde üç dönemden oluşur.

önceki gün Latince “iyi geceler” deyip ertesi gün Fransızca “günaydın” diyerek uyandıkları olmamıştır hiç (2021, s. 154). Çünkü dilsel değişimlerin gerçekleşme süreci, genellikle öylesine uzun bir zaman zarfına yayılır ki çoğu kez konuşurlar, ömürleri boyunca yaşanan değişimlerin farkına bile varmazlar. Gerçekte, bireylerin dilleri makro yapı açısından (bazı olası istisnâ durumlar hâricinde) oldukça durağandır (Haugen, 1966, s. 929) ve dilsel değişimler ancak kuşaklar boyu süren kısmî değişimlerin yaygınlık kazanması sonucu ortaya çıkar. Buna mukabil uzun soluklu bu değişim sürecini, hiçbir dil için tam bir kesintisizlikle takip etmemiz mümkün değildir. Süreci takip edebileceğimiz tek kaynak, o dilde yazılmış tarihî metinlerdir. Ancak bu metinlerin pek çoğu ya günümüze ulaşmamıştır ya da bazı dönemlerde hiç metin üretilmemiştir. Dolayısıyla verilerimiz de bir hayli yetersiz<sup>4</sup> ve birbirinden kopuktur. Bu nedenlerden ötürü dil biliminde değişim anı olarak belirlediğimiz referans noktaları, genellikle sembolik önemi olan büyük tarihî olaylar ve/veya değişimleri tetiklediğini ya da hızlandırdığını düşündüğümüz hâdiselerdir. Bu doğrultuda; örneğin Orta Grekçenin sona erip Modern Grekçenin başladığı tarih, sembolik öneminden dolayı, 1453 yılı olarak kabul görür (Holton & Manolesou, 2010, s. 540) veya İngilizcede pek çok yapısal değişimi tetiklediği için 1066 yılındaki Norman fethi, Orta İngilizcenin başlangıcı kabul edilir (bk. Schendl, 2012). Fakat her iki durumda da dönemler arasına çekeceğimiz sınır, oldukça sübjektiftir. Çünkü bir tarihin sembolik önemi, herkes tarafından aynı oranda yüksek bulunmayabilir veya pek çok durumda araştırmacılar, dilsel değişimleri gerçekte hangi olayın tetiklediği veya hızlandırdığı konusunda ihtilafa düşebilir. Bundan dolayı da dönemler arası sınırlar konusunda, pek çok dil için hararetli akademik tartışmalar yapılmıştır ve yapılmaya da devam etmektedir.

## 2. Türkçenin Tarihsel Dönemleri

Türkçenin tarihsel sınıflandırmasının geçmişteki ve günümüzdeki durumuna geçmeden evvel, Türkçenin hem tarihsel hem de çağdaş kapsamının net bir biçimde belirlenmesi gerekmektedir. Türkçe ve onun eş değeri olan *Türk dili*, *Lisan-ı Türkî* gibi tabirlerin hem tarihî dönemde hem de günümüzde, tıpkı *Türk* kelimesi gibi, biri dar diğeri geniş olmak üzere iki anlamı olagelmıştır. Günümüzde Türkçe, dar anlamda, Türkiye Cumhuriyeti sınırları dâhilinde konuşulan, fakat bununla birlikte eski Osmanlı coğrafyasında da konuşurları yaşayan bir dili ifade etmektedir. Geniş anlamda ise, dar anlamdaki Türkçe de dâhil olacak şekilde, bu dil ile köken birliğine sahip olan bir dizi dilin ve dilsel varyantın tümüne işaret eder. Tarihî dönemlerde de durum benzerdir. Tarih boyunca bizim bugün *Uygurca*, *Karahanlıca* gibi terimlerle adlandırdığımız dillerin konuşurları

<sup>4</sup> Veri yetersizliğine ek olarak verilerin güvenilirliği de dönemlendirmeye dair bir başka sorundur. Dilin geçmişine dair veriler, yazılı kaynaklar vasıtasıyla bize ulaşmaktadır. Fakat yazı hem doğası gereği dili tam olarak yansıtamamaktadır hem de yazım kuralları, dilsel değişimlerin yazılı metinlere sirayet etmesini engelleyici bir role sahiptir. Örneğin Orta İngilizcenin başlarında; yazarlar, ses değişiklikleri gerçekleştikten çok sonra bile geleneksel Eski İngilizce yazımını kullanmaya devam etmişlerdir (Lass, 2000, s. 17).

kendi dillerini genellikle *Türkçe* olarak adlandırmışlardır<sup>5</sup>. Dolayısıyla Türkçe sözcüğü ile işaret ettiğimiz dilin sınırları, bir anda muğlaklaşma potansiyeline sahiptir. Bu ihtimali ortadan kaldırmak için çağdaş İngilizcede *Turkish* ve *Turkic* olmak üzere iki ayrı terim kullanılmaktadır. Buna göre *Turkish* sözcüğü, dar anlamdaki Türkçeye karşılık gelirken *Turkic* sözcüğü geniş anlamdaki Türkçeye karşılık gelir. Bu bağlamda çalışmamız özelinde Türkçe sözcüğü, geniş anlamlı Türkçeyi yani *Turkic* sözcüğünü karşılayacak bir biçimde kullanılmıştır ve dar anlamlı Türkçeden (*Turkish*) bahsedildiği noktalarda literatürdeki yaygın kullanıma uyularak *Türkiye Türkçesi* terimi tercih edilmiştir.

Bugünkü bilgilerimiz ışığında Türkçe, tarihte tespit edebildiğimiz en eski Türkçe metinlerden itibaren, yaklaşık 1300 yıllık yazılı bir tarihe sahiptir. Türkçenin bu uzun tarihî serüveni, yazılı geleneğe sahip diğer dillerde olduğu gibi temelde üç kronolojik döneme ayrılmaktadır: *Eski Türkçe*, *Orta Türkçe* ve *Yeni Türkçe* (Berbercan, 2013, s. 767). *Eski Türkçe* tabiri, ilk yazılı metinlerin dili ile bu metinlerin temel dilsel özelliklerini büyük ölçüde sürdüren ve bu metinlerle *görece çağdaş* kabul edebileceğimiz metinlerin dilini ifade etmektedir. *Yeni Türkçe* ise, yaşadığımız dönemde ve bu dönemin *görece yakın* geçmişinde kullanılan; genetik açıdan ilişkili bir dizi dil ve varyanta karşılık gelmektedir. Eski ve Yeni Türkçe arasında kalan dönem de buna mukabil *Orta Türkçe* dönemidir.

Geçmişte var olmuş olan ve günümüzde varlığını sürdüren bütün Türk dillerinin ve varyantlarının en yakın ortak atası *İlk Türkçe* (Proto-Turkic) olarak adlandırılmakta olup bu dilin ilk konuşurlarının M.Ö. 3000 ila M.Ö. 500 yılları arasında Orta Asya'nın doğusunda, daha spesifik olarak da Baykal gölünün güneyinde, yaşadığı düşünülmektedir (bk. Uchiyama vd., 2020, s. 11-12). Daha sonra bu dilin, belirli ses değişimleri sonucu iki ana kola ayrıldığı tahmin edilmektedir: *Ogurca* (Oghuric) ve *Ana Türkçe* (Common Turkic). *Ogurca*, günümüz Çuvaşçasının atasıdır ve tarihî dönemde bazı alt kolları bir şekilde tarihî kayıtlara yansımıştır. *Ana Türkçe* ise Çuvaşça dışındaki yaşayan bütün çağdaş Türk dillerinin atasıdır ve bu dil, yazılı dönem öncesinde muhtemelen beş ana kola ayrılmıştır:

- a. Oğuz Lehçesi
- b. Karluk Lehçesi
- c. Kıpçak Lehçesi
- d. Argu Lehçesi
- e. Sibirya Lehçesi

Ana Türkçenin alt dalları olan bu beş diyalekt, modern zamanlara kadar yüksek düzeyde karşılıklı anlaşılabilirliğe sahip olmuştur (Golden, 2008/2009, s. 14). Bu nedenle Türkçenin modern zamanlara kadar olan dönemi, günümüzdeki durumun aksine, tek

<sup>5</sup> Örneğin Maitrisimit'in çevirmeni metni, *tohrî tilintin türk tilinçe aktardığını* (Maitr 34, 17-18) söyler. Kaşgarlı ise kendi dilinin yani Karahanlıcının *en fasih Türkçe* olduğunu savunur (Ercilasun & Akkoyunlu 2015, s. 11).

bir dil olarak değerlendirilebilir. Ancak bu diyalektlerin hepsi erken dönemden itibaren geniş bir coğrafyaya dağıldıkları için birbirlerinden farklı bir gelişim seyrine sahiptirler. Diğer yandan yazılı dönem boyunca aynı zaman diliminde birkaç tanesinin eşzamanlı bir şekilde yazı dili olarak kullanıldığı vakidir. Dolayısıyla, karşılıklı anlaşılabilirlik açısından tek bir dilin lehçeleri olarak değerlendirilebilecek bu kolların dilsel değişimleri, birbirlerinden farklı yönlerde gerçekleşmiştir. Bu durum, Türkçenin evriminde tüm varyantlar için ortak olan değişimlerden söz edip böylesi değişimler üzerinden dilin dönemlerini tanımlamayı zorlaştırmaktadır. Çünkü tarihsel süreçteki dilsel değişimler, her bir lehçede farklı şekillerde meydana gelmiştir (Grønbech, 2000, s. 9). Örneğin, Eski Türkçedeki söz içi ve söz sonundaki /d/ sesleri; çağdaş Yakutçada ötümsüzleşerek /t/ sesine dönüşmüş, Tuvaca ve Halaççada herhangi bir değişime uğramadan korunmuş, Hakasça ve Sarı Uygurcada ötümlü dişler arası sızıcı /δ/ sesi aracılığıyla /z/ sesine evrilmiş, diğer Türk dillerinde ise /y/ sesine değişmiştir (Tekin T., 1976, s. 280-281). Bu bağlamda, her bir lehçenin tarihî gelişim süreci kendine özgüdür ve dönemler arası geçişleri karakterize eden Türkçenin tamamına teşmil edebileceğimiz belirli dilsel değişimler yoktur.

Türkçenin günümüze ulaşan ilk yazılı örnekleri, İkinci Türk Kağanlığı (682-744) döneminden kalma yazıtlardan oluşur. Bu yazıtların çoğu, VII. yüzyılın sonları ile VIII. yüzyıl başlarından kaldıkları kesin olarak bilinen yazıtlardır (Ağca, 2021, s. 25) ve özellikle dört tanesi (Kül Tigin, Bilge Kağan ve Tunyukuk I-II yazıtları), Türkçenin o devirdeki yapısını çözümlememizi sağlayacak ölçüde hacimlidir. Bilindiği üzere Birinci Türk Kağanlığından (552-603) kalma yazıtlar da mevcuttur; fakat bunlar Türkçe dışındaki dillerde yazılmışlardır ve şu ana kadar bu dönemden kalma Türkçe bir yazıt keşfedilmemiştir (Tekin & Ölmez, 2003, s. 18-19). Bununla birlikte Türkçenin yazılı tarihini daha erken bir tarihten başlatmamıza imkân tanıyabilecek; Türkçeyle ilişkili olduğu düşünülen bazı dilsel veriler, başka toplumların daha erken tarihli yazılı kayıtlarına yansımıştır. Bunların en bilineni, Jin hanedanına (266-420) ait kayıtlar kullanılarak 646-648 yılları arasında derlenen Jīn Shū “晉書” kitabında (bk. Orsoy, 2020) yer alan Hunlara ait kısa bir metindir. Çin yazısı ile kaydedildiği için bu metni yorumlamak bir hayli zordur. Metni bugüne değin Türkçe olarak yorumlama girişimleri olmuştur. Ancak hem metnin Türkçe olduğu henüz kanıtlanabilmiş değildir hem de yorumları doğru kabul etsek bile metnin Türkçe yorumları; dilsel açıdan Eski Türkçeden ziyade Oğurcaya izafe edebileceğimiz özellikler taşımaktadır<sup>6</sup> (bk. Tekin & Ölmez, 2003, s. 12-14; Tekin, 1993; Bazin, 2020). Yabancı toplumların yazılı kayıtlarına yansımış

<sup>6</sup> Bilindiği üzere Oğurca ile Ana Türkçe arasındaki temel farklılıklardan birisi Oğurca /l/ sesine karşılık olarak Ana Türkçede /ş/ sesinin bulunmasıdır. Bu bağlamda ilgili metinde geçen 替戾岡 “thei-lei-kan” ifadesini “tılkan” olarak okuyup bu sözcüğü ETü. “taşıkān” ile ilişkilendirdiğimiz takdirde (farklı bir okuma denemesi için bk. Shimunek vd., 2015), Ramstedt’in de işaret ettiği üzere metnin dilinin bir /ş/ dili değil de bir /l/ dili olduğu varsayılabilir (Tekin & Ölmez, 2003, s. 12-14). Bu bakımdan Hunların en azından bir kısmının Oğurca konuştuğunu düşünebiliriz ki Moğolcadaki Proto-Türkçe kökenli bazı erken alıntılar (örneğin Mog. *ikere* < Oğurca \**ikir* [> Macar. *iker*]/AnaTü. *ikiz*) bir tür Oğurcanın geç Hun çağında Moğolistan-Mançurya civarında konuşulduğunu göstermektedir (Golden, 2008/2009, s. 12). Dolayısıyla Hunların en azından bir bölümünün Oğurcanın bir alt biçimini kullanıyor olması mümkündür.

muhtemel Türkçe sözcükler ise Eski Türkçenin şekillenmeye başladığı tarih üzerine yorum yapmamıza imkân tanısa da bunlardan yola çıkarak Eski Türkçenin sınırı belirlemek doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü hem bunların pek çoğunun Türkçe oldukları kesin olarak kanıtlanmamıştır hem de Türkçe olsalar bile farklı diller konuşan topluluklar tarafından yazıldıklarından, o çağdaki Türkçe asıllarını fonetik olarak birebir yansıtmıyor olabilirler (benzer bir örnek için bk. Turan, 1942, s. 192). Bu açıdan Eski Türkçenin başlangıcını, mevcut bilgilere göre VIII. yüzyıl başlarına tarihlendirmemiz en tartışmasız ve garanti yoldur. Bu hususta, Türkoloji dünyasında bir görüş birliği olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz (bk. Johanson, 2022, s. 83; Erdal, 2004, s. 6-8; Ölmez, 2003).

Başlangıcına dair görüş birliğinin aksine Eski Türkçenin sonu için Türkoloji dünyasında bir uzlaşmaya varıldığını söylemek zordur (Johanson, 2022, s. 86; Ağca, 2006, s. 2; Berbercan, 2013, s. 767; Ağca, 2021, s. 10). Türkoloji çalışmalarının ilk zamanlarında Eski Türkçe, genellikle İslamiyet öncesi dönem olarak tanımlanmıştır<sup>7</sup> (Pritsak, 1982, s. 27; Gabain, 1988, s. 1) ve bu nedenle Orta Türkçenin başlangıcı, Türklerin İslamiyet'i kabul ettikleri dönem olarak belirlenmiştir. Nitekim bu yaklaşımı günümüzde de bazı araştırmacılar sürdürmektedir (Ölmez, 2003, s. 67). Ancak bu yaklaşım pek çok açıdan eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin başında, dönemin sınırlarının belirlenmesinde dil dışı bir faktörün referans alınması yer almaktadır. Bir önceki bölümde de değindiğimiz üzere dönemlendirme, pek çok dil için zaten dil dışı faktörler referans alınarak yapılmaktadır. Öte yandan din değişimi, başta söz varlığındaki değişimin tetikleyicisi olması hasebiyle dili dönemlendirmek için gayet uygun bir ölçüt olabilir. Şurası açıktır ki, İslamiyet'in kabulü ile birlikte Arapça ve Farsçanın yoğun etkisi altında kalan Türk lehçelerinin hem söz varlığında hem de söz diziminde değişimler gerçekleşmiş ve bu değişimler, dilin evriminde belirleyici olmuştur.

Bu yaklaşımı sorunlu kılan asıl nokta, kapsayıcılıktan uzak olması ve dönemlendirmenin temel çıkış noktası olan kronolojiyi göz ardı etmesidir (Ağca, 2009, s. 6). Her şeyden önce Türklerin tamamının Müslüman olması gibi bir durum bugün dahi geçerli değildir. Dolayısıyla İslamlaşmayı bir kıstas olarak belirlediğimizde, dolaylı yoldan henüz Müslüman olmamış Türklerin “Eski Türkler” olduklarını ve “Eski Türkçe” konuştuklarını ima etmiş olmaktadır. Benzer şekilde, bir kısım Türk'ün Müslüman olduğu dönemde Müslüman olmayan Türkler de mevcudiyetlerini korumaktaydı ki bu durumda da yine onların dilinin çağdaşlarından eski olduğu gibi tutarsız bir yaklaşım izlemiş oluruz. Dolayısıyla bu yaklaşım, Türk dilinin yayılım sahasının tamamını kapsamaktan oldukça uzaktır ve Türkçenin tarihî gelişim sürecine dair algıyı bir hayli bozup kronolojiyi alt üst etmektedir. Bu yaklaşıma göre XIV. yüzyıla ait Budist bir metin gayri İslami olması nedeniyle “Eski Türkçe”, XI. yüzyıla ait İslami bir metin ise “Orta Türkçe” olarak değerlendirilmektedir. Bu durumda da dönemleri adlandırmakta

<sup>7</sup> Türkçenin tarihsel dönemlendirmesi için öne sürülen fakat yeterince taraftar bulmayan başka bazı görüşler için bk. Poppe, 1965, s. 59-67; Róna-Tas, 1970, s. 209-210; Ağca, 2006, s. 23; Ağca, 2009, s. 4-5; Berbercan, 2013, s. 769-772.



kullandığımız sıfatlar anlamını yitirmektedir (bu hususta bk. Tekin Ş., 1976, s. 142; Ağca, 2009, s. 1-4). Ayrıca tutarsız bir şekilde “Orta Türkçe” olarak kabul edilen Karahanlı metinleri, bazı yönlerden, “Eski Türkçe” olan Uygur metinlerinden daha eskicil özelliklere sahiptir (Doerfer, 1993, s. 1). Nitekim bu yaklaşım, Türk dilinin tarihi seyrine dair algının da bozulmasına sebep olmuştur. Günümüzde alana uzak pek çok kişi geç tarihli Uygur metinlerini, sırf Eski Uygurca olarak adlandırıldıkları ve metinler Uygur alfabesiyle yazıldıkları için olduklarından çok daha eski zannetmektedir.

Eski ve Orta Türkçe arasındaki sınır; Türk dilinin bütün varyantlarını etkileyen, hepsinde az çok değişiklikler<sup>8</sup> meydana getirmiş ve en önemlisi hepsini en azından yaklaşık olarak aynı tarihlerde derinden etkilemiş bir hadiseye referansla belirlenmelidir. Bu durumda kuşkusuz sınır olarak belirlemeye en uygun olay, Moğol istilasıdır. Moğol İstilas, Türk topluluklarının siyasi, etnik ve kültürel yapısını derinden etkilemiş ve yeniden şekillendirmiştir (Ercilasun, 2004, s. 370). İstilanın ilk dönemi, Türk topluluklarının ve dillerinin tarihinde büyük bir kırılmaya neden olmuştur. Bu süreçte Türk toplulukları, Moğollara katılarak ya da onlardan kaçmak suretiyle yeni coğrafyalara yayılmıştır. Bu durum hem yeni coğrafyalarda nüfus ve siyasi üstünlüğe erişmiş olan Türk topluluklarının yeni yazı dilleri oluşturmalarını sağlamış hem de coğrafi dağılışı, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan dilsel ayrışmaya zemin hazırlamıştır. Eski Türkçe döneminin sonlarında Türkçenin yazılı metin ürettiği coğrafya, hemen hemen günümüz Türkistan coğrafyasının doğusunda kalan bölgeden (Karahanlı ve Uygur sahası) ibarettir. Fakat XIII. yüzyıldan itibaren Türkçenin yazı dili olarak kullanıldığı saha alabildiğine genişlemiş; başta Anadolu, Mısır, İran, Karadeniz’in kuzeyi, Batı Türkistan olmak üzere çok geniş bir coğrafyada Türkçe yazı dili olma hüviyeti kazanmıştır. Buna mukabil Türkçenin evvelce yazı dili olmayan varyantlarının da (*Oğuzca*, *Kıpçakça* gibi) yazıya geçirilmesiyle Orta Türkçe, pek çok varyantın görünür olduğu ve bu varyantların kendi iç değişimleriyle yavaş yavaş ayrı diller olma yoluna girdiği bir dönem olmuştur. Bu bağlamda, Orta Türkçeyi Eski Türkçeden farklı kılan en temel özellik, varyantlar arası farklılaşmanın çok daha belirgin bir hâle gelmesidir.

Orta Türkçenin sona erip Yeni Türkçenin (ya da *Yeni Türkçelerin*) ortaya çıktığı dönem ise Orta Türkçe dönemindeki ayrışmanın nihayete erip çeşitli Türkçe varyantlarının müstakil bir dil hüviyeti kazandığı dönem olarak belirlenmelidir. Çünkü güncel durum budur. Bu açıdan Yeni Türkçeyi batıda klasik Osmanlıcanın, doğuda ise Çağataycanın hâkimiyeti ile başlatan araştırmacılar mevcuttur, fakat bizce Türk dilinin en son şeklini almasında bu iki klasik dilin bölgelerindeki hâkimiyeti nihaî aşama değildir. XVI. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan durumu, bir ön-modern dönem olarak (Johanson, 2022, s. 87’de bu öne sürülür) değil de geç-orta dönem olarak değerlendirmek çok daha isabetli olur. Çünkü bizce çağdaş durumu meydana getiren asıl etken, XIX. yüzyıl sonlarından itibaren yer yer başlayan, fakat XX. yüzyılda doruk noktasına ulaşan dil politikalarıdır.

<sup>8</sup> Bu değişiklikler, bütün varyantlarda aynı yönde gerçekleşmiş olmak zorunda değildir. Daha önce de ifade ettiğimiz üzere tarih boyunca Türkçenin dilsel değişimleri her bir lehçede farklı bir yönde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla her lehçenin kendi iç yapısında birtakım değişiklikler yaşanmış olması, dönemlendirmede sınırları belirlemek için yeterlidir.



Devletler tarafından yürütülen bu politikaların doğruluğu veya yanlışlığı bir yana, ortaya çıkardığı sonuçlar ortaktır. Bu politikalar neticesinde basın-yayın ve devlet kurumları (örneğin; okullar) sayesinde belirli varyantlar standardize edilmiş ve pek çok yeni Türk yazı dili ortaya çıkmıştır. Özellikle söz varlığı açısından Rus ve Çin hâkimiyeti altında konuşulan Türk dilleri, Rusça ve Çincenin ciddi etkisi altında kalırken Türkiye Türkçesi ise hem Batı dillerinin etkisinde kalmış hem de bir ölçüde reforma uğramıştır. Bu gelişmeler bizce, Yeni Türkçeyi XIX. yüzyıl ile başlatmayı gerektiren nedenlerdir.

### 3. Türkçenin Tarihi Dönemlerinin İçinde Moğol Devri Uygurcasının Yeri

Bilindiği üzere Uygur edebiyatı, ilk örneklerini IX. yüzyıldan itibaren vermeye başlamıştır ve bu edebiyata ait en geç tarihli metin, XVII. yüzyıldan kalmaz (Gabain, 1988, s. 1). Buna mukabil Uygur edebiyatı, genellikle IX. yüzyıl ile XIV. yüzyıl arasında tarihlendirilir. Çünkü XIV. yüzyıldan sonraya ait metinler, bu tarihten önce kaleme alınmış metinlerin kopyalarıdır ve Altun Yaruk'un St. Petersburg nüshasına eklenen *Buyan Evirmek* adlı bölüm hâric, aslı XIV. yüzyıldan sonraya ait olan başka bir metin henüz keşfedilmemiştir (Tekin, 1962, s. 240). Bu bakımdan Uygur edebiyatının yaklaşık 600 yıllık bir tarihi vardır ki doğal olarak bu uzun süreç içerisinde hem Uygur dili kaçınılmaz olarak birtakım değişikliklere uğramıştır hem de Uygurların yazılı kültüründe bazı yenilikler ortaya çıkmıştır. Uygurlar tarafından çok sayıda metin kaleme alındığı için yaklaşık 600 yıllık bu uzun süreçte gerek dilde yaşanan gerekse kültürde meydana gelen değişimleri kronolojik olarak takip etmek gayet mümkündür. Bu bağlamda, IX. yüzyılda yazılmış bir metin ile X. yüzyıla ait bir metin arasında bile dikkate değer değişimler mevcuttur ki farklı yüzyıllarda Uygur dili ve yazılı kültüründe meydana gelen değişimler, çeşitli çalışmalarda metinleri tarihlendirmek için kullanılmıştır (bk. Erdal, 1979; Doerfer, 1993; Ağca, 2006; Ağca, 2021). Ancak Uygur edebiyatında çağlar boyu yaşanan bu değişimlerin doruğa ulaştığı ve Uygur diliyle kültürünün bir önceki dönemden radikal bir biçimde ayrıldığı dönem, XIII. yüzyıldır. Öyle ki XIII-XIV. yüzyıllara ait metinlerin ses ve biçim özellikleri, Eski Türkçenin hiçbir evresinde tanıklanamayacak kadar değişmiş durumdadır (Ağca, 2014, s. 13). Bu nedenle de bazı araştırmacılar, bu döneme ait metinleri Eski Türkçenin bir parçası olarak görmemektedirler (bk. Ağca, 2021).

Bir önceki bölümde değindiğimiz üzere Türk dili araştırmalarının erken döneminde Eski Türkçe tabiri, Müslüman olmamış Türklerin dilini ifade etmek için kullanılmıştır ve bu nedenle Uygur edebiyatının mahsulleri, bir bütün olarak Eski Türkçe olarak anılmıştır. Bu bağlamda “Orta Türkçe” terimi de ilk kez 1928’de Carl Brockelmann tarafından Karahanlı Türkçesi için kullanılmıştır (Ata, 2010, s. 30-31). İslam öncesi metinleri Eski Türkçe, İslami metinleri ise Orta Türkçe olarak değerlendirme eğilimi, ilk dönemdeki çalışmaların pek çoğunda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Grønbech, *Der türkische Sprachbau I* (1936) adlı eserinde Uygur metinlerini Eski Türkçe, bu eserlerle çağdaş olan Karahanlı metinlerini ise Orta Türkçe içerisinde değerlendirmiştir (Ata, 2018, s. 25; Grønbech, 2000, s. 11). Benzer şekilde Gabain, *Altürkische Grammatik* (1941) adlı eserinde, çalışmasının *Köktürk harfli yazıtlar ile henüz İslamiyet’le temas*

*etmemiş Orta Asya metinleri* üzerine olduğunu belirterek Eski Türkçeyi tanımlamıştır (Gabain, 1988, s. 1). Nitekim 1950'lere değin kronolojik açıdan tutarlı ve Türk dilinin bütün tarihî dönemlerini kapsayacak biçimde sistematik bir dönemlendirmenin yapılmadığı görülmektedir. Grønbech'in eserinde Türkçenin tarihî metinleri; *eski, orta* ve *yeni* şeklinde üç gruba ayrılmıştır, fakat Grønbech, bu dönemlere dair ne bir tarih aralığı belirtmiş ne de yaptığı sınıflandırmaya dair bir açıklamada bulunmuştur. Çünkü onun tasnifi, yalnızca çalışmasında kullandığı kaynak materyallerin gruplandırılmasından ibarettir. Gabain ise Eski Türkçenin mahsullerinin 750-1300 yılları arasında verildiğini ifade ederek (Gabain, 1988, s. 1) dönemin tarihsel sınırına dair bir atıf yapmıştır, fakat onun yaklaşımında asıl belirleyici olanın kronoloji olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü belirttiği tarih aralığında yazılmış İslamî metinleri, çalışmasının korpusuna dâhil etmemiştir. Oysa tarihsel dönemlendirme, doğası gereği öncelikle kronolojiye dayanmalıdır ve bu açıdan İslamiyet'i referans alan bir dönemlendirme tutarsızdır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla kronolojik açıdan tutarlı ve Türk dilinin bütün tarihî dönemlerini kapsayan ilk sistemli dönemlendirme önerisi, Ligeti tarafından sunulmuştur. Ligeti, 1951 yılında yayımlanan ve "Çin Yazısıyla Yazılmış Barbar Glossaları Meselesi" adıyla Türkçeye çevrilen makalesinde Türkçenin tarihini şu şekilde dönemlere ayırmıştır (Ligeti, 1951, s. 313):

I. *Eski Türkçe (VI-IX. asırlar)*

II. *Orta Türkçe (X-XV. asırlar)*

a) *Mani ve Buda tercümeleleri, Uygur yazı dilinin kuruluş devri.*

b) *Çağatay yazı dili devri.*

c) *Kıpçak ve Oğuz dil yadigârları devri.*

III. *Yeni Türkçe (XVI. asırdan itibaren): Bugünkü durumun kuruluşu*

Ligeti'nin sınıflandırmasının önemi, kendi devrine kadar yaklaşık olarak ifade edilen, yani net bir yüzyıl aralığı ile ifade edilmeyen, Türk dilinin tarihî dönemlerini kronolojik kaygı güderek (Ata, 2018, s. 26) net bir biçimde belirlemiş olmasıdır. Bu dönemlendirme, İslami metinleri Orta Türkçe içerisinde değerlendirmesi bakımından kendinden önceki eğilimle uygunluk gösterir. İslami eserlerle çağdaş olan Maniheist ve Budist metinleri aynı kümede ele alması bakımından da kronolojik olarak tutarlıdır. Muhtemelen bu nedenlerden ötürü de bazı araştırmacılar tarafından takip edilmiştir (bk. Poppe, 1965, s. 60; Pritsak, 1982, s. 27). Ancak uzun bir süre boyunca Türkoloji dünyasında, bilhassa da Türkiye Türkolojisinde, genel eğilim; yazıldığı yüzyıl fark etmeksizin Uygur metinlerinin tamamını Eski Türkçe, İslami metinleri ise Orta Türkçe içerisinde değerlendirme yönünde olmuştur.

Bu durumun ilerleyen yıllarda değiştiği ve Türkoloji dünyasında Orta Türkçeyi Moğol istilas (XIII. yüzyıl) ile başlatma yönünde bir eğilimin ortaya çıktığı görülmektedir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla bu eğilimin ilk ifadesi, Banguoğlu'nun *Eski Türkçe Üzerine* adlı makalesinde kendine yer bulmuştur (Banguoğlu, 1965, s. 77). Ardından Róna-Tas'ın da 1970 yılında yayımlanan *Some Problems of Ancient Turkic* adlı makalesinde bu görüşü savunduğu görülmektedir. Söz konusu makalesinde Róna-Tas,

Eski Türkçeyi (Old Turkish) kendi içinde üç döneme ayırır: *Early Old Turkish*, *Middle Old Turkish* ve *Late Old Turkish* (Róna-Tas, 1970, s. 209). Bu tasnifte, Geç Eski Türkçe dönemi XIII. yüzyıldaki Moğol İstilasası ile sona erer (Róna-Tas, 1970, s. 209). Dolayısıyla Orta Türkçenin başlangıcı, XIII. yüzyıl olarak belirlenmiş olur. Róna-Tas, bu yaklaşımını ilerleyen yıllarda yayımlanan çalışmalarında da sürdürür ve Orta Türkçeyi Moğol istilasası ile başlatma eğilimi onun çalışmaları ile güç kazanır. 1982 yılında yayımlanan *The Periodization and Sources of Chuvash Linguistic History* adlı çalışmasında şu şekilde (Róna-Tas, 1982, s. 118) bir dönemlendirme önerir:

Altaic  
 Ancient Turkish  
 Early Ancient Turkish  
 Late Ancient Turkish  
 Old Turkish  
 Early Old Turkish  
 Late Old Turkish  
 Middle Turkish  
 Early Middle Turkish  
 Late Middle Turkish  
 New Turkish  
 Early New Turkish  
 Late New Turkish  
 Modern Turkish

Róna-Tas'ın Türk dilinin tarihî dönemlerine dair nihai tasnifi ise, ilk baskısı 1991 yılında yapılan *An Introduction to Turkology* kitabında şu şekilde (Róna-Tas, 2013, s. 49) görülmektedir:

Altayca (M.Ö. 4000-3000)  
 Ana Türkçe  
 Erken Ana Türkçe (M.Ö. 3000-500)  
 Geç Ana Türkçe (M.Ö. 500- M.S. 400)  
 Eski Türkçe  
 Erken Eski Türkçe (400-550)  
 Geç Eski Türkçe I (550-700)  
 Geç Eski Türkçe II (700-1000)  
 Geç Eski Türkçe III (1000-1200)  
 Orta Türkçe (1200- )

Tasnifin burada verdiğimiz son şeklinde Róna-Tas, Orta Türkçe devri itibariyle tarihsel sınırların her bir Türk dili için ayrı ayrı belirlenmesi gerektiğini ifade etmiştir (Róna-Tas, 2013, s. 49).

Orta Türkçeyi Moğol istilasası ile başlatma yaklaşımının doğal bir neticesi olarak pek çok araştırmacı, Uygur edebiyatının da buna uygun bir şekilde iki ayrı dönem olarak

değerlendirebileceğini ifade etmiştir. Róna-Tas, Moğol devri Uygurcasını Orta Türkçenin erken dönemi olarak değerlendirir (Ağca, 2006, s. 23). Erdal da XIII. yüzyıldan sonra yazılmış Uygur metinlerini Eski Türkçenin dışında görmektedir<sup>9</sup> (Erdal, 2004, s. 7). Zieme ise Uygur edebiyatını Moğol öncesi (IX-XII. yy.) ve Moğol dönemi (XIII-XIV. yy.) olmak üzere iki döneme ayırır (Zieme, 1992, s. 16).

Özetle kronolojik açıdan baktığımızda; Orta Türkçenin başlangıcını ister X-XI. yüzyıl ister XIII. yüzyıl olarak belirleyelim, her iki durumda da Moğol devri Uygurcasını Orta Türkçe içerisinde değerlendirmemiz gerekmektedir. Bu açıdan da Eski Türkçe devrinin Uygurcasından onu ayırmak için, bu dönemi Eski Uygurca olarak değil; farklı bir ad ile adlandırmalıyız. Ne var ki Türkoloji dünyasındaki yaygın eğilim, hâlen bu dönemi Eski Uygurca içerisinde değerlendirme yönündedir. Bu eğilimin temel nedeni de VIII-XIV. yüzyıllar arasındaki kültürel ve edebî devamlılıktır.

Aslında, Türk dili tarihî dönemde oldukça geniş bir coğrafyaya yayıldığı ve aynı zaman diliminde birden çok yazı dili ile temsil edildiği için, dilin kronolojik tasnifi Batı dillerinde olduğu kadar ön planda değildir. Türk dilinin tarihi incelenirken belirli edebî çevrelere kronolojik dönemlerden daha fazla dikkat edilir. Söz gelimi XIV. yüzyıl Anadolu'sunda yazılmış bir metnin yayımı yapılırken bu metin, Orta Türkçe başlığıyla değil Eski Anadolu Türkçesi başlığıyla yayımlanır. Elbette bu, pratik açıdan baktığımızda metnin dilini daha genel bir biçimde Orta Türkçe olarak adlandırmaktan çok daha anlamlıdır. Kaldı ki Eski Anadolu Türkçesinin tarihsel sınırları, Orta Türkçenin tarihsel sınırlarının dışına çıkmadığı için bu durum kronolojik açıdan bir soruna da neden olmamaktadır. Türk dilinin belirli bir varyantını yazıya geçirmiş diğer edebî çevreler için de bu durum geçerlidir. Köktürklerin tarih sahnesine çıkması ve bu kültürün tarihten silinmesi, Eski Türkçe için belirlediğimiz tarih aralığı içinde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla bir kısım Köktürk metninin Eski Türkçe, bir kısım metnin ise Orta Türkçe olması gibi bir durum söz konusu değildir. Ancak Uygurlar için durum böyle olmamıştır. Uygur edebiyatı, XIII. yüzyıl öncesinde olduğu gibi XIII. yüzyıl sonrasında da varlığını sürdürmüştür. Uygur edebiyatına has bu durum nedeniyle XIII. yüzyıldan sonraya ait metinleri, *farklı dil özelliklerine sahip oldukları için başka bir dönemde mi yoksa dil özelliklerindeki farklılıklara rağmen aynı medeniyet dairesine dâhil oldukları için Eski Türkçe içinde mi* değerlendirmek gerektiği konusu ihtilafli kalmıştır (Ağca, 2006, s. 24).

Bizce kültürel ve edebî devamlılık<sup>10</sup>, Moğol devri Uygurcasını Orta Türkçe içerisinde ele almaya engel değildir. Nasıl ki kültürel ve edebî farklılıklar, Karahanlıca'yı dilsel

<sup>9</sup> Erdal ayrıca XIII. yüzyıldan sonra yazıldığı ve daha yeni dilsel özelliklere sahip olduğu için bir Karahanlı metni olan Atabetül-Hakayık'ın mevcut nüshalarını da Eski Türkçenin dışında görmektedir (Erdal, 2004, s. 6-8).

<sup>10</sup> Yaklaşık 600 yıllık süreç içerisinde ne ölçüde bir kültürel ve edebî devamlılık olduğu da bizce sorulması gereken bir sorudur. Bilindiği üzere Uygur edebiyatının ilk döneminde Manihaizm'in ağırlığı fazladır ve bu dönemler Uygur kültüründe de Sogdların etkisi büyüktür. Bu edebiyatın orta dönemlerinde ise Budizm güç kazanmış ve Budist metinler genellikle Toharca ve Çince'den çevrilmiştir. XIII. yüzyıldan sonra ise

özelliklere rağmen Eski Türkçenin dışında değerlendirmeyi gerektirmiyorsa (bk. Ağca, 2009) aynı şekilde kültürel devamlılık da Uygurcanın dilsel açıdan farklılaşmış olan geç devrini Eski Türkçe içerisinde değerlendirmeyi gerektirmez. Buna karşın Moğol dönemi Uygurcasını Eski Türkçe içerisinde değerlendirebilmemizin bir yolu hâlen mevcuttur.

Kronolojik duruma karşın Eski Uygurca'yı yaklaşık 600 yıl süren tek bir dilsel dönem olarak kabul edebilmemizin tek yolu, Uygurlardan kalan metinlerin büyük bir çoğunluğunun dinî eserler olması da dikkate alındığında, bu dilin kutsal bir dil (*liturgical language*) olmasıdır (bk. Ağca, 2021, s. 392). Muhtemelen Tekin'in de Eski Uygurca'yı bazı bölgelerde XVII. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüş bir *kültür dili* olarak tarif ederken (Tekin, 1992, s. 77) kastettiği şey budur. Bilindiği üzere bazı diller, çeşitli topluluklar tarafından hassaten dinî metinlerin yazımında ve ibadetlerde kullanılır. Bu diller; kimi zaman ölü dillerdir, kimi zaman ise yaşayan dilin belirli bir zaman dilimindeki şeklinin donuklaşmış hâlidirler. Latince, Kuran Arapçası, Eski İbranice gibi diller bu tür dillere örnektir ve bunlara genellikle kutsal dil veya din dili denilmektedir. Bu bağlamda Eski Uygurcanın da zaman içinde böyle bir dil hâline geldiği ve geçen yüzyıllar içinde din dili olması hasebiyle dilsel değişimlere direndiği düşünülebilir. Eğer öyle ise Uygurcanın belirli bir yüzyıldaki biçimi, kutsal bir dil hâlini alıp donuklaşmış ve günlük dil, değişimini sürdürürken bu dil değişimlerden azade bir biçimde varlığını sürdürmüştür. Bu minvalde, XIII. yüzyıldan sonraki metinlerin dilini de Eski Uygurca olarak nitelendirmemiz pekâlâ mümkündür. Ne var ki Uygurcanın tarihî seyrinin bu şekilde gerçekleşmediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Her şeyden önce kutsal diller, genellikle ilgili dinin kanonik metinlerinin yazıldığı dillerdir. Elbette Türkçenin tarihi içerisinde Uygur devri metin yoğunluğu ile dikkat çeker, fakat Budist külliyata ait metinlerin birçoğu hâlihazırdaki bilgilerimize göre bu dilde mevcut değildir. Dolayısıyla Budizm'in en temel metinlerinden bazıları bile Uygurcada mevcut değilken bu dili kutsal bir dil olarak değerlendirmek mümkün gözükmemektedir.

Diğer yandan 600 yıllık süreçte yaşanan dilsel değişimler de bu dili kutsal bir dil olarak nitelendirmemizi engeller. Daha önce de değindiğimiz üzere Uygurcanın içerisindeki değişim ve dönüşümleri metin zenginliği sayesinde takip edebiliriz ve bilhassa XIII. yüzyıldan sonraki Uygurcanın önceki dönemlerin diline göre farklılaştığını görebiliriz. Hatta erken tarihli metinlerin geç tarihli istinsahlarında da, her ne kadar müstensihler asıl metne bağlı kalmaya özen gösterse de, bu durum gözlemlenebilir. Örneğin Altun Yaruk her ne kadar X. yüzyılda tercüme edilmiş bir eser olsa da eserin St. Petersburg nüshası, tercüme edildiği tarihe ait dil özelliklerini değil XIII-XIV. yüzyıla ait metinlerin dil özelliklerini taşımaktadır (Ağca, 2006, s. 68). Bu bağlamda bilhassa XIII-XIV. yüzyıllara ait metinlerin önceki dönemlerden farklı bir dizi özelliğe sahip olması, bu dili kutsal bir dil olarak değerlendirmemizin önündeki en ciddi engeldir. Önceki

---

metinlerde Tantrik Budizm'in (Tibet Budizmi) ve bununla bağlantılı olarak da Tibetçenin etkisi gözlenmektedir.

dönemlerden farklı olan bu özellikler, evvelce yapılmış çalışmalar kullanılarak<sup>11</sup>, aşağıda kısaca verilmiştir:

**Ünlü Türemesi:** XIII. yüzyıl itibariyle Uygur metinlerinde belirli sözcüklerde iki ünsüz arasında ünlü türemesi görülmeye başlanır (Ağca, 2021, s. 383): *bürütig* (< bürt-ü-g) (YüanHsinTözin: 102), *yigirek* (< yig+rek) (YüanSadDharm: 329) gibi.

**Yuvarlaklaşma:** Türk dili, tarihî seyri boyunca düz ünlülerin çeşitli nedenlerle yuvarlaklaşma eğiliminde olduğu bir dildir (Ağca, 2015, s. 246). Bu bağlamda da XIII. yüzyıla ait metinlerin bir kısmında dudak ünsüzlerinin tesiriyle ya da bir yuvarlak ünlünün komşuluğunda düz ünlülerin yuvarlaklaştığı görülmektedir (Ağca, 2021, s. 384): *kövrü turuk* (< kev-ü-r-ü) (BT XIII 1: 1a/8), *temür* (< temir) (BuddhStab II), *yoklun-* (< yoklan-) (BT I B) gibi. Dudak ünsüzlerinin etkisiyle ortaya çıkan yuvarlaklaşma olayı, Karahanlı Türkçesinden itibaren Harezmi ve Çağatay Türkçesini de kapsayan dönemde kendini göstermiştir. Doğrudan dudak ünsüzlerinin ortaya çıkardığı yuvarlaklaşma olayı, Harezmi Türkçesinin karakteristik özelliğidir. (Savran, 2018, s. 93). Bu açıdan da geç tarihli kimi Uygur metni, Harezmi Türkçesiyle bu hususta ortaklaşır.

**Vasıta ekinin ünlüsü:** Ünsüzle biten ve son hecesinde yuvarlak ünlü olan sözcüklerden sonra gelen vasıta ekinin ünlüsü dudak uyumuna girmez; her zaman dar ünlüdür (Ağca, 2021, s. 384).

**-(X)t- ekinin ünlüsü:** Bu dönem metinlerinde ünsüzle biten ve son hecesinde yuvarlak ünlü olan fiillere gelen -(X)t- ekinin ünlüsü de dudak uyumuna girmemektedir. Ekin ünlüsü, her zaman dar ünlüdür (Ağca, 2021, s. 384). Bu ekin ünlüsü, erken dönem metinlerinde dudak uyumuna girer, fakat X-XI. yüzyıl aralığında yazılmış metinlerden itibaren ek, her zaman dar ünlü olarak karşımıza çıkmaktadır (Ağca, 2021: s.385): *çöküt-* (U II 5), *örit-* (BahşıÖgdisi) gibi.

**/d/ > /y/ değişimi:** XIII. yüzyıla ait metinlerde, önceki dönemlere ait metinlerde olduğu gibi, genel olarak söz içi ve söz sonu /d/ sesi korunmuştur (Ağca, 2021, s. 385). XIV. yüzyıla ait metinlerin ise bir kısmında /d/ sesinin /y/ sesine değiştiği görülür.

**Söz içi /g/ ünsüzünün düşmesi:** Söz içi /g/ ünsüzü, önceki dönem metinlerinde olduğu gibi XIII. yüzyıl metinlerinde de genel olarak korunmuştur. Ancak bazı örneklerde düştüğü görülür: *karakçı* (karga-k+çı) (BlockFalt), *iki yirmi* (yigirmi) (TT VIII L) gibi. Fakat bu düşüş sistemli değildir, XIII. yüzyıl metinlerinde aynı metin içinde alternans kullanımlar karşımıza çıkmaktadır. XIV. yüzyılda ise çok daha fazla sözcükte /g/ ünsüzünün düştüğü görülür: *kerek* (<kergek) (TT VII 28), *kulak* (<kulgak) (TT VII 34).

**Metatez:** Uygurcada XI. yüzyıldan sonrasına ait metinlerden itibaren metatez görülmektedir (Ağca, 2021, s. 385). Bu dönemde ise bu ses olayı yaygınlaşmıştır.

<sup>11</sup> Ağca'nın çalışması, kendinden önceki benzer nitelikli çalışmaları (bk. Erdal, 1979; Doerfer, 1993) kapsayıcı aşmış bir çalışmadır. Dolayısıyla dönemin dilsel özelliklerini aktarıırken esas olarak Ağca'nın çalışmasından faydalanılmıştır. Metinlerden verilen örnekler de doğrudan Ağca, 2021'den alınmıştır.

**Yükleme hâl ekinin durumu:** XIII. yüzyıldan itibaren yalın sözcüklere getirilen +(X)g ekinin yanında, erken dönemlerde sadece zamirlerde kullanılan +nI yükleme hâl ekinin de yalın isimlerden sonra kullanıldığı görülür (Ağca, 2021, s. 386). Bu dönemde her iki ek de yaygındır (Ağca, 2011, s. 386). Bazı metinlerde (AratUygYazı I-II, BT VII E, Heilk. II-1, TT VII 25, UigBrief C, AntiPol) ise yalnızca +nI eki kullanılmıştır (Ağca, 2021, s. 398).

İyelik ekli isimlere gelen yükleme hâl ekinin biçiminde de bazı farklılıklar gözlenmektedir. Uygurcanın erken dönemlerinde iyelik ekli sözcüklere gelen yükleme hâl eki, şahıs fark etmeksizin +(X)n şeklindedir. IX-X. yüzyıllara ait metinlerden itibaren bu hususta bir değişim yaşanmıştır ve bu dönem itibarıyla çokluk 1. ve 2. şahıs iyelik eklerinden sonra yükleme hâl eki olarak +nI eki, tekil şahıslarda ise yine +(X)n eki kullanılmıştır (Ağca, 2021, s. 387). XIII. yüzyıldan sonra ise +(X)n eki kısmen varlığını sürdürmekle birlikte +nI ekinin bütün şahıs çekimlerinde kullanıldığı ve yaygınlaştığı görülmektedir (Ağca, 2021, s. 387).

**Şart kipi:** XIII. yüzyıl metinlerinde şart kipi, önceki dönemlerde olduğu gibi esas olarak -sAr biçimindedir ve şayet ağız sızması olan örnekleri bir yana bırakacak olursak<sup>12</sup> -sA şeklinde karşımıza çıktığı birkaç örnek mevcuttur (Ağca, 2021, s. 390). XIV. yüzyılda ise belirli metinlerde tamamen -sA şeklini almıştır (Ağca, 2021, s. 401).

**Sayı sistemi:** XIII. yüzyıldan itibaren, Eski Türkçede hâkim olan üst onluk sayı sisteminin yanında alt onluk sayı sisteminin de kullanıldığı gözlenmektedir (Ağca, 2021, s. 391).

**Söz Varlığı:** XIV. yüzyıldan sonraya ait metinlerde Moğolca, Farsça ve Tibetçe alıntı sözcükler yer almaktadır. XIV. yüzyıldan önceye ait Uygurca metinlerde bu dillerden alınmış sözcükler bulunmamaktadır. Starostin ve Doerfer, XIV. yüzyıldan önce Türkçede Moğolca alıntılarının bulunmadığını belirtmiştir (Ayazlı, 2019, s. 633; Doerfer, 1993, s. 189-190). Bu döneme ait bazı Budist metinlerde Tantrik Budizm'in etkisiyle bazı Tibetçe alıntılarının yer aldığı görülmektedir (Ağca, 2014, s. 13)

**Söz içi /v/ ünsüzünün düşmesi:** Bu döneme ait metinlerde /b/ ünsüzünden gelişen söz içi ve söz sonu /v/ ünlüsünün bazı sözcüklerde düştüğü görülür: *uşak* (<uvşak) (ShoAv), *yuka* (<yuvka) (Totenbuch), *su* (<suv) (UigBrief C) gibi (Ağca, 2021, s. 396).

**Gereklilik çekimi:** XIV. yüzyıldan önce -gU ol şeklinde görülen gereklilik çekimi, bazı metinlerde -gUl şeklinde birleşmiştir: *bolgul* (<bolgu ol) (Totenbuch), *birgül* (<birgü ol) (Heilk II-1) gibi.

Verdiğimiz örneklerde de görüldüğü üzere Moğol dönemi Uygurcası, pek çok açıdan eski ve yeni dilsel biçimlerin bir arada görüldüğü bir dildir ve bu açıdan çağdaşı olan Oğuzcanın erken dönem eserleri (*karişik dilli eserler* olarak adlandırılan metinler) ve

<sup>12</sup> Şart kipinin -sA şeklini alması, bazı ağızlarda daha erken bir tarihte gerçekleşmiş olmalıdır. X-XI. yüzyıllarda Tunhuang'da yazılmış bazı metinlerde -sA biçimi, ağız sızması sonucu görülmektedir (Ağca, 2009, s. 8-9).



Harezmi Türkçesi eserleri ile benzer bir tabiattadır. Bu açıdan da bu dili, Eski Türkçe ile Orta Türkçe arasında bir geçiş dönemi olarak değerlendirebiliriz.

Elbette Uygurca, XIII. yüzyıldan sonra Oğuzca, Kıpçakça gibi *kuzenlerine* kıyasla daha az değişim yaşamış olabilir. Nitekim her dil, tarihî süreçte aynı oranda değişim yaşamak zorunda değildir. Örneğin Norveççe, Almancaya kıyasla daha arkaik özelliklere sahiptir. Fakat bu durum, dillerden birisinin eski diğerinin ise yeni olduğu anlamına gelmez. Keza bazı Türk dilleri ve lehçeleri, belirli arkaik yapıları diğerlerine kıyasla daha iyi koruyabilmiştir. Fakat bunları sırf daha arkaik oldukları için Eski Türkçe olarak değerlendiremeyiz. Bu bakımdan kronolojik ve dilsel açıdan tutarlı bir tarihsel sınıflandırma için Uygurcanın XIII-XIV. yüzyıllardaki şeklini, önceki devirlerdeki Uygurcadan ayrı bir dönem olarak değerlendirmemiz gerekmektedir.

Türkçenin makro tarihi açısından XIII. yüzyıla kadar olan dönem, *Eski Türkçe* dönemi olarak adlandırıldığına göre; Uygurcanın XIII. yüzyıla kadar olan evresi de hâlihazırda olduğu şekliyle *Eski Uygurca* olarak adlandırılmaya devam edilmelidir. Ancak Uygurcanın XIII. yüzyıldan sonraki evresi, *Orta Türkçe* devrinin bir parçasıdır ve bu kronolojik durumu vurgulayacak şekilde adlandırılmalıdır. Bu doğrultuda, XIII. yüzyıldan modern döneme kadar olan Uygur dilini *Orta Uygurca* olarak adlandırmayı öneriyoruz.

Orta Uygurca olarak adlandırılması gerektiğini düşündüğümüz döneme ait metinlerin çok büyük bir kısmı, bu dönemin erken evresinden yani Uygurların Moğol hâkimiyeti altında yaşadıkları dönemden kalmadır. Bu sayede Uygurcanın XIII-XIV. yüzyıllardaki şekline ait yeterli ölçüde veri mevcuttur. Ancak XIV. yüzyıldan sonraki şekli, bu döneme ait yeterli sayıda metne sahip olmamız nedeniyle bilinemez durumdadır. Uygurcanın XIV. yüzyıldan sonra ne çeşit değişimler yaşadığı veya yaşamadığı, yeterli ölçüde bilinmemektedir. Dolayısıyla (günün birinde XIV. yüzyıldan sonraya ait metinlerin bulunması ihtimalini de göz önüne alarak) Uygurcanın XIII-XIV. yüzyıllar arasındaki evresini, Orta Uygurcanın erken devresi olması hasebiyle *Erken Orta Uygurca* olarak adlandırmanın yerinde olduğu kanaatindeyiz.

## Sonuç

Netice itibarıyla Moğol devri Uygurcası, Uygur dilinin Orta Türkçe döneminde var olmuş ve Uygurcanın Eski Türkçe dönemindeki şeklinden farklılaşmış yeni bir biçimdir. Bu nedenle de hem Türk dilinin tarihsel dönemlendirmesinin sıhhatli bir biçimde yapılabilmesi için hem de XIII. yüzyıl itibarıyla yaşanan değişimlerin göz ardı edilmemesi için Eski Uygurca döneminden ayrı değerlendirilmesi ve farklı bir biçimde adlandırılması gerekmektedir. Bu hususta bizim önerimiz, bu dönemi “Erken Orta Uygurca” olarak adlandırmaktır. Böylece söz konusu dönem hem Eski Uygurcadan hem de hakkında kesin bilgi sahibi olmadığımız XIV. yüzyıldan sonraki dönemden ayrı ele alınmış olacaktır.

## Kısaltmalar

**AnaTü.** : Ana Türkçe

**AntiPol** : Tezcan, S. & Peter Z. (1990) Antiislamische Polemik in einem alttürkischen buddhistischen Gedicht aus Turfan, *AoF*, 17 s. 146-151.

**BahşiÖğdisi** : Ölmez, M. (1998). Tibet Budizmine ait Eski Uygurca Bahşi Öğdisi. P. Laut & M. Ölmez (Ed.), *Bahşi Öğdisi, Gestschrift für Klaus Röhrborn anlässlich seines 60. Geburtstags, 60. doğum yılı dolayısıyla Klaus Röhrborn Armağanı* içinde (s. 261-293). Simurg.

**BlockFalt** : Hazai, G. (1975). Fragmente eines uigurischen Blockdruck-Faltbuches, *AoF* 3. s. 91-108.

**BT I** : Hazai, G. ve Peter Z. (1970). *Fragmente der uigurischen Version des 'Jin'gangjing mit den Gathas des Meister Fu'*. Nebst einem Anhang von T. Inokuchi, Berlin.

**BT VII** : Kara, G. ve Peter Z. (1976). Fragmente tantrischer Werke in uigurischer Übersetzung. Akademie Verlag.

**ETü.** : Eski Türkçe

**Heilk. II** : Arat, G. R. R. (1932). Zur Heilkunde der Uiguren, *SPAW*, Phil. Hist. 401-448.

**Macar.** : Macarca

**Maitr.** : Tekin, Ş. (1976). Uygurca Metinler II Maytrisimit Burkancların Mehdisi Maiterya ile Buluşma Uygurca İptidai Bir Dram. Atatürk Üniversitesi Yayınları.

**Mog.** : Moğolca

**ShoAv** : Shogaito M. (1988). Drei zum Avalokitesvara-sutra passende Avadanas. P. Laut & K. Röhrborn (Ed.), *Der türkische Buddhismus in der japanischen Forschung*, Wiesbaden.

**Totenbuch** : Zieme, P. ve Kara, G. (1978). Ein uigurisches totenbuch, Naropas Lehre in uigurischer Übersetzung. Akademiai Kiado.

**TT VII** : Arat, R. R. (1937). Türkische Turfan-Texte VII. Akademie Verlag.

**TT VIII** : Von Gabain, A. (1954). Türkische Turfan-Texte VIII. Texte in Brahmischrift. Akademie Verlag.

**UigBrief** : Tezcan, S. & Peter Z. (1971). "Uigurische Brieffragmente", *Studia Turcica*, Budapest. Syf. 451-460.

**YüanHsinTözin** : Tekin, Ş. (1980) *Buddhistische Uigurica der Yüan Zeit, 1. HSIN Tözin Okıdtaçı Nom, 2. Die Geschichte von Sdaprarudita und Dharmodgata Bodhisattva.*

**YüanSadDharm** : Tekin, Ş. (1980). *Buddhistische Uigurica der Yüan Zeit, 1. HSIN Tözin Okıdtaçı Nom, 2. Die Geschichte von Sdaprarudita und Dharmodgata Bodhisattva.*

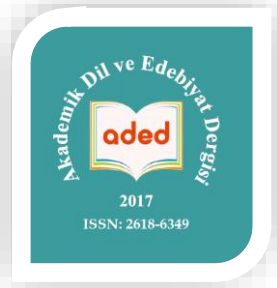
## Kaynaklar | References

- Ağca, F. (2006). Eski Uygur Türkçesiyle yazılmış eserlerin ses ve şekil özelliklerine göre tarihlendirilmesi [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Ağca, F. (2009). 11-12. Yüzyllara ait Maniheist-Budist ve İslami Türkçe metinlerin ses ve şekil özelliklerine göre Eski Türkçe kavramı ve sınırları. *Türk Kültürü*, 1, 1-47.
- Ağca, F. (2014). Eski Uygurca metinlerin tarihlendirilişi ile ilgili tespitler. *Türkoloji Dergisi*, 21 (1), 1-14.
- Ağca, F. (2021). Dillik ölçütlere göre Eski Uygurca metinlerin tarihlendirilmesi. TDK Yayınları.
- Ata, A. (2010). Moğol fütuhathı ve Doğu- Batı Türk yazı dili kavramları üzerine. *Türkoloji Dergisi*, 17(1), 29-37.
- Ata, A. (2018). Orhun Türkçesi. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ayazlı, Ö. (2019). Eski Uygurca hukuk belgelerindeki bazı Moğolca alıntılar üzerine. İ. Delice & M. Erdoğan Taş & H. Yekbaş (Ed.), *Prof. Dr. Mehmet Arslan'a Armağan Kitabı* içinde (s. 633-640). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Banguoğlu, T. (1965). Eski Türkçe üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 12, 77-84.
- Bazin, L. (2020). Bir IV. Yüzyıl Eski Türkçe metni: "Tsin-Chou"da Hun Beyti (çev. Münevver Ebru Zeren ve Aysel Güneş). B. Aslan & M.E. Zeren & M. Kurtuluş & N. Altuner (Ed.), *Prof. Dr. Birol Emil Armağanı* içinde (s. 377-384). TEDEV Yayınları.
- Berbercan, M. T. (2013). Türk yazı dilinin tarihî dönemleri ve Orta Türkçenin yeri meselesi. *Tarih Okulu Dergisi*, 2014(XVII).
- Boeschoten, H. (2022). A Dictionary of early middle Turkic, Brill.
- Caferoğlu, A. (1984). Türk dili tarihi. Enderun.
- De Saussure, F. (2021). Genel dilbilim yazıları (çev. Savaş Kılıç). İthaki.
- Doerfer, G. (1991). Bemerkungen zur chronologischen Klassifikation des alteren Türkischen. *AoF* 18,1: 170-186
- Doerfer, G. (1993). Versuch einer linguistischen Datierung älterer osttürkischer Texte. *Harrassowitz Verlag, Turcologica 14*, Wiesbaden.
- Ercilasun, A. B. (2004). Başlangıcından yirminci yüzyıla türk dili tarihi. Akçağ.
- Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (2015). Kâşgarlı Mahmud. Divânu Lugâti't-Türk. Giriş- Metin- Çeviri- Notlar- Dizin. TDK Yayınları.
- Erdal, M. (1979). The chronological classification of Old Turkish texts. *Central Asiatic Journal*. 3(23), 151-175.

- Erdal, M. (2004). *A Grammar of Old Turkic*, Brill.
- Von Gabain, A. (1988). *Eski Türkçenin grameri* (çev. Mehmet Akalın). TDK Yayınları.
- Golden, P. B. (2008/2009). Ethnogenesis in the tribal zone: The shaping of the Türks, *Archivum Eurasiae Medii Aevi* 16: 73–112.
- Grønbech, K. (2000), *Türkçenin yapısı* (Çev. M. Akalın). TDK Yayınları.
- Haugen, E. (1966). Dialect, language, nation. *American Anthropologist*, 68(4), 922–935.
- Holton, D. & Manolesou, I. (2010). Medieval and early modern Greek. J. Bakker (Ed.), *A Companion to the Ancient Greek Language* içinde (s. 539-563). Wiley-Blackwell.
- Johanson, L. (2001). Discoveries on the Turkic linguistic map, *Swedish Research Institute in Istanbul: Stockholm*.
- Johanson, L. (2022). The history of Turkic. L. Johanson & É.Á. Csató (Ed.), *The Turkic Languages* içinde (s. 83-120). Routledge.
- Lass, R. (2000). Language Periodization and the concept “middle”. I. Taavitsainen (Ed.), *Placing Middle English in Context* içinde (s. 7-42). Mouton de Gruyter.
- Ligeti, L. (1951). Çin yazısiyle yazılmış barbar glossaları meselesi (çev. Hasan Eren). *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 9(3), 301-328.
- Malone, K. (1930). When did middle English begin? *Language*, 6(4), 110–117.
- Murray, R. W. (2005). Historical linguistics: The study of language change. W. O'Grady & M. Dobrovolsky & F. Katamba (Ed.), *Contemporary linguistics An introduction* içinde (s. 245-291). Longman.
- Orsoy, S. (2020). Jin Shu'daki bilgiler ışığında ms. 3. yüzyılda Hunlara (Xiong-Nu) genel bir bakış. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi* 2, sy. 3: 1-10.
- Ölmez, M. (2003). Türkçenin ve Türk dillerinin yaşı konusu. *Toplum ve Bilim* 96, Bahar, 62-74.
- Poppe, N. (1965). Introduction to Altaic linguistics, Otto Harrassowitz.
- Pritsak, O. (1982). Das Alttürkische. *Handbuch der Orientalistik vol. 5: Altaistik* içinde (s. 27-51). Brill.
- Rohlf, G. (1970). From Vulgar Latin to Old French (çev. Vincent Almazan ve Lilian McCarthy). Wayne State University Press.
- Róna-tas, A. (1968). A brief note on the chronology of the Tun-Huang Collections. *AOH* 21: 313-316.
- Róna-Tas, A. (1970). Some problems of Ancient Turkic. *Acta Orientalia vol. 32*. Syf. 209-229.

- Róna-Tas, A. (1982). The periodization and sources of Chuvash linguistic history. A. Róna-Tas (Ed.), *Chuvash studies* içinde (s. 113-170). Otto Harrassowitz.
- Róna-Tas, A. (2013). Türkolojiye giriş (çev. İsa Sarı). Nobel.
- Savran, H. (2018). Türk dilinde yuvarlaklaşma olayı ve dudak uyumu. *Türkbilgi* (35), 89-96.
- Schendl, H. (2012). Language contact in Middle English. A. Bergs, & L. J. Brinton (Eds.), *Historical Linguistics of English: An International Handbook* içinde (s. 505-519). Walter de Gruyter.
- Shen, Z. (1999). Periodization as a type of linguistic classification/语言分期的理论和方法. *Journal of Chinese Linguistics*, 27(2), 132-145.
- Shimunek, A. vd. (2015). The earliest attested Turkic language The Chieh 鞑 (\*KİR) language of the fourth century A.D. *Journal Asiatique*, 303(1), 147-149.
- Şakir Çağatay, S. (1943). Uygur yazı dili. *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 1(5), 77-88.
- Şimşek, Y. (2021). Tarihî diyalektoloji araştırmalarında yöntem sorunları: Harezmi Türkçesi ve 'Kıpçakça'. Y. Şimşek (Ed.), *Orta Türkçe Döneminin İlk Evresi: Sorunları ve Çözüm Önerileriyle Harezmi Türkçesi* içinde (s. 177-203). Akçağ Yayınları.
- Tekin, Ş. (1962). Uygurlarda sevab tevcihi âdeti ve İslâmlıkta Mevlid Duâsı. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Sayı 12: 233-246.
- Tekin, Ş. (1976). Eski Türkçe. *Türk Dünyası El Kitabı*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 142-192.
- Tekin, Ş. (1992). Eski Türkçe, *Türk Dünyası El Kitabı*, 2. C., 2. baskı, TKAE Yayınları, 69-119.
- Tekin, T. (1976). E. V. Sevortyan, Etimologičeskiy slovar' Tyurkskih yazıkov (Obşçetyurkskiye i Mejtyurkskiye Osnovi na Glasniye), 767 s., Moskva 1974 (Akademiya Nauk SSSR, İnstitut Yazıkoznaniya, İzdatel'stvo 'Nauka'). *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 274-285.
- Tekin, T. (1993). Hunların dili. Doruk.
- Tekin, T. (1997). Tarih boyunca Türkçenin yazımı. Simurg.
- Tekin, T. (1997). Türkoloji eleştirileri. Simurg.
- Tekin, T. & Ölmez, M. (2003). Türk dilleri -giriş-. Yıldız.
- Trudgill, P. (2000). Sociolinguistics: An introduction to language and society. Penguin Books.
- Turan, O. (2010). İlig ünvanı hakkında. *Türkiyat Mecmuası*, 7, 192-199.

- Uchiyama, J., vd. (2020). Populations dynamics in Northern Eurasian forests: A long-term perspective from Northeast Asia, *Evolutionary Human Sciences*, 2, E16.
- Zieme, P. (1992). Religion und Gesellschaft im Uigurischen Königreich von Qoco - Kolophone und Stifter des alttürkischen buddhistischen Schrifttums aus Zentralasien, Westdeutscher Verlag.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Yaşar ŞİMŞEK

<https://orcid.org/0000-0002-9389-4984>

Dr. Öğr. Üyesi

[yasar.simsek@gop.edu.tr](mailto:yasar.simsek@gop.edu.tr)

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

<https://ror.org/01rpe9k96>

Eğitim Fakültesi

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

## Türk Romanında Transhümanizm: *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* Romanında Transhümanist İzlekler ve Öğeler

*Transhumanism in Turkish Novel: Transhumanist Themes and Elements in the novel A Very Special Service for the Lonely*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 30.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 13.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atf | Citation

Şimşek, Y. (2025). Türk Romanında Transhümanizm: *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* Romanında Transhümanist İzlekler ve Öğeler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 605-637. <https://doi.org/10.34083/akaded.1629540>

Şimşek, Y. (2025). Transhumanism in Turkish Novel: Transhumanist Themes and Elements in the novel *A Very Special Service for the Lonely*. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 605-637.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1629540>

### 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/">Atif-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

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





## Öz

Transhümanizm, bilim ve teknoloji aracılığıyla insanın doğal sınırlarını aşma, gelişmiş yeteneklere sahip olma düşüncesine odaklanan felsefi ve kültürel bir harekettir. Bu hareketin temelinde teknolojik müdahalelerle insanın fiziksel ve zihinsel kapasitesini arttırmak, ölümsüzlüğe ulaşmak yatmaktadır. Transhümanistler, insan yaşamını iyileştirmek amacıyla biyoteknoloji, genetik, yapay zekâ, nöroloji, nanoteknoloji gibi uygulamaların kullanımını savunurlar. Ömrü uzatmak, yaşlanmayı geciktirmek, sağlık sorunlarını ortadan kaldırmak, bedensel ve zihinsel kapasiteyi arttırmak bu düşüncenin genel hedeflerini oluşturmaktadır. Transhümanist felsefe zamanla sanatı etkilemiş; bu düşüncenin savları, verimleri çeşitli sanat dallarında (edebiyat, sinema, resim, heykel) ele alınmıştır. Türk edebiyatında özellikle roman türünde transhümanist öğelerin ve izleklerin bazı yönleriyle işlendiği görülmektedir.

Bu makalede Murat Gülsoy'un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı, transhümanizm kavramı etrafında incelenmiştir. Makalede öncelikle transhümanizmin tanımı, kapsamı ve sınırlılıkları üzerinde durulmuş; ardından bu düşüncenin sanat, edebiyat ve romandaki yansımalarına değinilmiştir. Daha sonra Murat Gülsoy'un kurgusal eserlerinin bilim, teknoloji bağlamında transhümanizmle ilişkisi açıklanmıştır. Son olarak *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı transhümanizmin ilkeleri ve özellikleri etrafında değerlendirilmiş, eserdeki transhümanist izlekler ve öğeler belirginleştirilerek yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yeni Türk edebiyatı, Murat Gülsoy, *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*, transhümanizm, roman.

## Abstract

*Transhumanism is a philosophical and cultural movement that focuses on the idea of transcending the natural limits of human beings through science and technology and having advanced abilities. The basis of this movement is to increase the physical and mental capacity of human beings through technological interventions and to achieve immortality. Transhumanists advocate using applications such as biotechnology, genetics, artificial intelligence, neurology, nanotechnology to improve human life. The general goals of this idea are to prolong life, delay aging, eliminate health problems, increase physical and mental capacity. Transhumanist philosophy has influenced the arts over time; the arguments and the products of this thought have been dealt with in various branches of art (literature, cinema, painting, sculpture). In Turkish literature, especially in the novel genre, transhumanist elements and themes have been dealt with in some aspects.*

*In this article, Murat Gülsoy's novel A Very Special Service for the Lonely (Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet) is analyzed around the concept of transhumanism. In the article, firstly the definition, scope and limitations of transhumanism are emphasized; then the reflections on this idea in art, literature and novel are mentioned. Then, the relationship between Murat Gülsoy's fictional works and transhumanism in the context of science and technology is explained. Finally, the novel A Very Special Service for the Lonely is evaluated around the principles and characteristics of transhumanism; transhumanist themes and elements in the work were clarified and interpreted.*

**Keywords:** Modern Turkish Literature, Murat Gülsoy, A Very Special Service for the Lonely, transhumanism, novel.

## Giriş

İnsanın, dünyanın ve yaşamın sınırları bilimin, teknolojinin imkânlarıyla yeniden yorumlanmakta ve değerlendirilmektedir. Bilim ve teknoloji, insana, topluluklara eleştirel bir bakış açısı kazandırmakta; yaşam, dünya ve öz bilinç algısını şekillendirmektedir. İnsanın akıl, bilinç, zekâ düzeyi, duyuşsal ve biyolojik sınırlılıkları bilimin, teknolojinin getirdikleriyle farklı bir düzleme taşınmakta; varlığın (insanın) doğal sınırları zorlanmaktadır. Bu anlamda teknolojik ve bilimsel gelişmeler ışığında insanın mevcut olan fiziksel, ruhsal ve zihinsel sınırlarının aşılabilceği durumu tartışılır hâle gelmektedir.

Son yıllarda adından sıkça söz ettiren transhümanizm, insanın teknoloji yardımıyla sınırlarının ötesine geçebileceği düşüncesine dayanan felsefi ve kültürel bir hareket olarak öne çıkmaktadır. Transhümanizm, teknolojik ilerlemelere bağlı olarak insanın verili sınırlarını aşmasını, bedensel ve zihinsel özelliklerinin güçlendirilmesini savunmakta; onun daha üst, donanımlı ve nitelikli bir varlık olduğu ilkesini temel almaktadır. İnsana dair yaşamsal olguları farklı bir boyuta taşıyan transhümanizmde ömrün uzatılması, yaşlılığın engellenmesi, sağlık sorunlarının ortadan kaldırılması, insan bedeninin ve zihnin güçlendirilmesi gibi hususlar etrafında insanın üstün, aşkın bir konuma yükseltilmesi, ölümsüzlüğe erişmesi söz konusudur.

Türkiye’de son yıllarda tartışılmaya, konuşulmaya başlanan transhümanist düşünce, zamanla sanatçıların, edebiyatçıların da ilgisini çekmiştir. Bu anlamda Türk edebiyatında 2010’lu yıllardan itibaren özellikle roman türünde transhümanist ögeleri ve izlekleri işleyen, konu alan eserlerin varlığından söz etmek mümkündür. Bu makalede Türk romanında varlık, varoluş, ruh ve benlik unsurları etrafında ölüm, rüya, yalnızlık, yaşlılık temalarını sorunsallaştıran, insanın gerçekliğini, bedensel ve zihinsel sınırlarını tartışmaya açan Murat Gülsoy’un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı transhümanizm kapsamında ele alınmıştır. Romanla ilgili değerlendirmeye geçmeden önce transhümanizm kavramı üzerinde durulmuş, ardından sanatın, edebiyatın ve özde roman türünün transhümanizmle ilgisi tartışılmıştır.

### 1. Transhümanizm Kavramı: Tanım, Kapsam, Sınırlılıklar ve Endişeler

Hümanizmin dönüşümü niteliğinde bir hareket olan transhümanizm, bilim ve teknolojideki ilerlemeye bağlı olarak insanın doğal sınırlarını aşmayı hedefleyen felsefi bir görüştür. Kavramı ilk tanımlayan isim olan Julian Huxley, *New Bottles for New Wine* (1957, *Eski Köye Yeni Âdet*) kitabında transhümanizmi; yeni bir varoluşun eşliğinde olan insanın hem insan olarak kalması hem de kendi doğasına ilişkin yeni olanakların farkına vararak kendini aşmasına hizmet eden bir düşünce olarak açıklamaktadır (Huxley, 1957, s. 17). Kavramı sistematik olarak ele alan ve bugünkü manasıyla ilk kullananlardan olan Max More, bu düşünsel hareketi; “biyolojik ve genetik mirasımızın dayattığı sınırların üstesinden gelmek için gelişen teknolojilerin uygulanmasını teşvik eden felsefi bir sistem” (More, 2013, s. 4) olarak tanımlamaktadır. Nick Bostrom ise transhümanizmin köklerinin seküler hümanist düşünceye dayandığını ancak insan doğasını iyileştirmede geleneksel yolları desteklemediğinden ondan daha radikal bir görüş olduğunu ileri sürmektedir.

Transhümanizmi eğitim ve kültürel gelişmenin yanı sıra bazı temel biyolojik sınırlarımızın üstesinde gelmek için tıp ve teknolojinin doğrudan uygulanmasını öngören bir düşünce sistemi olarak nitelemektedir (Bostrom, 2005a, s. 4). Dolayısıyla transhümanizm, bilim ve teknoloji aracılığıyla insanın hâlihazırdaki fiziksel ve zihinsel potansiyelinin ötesine geçmesine yardımcı olan, insanlığın karşılaştığı her türlü problemi ve zorluğu çözebileceğini öne süren bir düşünce sistemi olarak görülebilir.

Bununla beraber transhümanizm, “uygulamalı akıl yoluyla insanlık durumunu temelden iyileştirme olasılığını ve arzusunu doğrulayan, özellikle yaşlanmayı ortadan kaldırarak insanın entelektüel, fiziksel ve psikolojik kapasitelerini büyük ölçüde arttıracak teknolojileri geliştirmeyi ve bunları yaygın bir biçimde erişebilir hâle getirmeyi amaçlayan entelektüel ve kültürel bir hareket” (Agar, 2007, s. 12) olarak da değerlendirilmektedir. Doede (2009, s. 40), bu yeni ama hızla büyüyen, aynı zamanda durağan ve kristalize olmayan hareketin bilime, felsefeye, inanca, bilim kurguya dair özellikler içeren tuhaf bir karışım olduğunu belirtmektedir. Livingstone (2015, s. 5) ise transhümanizmi, “insan potansiyelini arttırma ve sonunda ölümsüzlüğe ulaşma adına modern bilimin bütün ilerlemelerini kullanma arayışı” olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlarda, transhümanist düşüncenin insanı iyileştirme, yaşlılığı ortadan kaldırma, mevcut kapasitelerini arttırma en nihayetinde ölümsüzlüğe erişme olasılığına vurgu yapılmaktadır.

Son olarak Türkiye’de transhümanizm hakkında akademik çalışmalara imza atan Ahmet Dağ kavramı; “[t]eknolojik araçlar vasıtasıyla insan doğasının mükemmelleşmesi, kapasitesinin arzu edilir düzeyde artırılması[nı]” amaç edinen ve “NBIC teknolojileriyle desteklenmiş insanı transhuman’a dönüştürmeye ve daha konformist siber yaşam/cyber life inşa etmeye çalışan bir süreç” (Dağ, 2022, s. 122) şeklinde açıklamaktadır. Bütün tanımlamalardan, değerlendirmelerden hareketle transhümanizmi teknolojiden, bilimsel gelişmelerden yararlanarak insan-makine etkileşimiyle insanın potansiyelini aşmasını, daha üst seviyeye çıkmasını ve nihayetinde ölümsüzlüğe ulaşmasını hedefleyen bir düşünce sistemi olarak değerlendirmek mümkündür.

Kavramın tarihsel sürecine bakıldığında ise bu ifadeyi ilk kez telaffuz eden isim Richard Maurice Bucke’dır. *Kozmik Bilinç: İnsan Zihninin Evrimi Üzerine* (1901) kitabında Bucke, Dante Alighieri’nin *İlahi Komedya* eserinde geçen “insanüstü”, “insan doğasının ötesine geçiş” anlamlarına gelen “(İt.) trasumanar” sözüne atıfta bulunur. Sanayi devrimi sonrası, yeryüzü ile sınırlı insanlığı aşan bir bilince işaret ederek “insan ötesi”, “insan ötesine geçmek/geçiş” anlamlarına gelen İngilizcedeki “transhumanizing”, “transhumanized”, “transhumanization” kavramlarını kullanır. Daha sonra Thomas Stearns Eliot, *Kokteyl Partisi* (1935) oyununda “(İng.) transhumanized” terimini “aydınlanmış insan”ı kastetmek suretiyle kullanır. Ancak bu kitaplarda yer alan kavramla ilgili kullanımlarda ve değinilerde teknolojiye dair herhangi bir referansın verilmemesi görülmektedir (Özdemir ve Başaran, 2021, s. 34). Bununla birlikte transhümanizmi kavramlaşmadan önce bugünkü anlamını çağrıştıran yönüyle J. B. Sanderson Haldane, *Daedalus or Science and the Future* (1923, *Daedalus ya da Bilim ve Gelecek*) çalışmasında; Bertrand Russel, “Icarus: the Future of Science” (1924, *Ikarus: Bilimin Geleceği*) denemesinde, J. Desmond

Bernal de *The World, The Flesh and the Devil* (1929, *Dünya, Beden ve Şeytan*) kitabında kullanmıştır. Bütün bu çalışmalar transhümanist felsefenin bilim kurgu zemininin güçlenmesine olanak sağlamıştır (Bostrom, 2005b, s. 5; Mahootian, 2005, s. 144; Dağ, 2022, s. 35).

Öte yandan ilgili yabancı ve Türkçe kaynaklarda, bilimsel yazılarda kavramın mucidinin ve ilk kullananın Julian Huxley olduğu bilgisi verilse de terimi ilk kullanan kişi Kanadalı tarihçi ve filozof W. Douw Lighthall'dır. Yazar, 1940 tarihli "The Law of Cosmic Evolutionary Adaptation: An Interpretation of Recent Thought" (Kozmik Evrimsel Adaptasyon Yasası: Son Düşüncenin Bir Yorumu) makalesinde transhümanizm terimini kullanmıştır. Lighthall yazısında terimin dinî kullanımı (insanın Tanrıyla karşılaşmasında insanlık durumunu aşma kapasitesi) ile Dante'nin *İlahi Komedya*'da kullandığı "trasumanar" fiili arasında bir bağlantı kurmaktadır (Harrison & Wolyniak, 2015: s. 466).<sup>1</sup>

Transhümanizm kavramı her ne kadar bugünkü kavramsal anlamıyla ilk kez 1940'lardan sonra kullanılmaya başlansa da bir akım olarak ortaya çıkışı, 1980'lerde çoğunluğu Kaliforniya merkezli bilim ve düşünce insanlarıyla olmuştur. Bu kişiler genel itibarıyla ileri teknoloji sektöründen veya akademiden liberal kimlikli isimlerdir. Bu doğrultuda "Amerikalı nano-teknolog Eric Drexler, Amerikalı fütürist Ray Kurzweil, Amerikalı sosyolog James Huges, İsveçli düşünür Nick Bostrom, Kanadalı robotist Hans Moravec, İngiliz düşünürler David Pearce ve Max More" (Köse, 2022, s. 193) transhümanizm düşüncesinin gelişiminde ve yaygınlaşmasında katkıda bulunan öncü isimler olarak öne çıkarlar. Bu isimler arasında yer alan Max More, 1990 tarihli "Transhumanism: Towards a Futurist Philosophy" (Transhümanizm: Fütürist Bir Felsefeye Doğru) makalesinde kavramı bugünkü felsefi manasıyla ele almıştır. Aynı zamanda transhümanizm düşüncesini yaymak, geliştirmek amacıyla kurulan Extropy Enstitüsü'nün de kurucusu olan More, transhümanizmi dinin bir alternatifi olarak değerlendirmektedir. İnsanlık için hümanizmin doğru yönde atılmış önemli bir adım olsa da fazlasıyla modası geçmiş değerler ve fikirler içerdiğini belirterek transhümanizmin hümanizmin ötesine geçerek insanın evrimsel geleceğine odaklandığını ileri sürmektedir (1990, s. 6).

Transhümanizm düşüncesi; insanı bedensel, ruhsal ve zihinsel anlamda güçlendirerek daha mutlu, daha sağlıklı, daha uzun ömürlü, daha zeki ve güçlü bir varlık hâline

<sup>1</sup> Harrison ve Wolyniak, "The History of Transhumanism" (Transhümanizmin Tarihi) başlıklı yazıda; çoğu kaynakta ifade edildiği gibi J. Huxley'in transhümanizm kavramını ilk kez 1957'de değil, bu tarihten önce 19-20 Nisan 1951'de Washington'da verdiği "Knowledge, Morality and Destiny" (Bilgi, Ahlak ve Kader) başlıklı bir konferansta ve aynı yıl *Psychiatry* dergisinde yayımlanan konferans notlarında kullandığını belirtmektedirler. James Huges'in Huxley'in 1927 tarihli "Vahiysiz Din" çalışmasında bu terimi kullandığına dair referansız bir bilgi verdiğini; kimi araştırmacıların da bu bilgiyi çalışmalarında doğru kabul edip kullandığına işaret ederler. Ancak Huxley'in bu terimi o tarihte kullanmadığını ve çoğu kaynakta verilen 1957 tarihinin de asıl kullandığı tarihle örtüşmediğini belirtirler. Hatta Huxley'in "evrimsel hümanizm"e alternatif ararken kendi ütopyasını tanımlamak için Lighthall'dan esinlenmiş olabileceğini düşünerek onun makalesini okumuş olabileceği ihtimali üzerinde dururlar (Harrison ve Wolyniak, 2015, s. 465-466). Dolayısıyla Huxley'in kavramı ilk kullanan değil de ilk tanımlayan isim olduğu daha doğru bir yaklaşım gibi görünmektedir.

getirmeyi hedeflemektedir. Bu iyileştirmeler yapay zekâ, makine otomasyonu, genetik mühendisliği ve kriyojenik dondurma gibi araçlar aracılığıyla nanoteknoloji, biyoteknoloji, bilgi teknolojisi ve bilişsel bilim alanlarından elde edilmektedir (Ross, 2019, s. 4). Bu türden gelişmiş teknolojilerin kullanımıyla insanın sınırlarını aşması, varili varlığının ötesine geçmesi amaçlanmaktadır. Yaşlanmayı geciktirme, hastalıklara direnç sağlama veya insan zihnini/bilincini dijital platformlara aktarma gibi düşünce ve eylemler bu hareketin odak noktaları olarak sıralanabilir. Bir bakıma transhümanizm, insanın biyolojik sınırlarını aşmayı, geliştirmeyi ve dönüştürmeyi hedefleyerek olağan gerçekliği ters yüz eder. Dolayısıyla Doede'nin (2020, s. 51) de ifade ettiği gibi bu düşünce "modernitenin kelimenin tam anlamıyla ortadan kaldırdığı gerçekliğin büyüsunü neredeyse yeniden ele geçirme girişimi" olarak değerlendirilebilir.

Raulerson, transhümanizme dayalı teknolojik müdahalelerin insan ile makine arasında son derece güçlü bir bağ oluşturacağını, bu etkileşim ağının öznelere (insanları) derinliklere çekeceğini böylelikle köklü bir şekilde yeni değer sistemleri ve değişim modelleri oluşturacağını belirtmektedir (2010, s. 42). Ancak bu yeni değerler sisteminin ve değişim modellerinin neler getireceği tam olarak öngörülemezdir. Zira insanın kendini aşma süreci, sonsuzluk ve ölümsüzlük arzusu birtakım sakıncaları da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla günümüzde transhümanizm düşüncesi etrafında insan doğasına yapılacak müdahalenin sınırları ve boyutları tartışılmaktadır. İnsanın doğal sınırlarına, varlık bütünlüğüne müdahale etmenin ölçüleri, teknolojik müdahalenin sakıncaları, insanlar arasında ortaya çıkabilecek eşitsizlikler, kontrol edilmesi güçler ve bozulabilir dengeler bu tartışmalarda öne çıkmaktadır.

Bu bağlamda Francis Fukuyama, "Transhumanism" (Transhümanizm) başlıklı yazısında tuhaf bir özgürlük hareketi olarak nitelediği transhümanizmi insanın özüne müdahale etmeye çalışan bir proje olarak değerlendirir. Transhümanizmin insanı üstün bir varlığa dönüştürme çabasının "sıradan insan" ile "üstün insan" arasında eşitsizliklere ve sonu tahmin edilemeyecek sorunlara yol açabileceğini vurgular. İnsanlığı tahrip etme potansiyeli olan bu harekete şüpheyle yaklaşılması gerektiği üzerinde durur (Fukuyama, 2004, s. 42-43). Başak Ağın da benzer endişeler etrafında transhümanizmin sorunlu liberal hümanist düşüncenin çağdaş ve yenilenmiş bir formu olarak ortaya çıktığını belirtir. Bu hareketi "teknolojiyle açtığımız yaraları yine teknolojiyle sarmaya çalışan, daha kötüsü, şahsi hırslara kapılanların elinde oyuncak edilirse, teknolojiyle onulmaz yaralar açma potansiyeli taşıyan bir inanç ve yöntem" (Ağın, 2022a, s. 35) olarak değerlendirerek sakıncalarını belirginleştirir.

Bu bakımdan transhümanizmin uygulama aşamalarında insan/varlık için bu değişimlere/dönüşümlere hangi ölçülerde izin verilmesi gerektiği konusunda ciddi belirsizlikler söz konusudur. Aynı zamanda transhümanist öğelerin kullanımının hem insanlar arası eşitsizliklere yol açabileceği hem de insanlarla diğer varlıklar/canlılar arasındaki farklılıkları daha da derinleştireceği endişesi önemli sorun olarak görülmektedir. Zira "Hümanizm, insanın; doğa ve Tanrı karşısındaki konumunu değiştirme, transhümanizm ise insan doğasını değiştirme ve onu doğadan ve Tanrı'dan

koparma amacındadır” (Dağ, 2022, s. 17). Bu düşüncenin temelinde insanın biyolojik özelliklerinin ötesine geçmesi suretiyle biyonik bir varlığa dönüştürülmesi yatmaktadır.<sup>2</sup> Hâliyle bu değişimin ve dönüşümün insan üzerindeki olumlu-olumsuz yansımaları tam olarak aydınlatılmış değildir. Bu bakımdan transhümanizm, insanlığın daha yüksek seviyelere ulaşmasını teşvik etmekle birlikte bu fikirler etik ve sosyal konularda tartışmalara neden olabilmektedir. Bugünün bilgi ve teknoloji çağı olduğu akla geldiğinde insan doğasının değiştirilmesi ve insanın varlık alanının veya sınırlarının genişletilmesi farklı sorunlara yol açabilir.

Bütün bu tehlikelere ve olumsuzluklara karşın insanlık için daha iyi bir gelecek, daha üst bir insanlık vaadi taşımasından dolayı transhümanizmi savunanların sayısı az değildir. Dolayısıyla günümüz için yeni bir kavram/düşünce/hareket olan transhümanizm, tartışma konusu olmaya devam etmekte ve gelecekte insanlığı, insan topluluklarını biçimlendirecek yeni düşüncelere ve teknolojilere yön verecek bir yapıya doğru gitmektedir. Özetle transhümanizm; farklı düşüncelere, ekollere, disiplinlere, kuramlara ve anlayışlara yön verme olasılığı olan gizil bir güç olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede transhümanizm felsefi ve kültürel bir hareket olarak olumlu-olumsuz yansımalarıyla başta tıp, mühendislik, fen bilimleri olmak üzere sanat, edebiyat, etik, hukuk, felsefe gibi alanlarda da önemli bir tartışma, araştırma ve inceleme konusu olarak belirmektedir.

## **2. Kurgunun Öteki Yüzü: Transhümanizmin Sanat, Edebiyat ve Roman Türüyle İlgisi**

İnsanlığı, dünyayı, yaşamı bu denli etkileyen ve şekillendiren bilimsel ve teknolojik gelişmeler sanatı, yazıyı, edebiyatı da derinden etkilemiştir. Sanatta öne çıkan unsurlardan olan insan ve insana özgü özellikler (fiziksel, bedensel, zihinsel, ruhsal) geçmişten bugüne ressamalara, heykeltıraşlara, fotoğrafçılara, şairlere, yazarlara ilham kaynağı olmuştur. Bu anlamda öteden beri var olan “insanlığın ölümsüzlüğü arama, üstün insan yaratma arzusu; mitolojiler, modern edebiyat ve sanatın pek çok dalında, gündelik hayatta kullanılagelen birçok kalıpta kendine yer bulmuş ve insanlığın o derin hafızasının bilinçaltındaki asıl arzu olan ölümsüzlük, hep görünür olmuştur” (Karağuz, 2020, s. 52).

Transhümanizm bugün insanın var olan sınırlarını aşmayı hedefleyen bir hareket ve düşünce sistemi olarak belirirken sanat dalları da öteden beri insanla ilgili beden, zihin ve kimlik konularının farklı şekillerde ele alınmasına imkân vermiştir. Her ne kadar geçmişte ortaya konan sanat eserleri günümüzün transhümanist anlayışından uzak görünse de işledikleri konular itibarıyla transhümanizmle ilişkilendirilebilmektedir. Bugün transhümanizm ile sanat arasındaki ilişki felsefe, teknoloji, bilim, estetik, eleştiri, iletişim gibi alanların etkileşimi çevresinde gelişmektedir. Sanatçılar toplumsal, etik, felsefi

<sup>2</sup> Burada kısaca transhümanizm ile posthümanizm arasındaki ayrıma değinmekte yarar var. Transhümanizm, insanın varoluşu için tek dayanak olarak gördüğü teknolojiyi kullanarak onu mükemmeliyete ulaştırmayı, en üstün seviyeye, posthüman duruma veya “İnsan 2.0” denilen konuma taşımayı hedeflemektedir. Posthümanizm ise dünyadaki tüm canlı-cansız varlıklarla insanın kümülatif bir bütün olduğu düşüncesine dayanmakta ve varlıklar arasındaki etkileşimin sürekliliğine, birlikte dönüşümüne işaret ederek tüm varlıkların karşılıklı etkileşimiyle dünyanın ve evrenin süregelen oluşuna eşit oranda katkıda bulduklarını savunmaktadır (Ağın, 2022a, s. 40-44).



meseleleri ve sorunları tartışmaya açarak insanın değişen, gelişen yönüne odaklanırlar. İnsan bedenini, ruhunu ve benlik algısını sorgulamak veya genişletmek için transhümanist fikirleri kullanabilirler. Transhümanizmin bilimsel, teknolojik ve etik yönü düşünüldüğünde sanatçıların insan doğasıyla ilgili bu tarz konuları derinlemesine ve eleştirel bir şekilde işlemeleri bu düşüncenin somutlanması, örneklendirilmesi ve tartışılması açısından oldukça kıymetlidir.

Son yıllarda yeni yeni sistematik bir yapıya bürünen transhümanist öğelerin ve izleklerin sanatta, edebiyatta veya mitolojideki yansımalarını eskiye dayandırmak mümkündür. Bu anlamda Nick Bostrom, transhümanizm düşüncesindeki ölümsüzlük arayışına vurgu yapması açısından ilk kaynak olarak Sümerlere ait *Gilgamiş Destanı*'ni göstermekte; düşüncenin temellerini ve tarihi köklerini bu destana dayandırmaktadır (Bostrom, 2005b, s. 1). Her ne kadar destanda ölümsüzlük arayışı içinde olan bir kralın, bir bitkiyle mucizevi biçimde ölümsüzlüğe erişme çabası anlatılmış olsa da bu arayış, mucizevi ve mistik bir özellik taşımaktadır. Dolayısıyla *Gilgamiş Destanı*, teknoloji ve bilimin olanaklarıyla ölümsüzlük arayışında olan transhümanizmin araçlarıyla bağdaşmamaktadır. Dolayısıyla destanın sadece transhümanist düşüncenin doğuşu ve temellendirilmesi adına bir esin kaynağı olduğu belirtilebilir.

Bunun yanı sıra Yunan mitolojisinde yer alan yarı tanrı, yarı insan görünümündeki figürler/varlıklar da insanüstü yetenekleri ve olağanüstü güçleriyle transhümanist düşüncüyü somutlayan ilk örnekler içinde değerlendirilmektedir. Söz gelimi bir ateş tanrısı olan Prometheus'un "Tanrıların arasına katılarak onlardan aldığı ve insana verdiği 'bilgi ateşi' gücü; insanın kendi yaratıcı gücünü fark ederek özgürlüğünü kazanması, sürekli gelişerek dönüşmesini sağlamaktadır" (Uğur, 2021, s. 14). Usta bir zanaatkar ve mucit olarak bilinen bir diğer Yunan mitik figürü Daedalus da "insan yeteneklerini genişletmek için büyülmeyen araçlar kullan[arak]" (Uğur, 2021, s. 16) insanın (varlığın) sınırlarını aşabileceğini gösterir. Söz konusu mitlerle ilgili anlatılar ve söylencelerde varlıkların/figürlerin ölümsüzlük arzuları, sınırlarını ve yeteneklerini aşma/geliştirme çabaları transhümanist özellikler barındırmaktadır.

İnsanlık tarihi içinde özellikle Batıda hümanizm, rönesans hareketi, aydınlanma çağı, sanayi devrimi gibi süreçler bir yandan dünyayı ve insanlığı etkilerken bir yandan da sanatı/edebiyatı, edebiyat hareketlerini şekillendirmiştir. Özellikle edebiyat akımlarının, anlayışlarının ve eğilimlerinin ortaya çıkışında toplumsal değişimler, bireysel farklılaşmalar kadar felsefi düşünceler, bilimsel ve teknolojik gelişmeler de etkili olmuştur. Bu akım ve anlayışlar, edebiyat eserlerinde bilimin ışığında hayatın, dünyanın ve insanın farklı yönleriyle ele alınmasına olanak tanımış, böylelikle edebiyat eserlerinin (türlerinin) evreni genişlemiştir.

19. yüzyıldan itibaren bilim kurgu, macera, fantastik türündeki romanlar, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yansımalarının görüldüğü geleceğe dair buluşlara, kabullere ve düşüncelere yer veren roman türleri olarak öne çıkarlar. Bu doğrultuda transhümanist temaların görüldüğü ilk eser olarak İngiliz bilim kurgu yazarı Mary Shelley'in *Frankenstein ya da Modern Prometheus* (1818) romanı örnek gösterilir. Bu romanda



Doktor Frankenstein, yıldırımlardaki elektriğin gücünden esinlenerek ölmüş insan bedenlerinden topladığı parçaları birleştirmek için bu enerjiyi kullanır. İki yılın sonunda ucube, canavar kılığında bir insan (yaratık) meydana getirir (Shelley, 2019).

Öte yandan Jules Verne'in bilim kurguya dayalı romanları da bilimsel ve teknolojik imkânların/öngörülerin kurguda farklı boyutlarıyla işlendiği eserler olarak değerlendirilebilir. Bilimsel gerçeklerle ve teknolojik yeniliklerle şekillenen Verne'in anlatıları; insanın kendini aşma, sınırlarının ötesine geçme arzusuna ve dünyanın ilerleyişine odaklanmaktadır. Turan'ın (2022, s. 423) belirlemesiyle “Verne o zamanlar adı konmamış transhümanist söylemi bundan yaklaşık 150 yıl önce, başka bir deyişle kavramın adının konulup neden ve sonuçlarının irdelenmeye başlandığı 90'lı ve 2000'li yıllardan uzun zaman önce değiştirip dönüştürmüş, dünya ile ilgili kaygılarını ve dünyanın gereksinimlerini de söylemlerinde konumlandırmıştır.” Dolayısıyla yazarın günümüzde teknolojiye bağlı felsefi bir hareket olarak tanımlanan transhümanizmi kavramlaşmadan önce eserlerinde belli yaklaşımlarla işlediği söylenebilir.

Ralph Pordzik, Batı edebiyatında 19. yüzyılın son on yılından itibaren yazılan, teknolojiyi, tekno-kültürü içeren romanların ve kısa öykülerin Batıda posthuman (üst-insan) düşüncesinin şekillenmesine katkıda bulunduğunu belirtir. İncelediği romanlardan yola çıkarak bu dönemde yazılmış birçok distopik ve bilim kurgu eserin okurlarına posthuman veya “transhuman” bir dünyanın vaatlerini hayal ettiren ütopyik alt metinler olduğunu iddia eder. Pordzik'e göre bir edebiyat türü olarak roman, insan kavramının sorunlu söylemini (yapısını) orta koyması; teknolojik araçlarla insanın dönüşümünü ve gizil güçlerini ele alması açısından örnek oluşturmaktadır. Aynı zamanda romanlar insanın kendi evrimine dair yeni imgeler ve terimler sunarak insan zekâsının evrimsel gelişimindeki geçici aşamalarını sorgulamaktadır (2012, s. 143-144). Bu değerlendirmeler ışığında edebiyatta transhümanist izleklerin, ögelerin teknolojik olarak güçlendirilmiş insan figürleri ve teknolojik unsurlarla donatılmış mekânlar, sanal ortamlar dolayımında işlendiği belirtilebilir. Roman yazarlarının transhümanist unsurların insanlık üzerindeki etkilerini işleyerek bu düşüncenin mevcut yaşamdaki uygulama biçimlerini belirginleştirdikleri söylenebilir.

Ahmet Dağ da transhümanizm düşüncesinin “edebiyat dokümanlarını, söyleşilerini hatta estetiği, edebiyat ve sinemayı üret[tiğ]ine” işaret eder. “Teknoloji vasıtasıyla insanı ve içinde yaşadığı mekânı geliştirme amacı taşıyan transhümanizmin izlekleri[nin] roman ve sinemada” yer aldığını belirtir (Dağ, 2018b, s. 90). Bu bağlamda yazar, edebiyatta insanın ve çevrenin fantastik bir şekilde değişimini alan bilim kurgu romanlarında transhümanist temaların konu edildiği ve bu tarz romanlarda anlatılan insan ve çevre ile transhümanizmin oluşturmaya çalıştığı insan ve çevre arasında benzerlikler olduğu üzerinde durur. Dağ'a (2018b, s. 91) göre “[t]eknoloji vasıtasıyla geliştirilmiş insan hayatının ve çevresinin ütopyavari bir tarzda konu edinildiği bu romanlar, lüks, konformizm, uyum ve pratik kolaylıkları içermesi bakımından ütopyik kaosu, makineleşmeyi, dolayısıyla canavarlaşmayı/ dehumanization içermesi ve tekillik içermesi bakımından da disütopyikliği içerir.”

Batıda özellikle İngiliz edebiyatında H. George Wells, Aldoux Huxley, Olaf Stapledon gibi bilim kurgu yazarları, romanlarıyla bilimsel bulguların ve teknolojik gelişmelerin toplumu nasıl etkileyebileceğini, insanlığın durumunu hem nasıl iyileştirebileceğini hem de nasıl kötüleştirebileceğini tartışmaya açarak insan ırkının gelecekte kendi evrimi hakkında düşünmesine olanak tanımışlardır. Söz gelimi Huxley, *Cesur Yeni Dünya* (1932) adlı “distopik” romanında insanın/insanlığın teknolojik dönüşümünü ele almasıyla ilgi uyandırır (Bostrom, 2005b, s. 5). Romanda 20. yüzyılda teknolojinin insanlığı ve toplumları kısıtlayan bir güç olarak kullanıldığı; bireyselliğin, toplumsallığın ve değerlerin yitirildiği bir dünya dikkatlere sunulur. Bir bakıma Huxley, edebiyat/roman aracılığıyla teknolojik gelişmelerin, bilimsel yeniliklerin bir yandan insanlığa sınırsız bir güç sunabileceği bir yandan da bu sınırsız gücün insanlık üzerinde bir yıkıma yol açabileceği ihmali belirginleştirmiş olur. Bu anlamda Huxley’in transhümanizme eleştirel bir yaklaşım sergilediği hatta transhümanizmi tehlikeli bir eğilim, düşünce olarak gördüğü savlanabilir. Dolayısıyla transhümanist düşüncenin edebiyatta, romanda olumlu yönleriyle birlikte oluşturacağı tehdit ve tehlikeler çerçevesinde olumsuz yansımalarıyla da ele alındığı söylenebilir.

### 3. Türk Edebiyatında Transhümanizm ve Transhümanist Roman

Modern Türk edebiyatında başlangıçta transhümanizmle ilgili anlatımlara pek rastlanmasa da özellikle şiir türünde Doğu ve Batı kültüründe yer alan motifler, mitler bağlamında bir değiniden söz etmek mümkündür. Teknolojiyle ilgisiz olan bu değinilerin daha çok insanın/varlığın kendini dönüştürme, gerçekleştirme ve aşma arzularıyla birlikte ölümsüzlük ve sonsuzluk arayışı çevresinde yoğunlaştığı görülmektedir. Şairler motifleri, mitolojik unsurları çeşitli bağlamlarda şiire konu ederek bu unsurların insan yaşantısı ve duyguları üzerindeki etkilerini simgeledikleri anlam örüntüleri çerçevesinde işlerler. Tevfik Fikret’in “Promete” (1911) şiiri ile Mustafa Seyit Sutüven’in “Sutüven” (1934) şiiri bu tarza örnek gösterilebilecek metinler olarak düşünülebilir. Bununla birlikte Türk şiirinde sanayileşmenin etkisiyle insan-makine ilişkisi bağlamında transhümanizm kavramıyla yorumlanabilecek, bu düşünceye hamledilebilecek şiirlerin varlığı da dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Gökhan Tunç, “Nâzım Hikmet’in teknolojiyi, insanlığın içinde bulunduğu kötü durumdan kurtulması için çıkış yolu” olarak gördüğünü, “Makinalaşmak”, “Açların Gözbebekleri” gibi şiirlerinde “çağın getirdiği ve getireceği teknolojik araçlarla, özellikle verili insan bedeninin zayıflıklarını, güçsüzlüklerini aşmak iste[diğini]” ifade etmektedir (Tunç, 2021, s. 2718).

Diğer yandan roman türünde doğaüstü, ütopyik varlıkları, mitolojik figürleri konu etme bağlamında bilim kurgu, deneysel, distopik, fantastik vb. romanlarda insan bedeninin ve zihninin sınırlarının aşılması, sonsuzluk ve ölümsüzlük arayışı gibi hususlar işlenmektedir. Özellikle 2000’li yıllardan itibaren bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle roman türünün kavramsal çerçevesi genişlemiş, bilimsel yenilikler ve teknolojik gelişmeler romanlarda ele alınmaya başlanmıştır. Bununla birlikte insanın/insanlığın farklı boyutlara evrilmesiyle birlikte roman yazarları makul/sıradan insanın değil, akli/mantığı zorlayacak üst varlığın/insanın peşine düşmüştür.

Distopik, fantastik ve bilim kurgu roman yazarları, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle ilişkili olarak insanın sınırlarını zorlayan, onun kendini aşma ve gerçekleştirme süreçlerini irdeleyen eserler kaleme almıştır. Her ne kadar bu romanlar, adı anılan türler içinde değerlendirilseler de son yıllarda bu sınıfa giren romanların büyük bir kısmında teknolojik gelişmelere bağlı olarak transhümanist izleklerin ve ögelerin işlendiği söylenebilir. Hatta bazı romanların doğrudan transhümanist düşüncenin ilkelerini temel aldığı iddia edilebilir. Bu doğrultuda Özlem Alpin Kurdoğlu'nun *Son Cephede Şafak* (2000) ve *Yüreğin Zafere Çağrısı* (2003), Sadık Yemni'nin *Ölümsüz* (2004) ve *Hayalet Kapısı* (2018), Murat Gülsoy'un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016), Barış Müstecaplıoğlu'nun *Osmanlı Cadısı* (2016) ve *Ahtapotun Rüyası* (2021), Umut Altın'ın *Köprüaltı* (2017), Funda Özlem Şeran'ın *Phobos* (2017), Murat Menteş'in *Antika Titanik* (2018), Arda Öngören'in *Alfa ve Omega* (2018), Orkun Uçar'ın *Opus* (2022) adlı eserleri bu sınıfa giren romanlara örnek olarak gösterilebilir. Bu eserlerde bir taraftan teknolojik araçlarla insanın doğal sınırlarının genişletilerek varili varlığının ötesine geçme çabası ele alınmış bir taraftan da diğer varlıklarla/yaratıklarla ilişkilerine, mücadelelerine yer verilmiştir. Aynı zamanda bu romanlarda transhümanizm düşüncesinin çevrelediği üst insan, ölümsüzlük, klonlama, mutasyon, simülasyon (benzetim) kavramları ve olguları etrafında yapay kimliklerin, insanüstü varlıkların, robotların, siborgların ve vampirlerin işlendiği gözlemlenmiştir.

#### **4. Bilim, Teknoloji ve Transhümanizm Düşüncesi Etrafında Murat Gülsoy'un Edebî Dünyası**

Murat Gülsoy (d. 1967 - ), mühendislik kökenli bir akademisyen olarak edebiyat dünyasında kendine özgü bir yer edinmiştir. 1990'lerden itibaren yazdığı öykü ve roman türündeki eserleriyle Türk edebiyatında tanınan Gülsoy, kurgusal ürünlerinde modernist ve postmodernist edebiyat anlayışlarını benimsemiştir. Bununla birlikte eserlerinde deneysel, bilim kurgu, fantastik edebiyatın verimlerine de yer veren yazar, bu çerçevede bilimsel ve teknolojik gelişmeleri kurguya dâhil etmiştir. Edebiyatın değişen, gelişen yönleriyle de ilgilenen Gülsoy, aynı zamanda deneme, eleştiri ve inceleme türlerinde eserler kaleme almıştır. Yazı serüveninde Oğuz Atay, Jorge Luis Borges, Gérard de Nerval, Fyodor M. Dostoyevski gibi isimlerden etkilenen yazar, yaratıcı yazarlık atölyeleri kurarak yazar adaylarına yol göstermiştir (Kulak, 2019; Yılmaz, 2021).

Gülsoy, teknolojik ve bilimsel ilerlemeyi, insanı iyileştirme ve geliştirme sürecinin bir aracı olarak görür. Yapay zekâ ile diğer teknolojik yeniliklerin sanat ve edebiyat üzerinde yarattığı etkiyi önemser. Bu araçların kullanımının görsel sanatlardaki yenilikler, edebiyat dünyasında yaşanan değişimler, sanal gerçeklik ve yaratıcılık bağlamında yararlı olacağını düşünür. Söz gelimi yazar, son yıllarda öne çıkan yapay zekâyâ bakışını "Ben yapay zekâdan ne korkanlardanım ne de böyle 'her şeyi onlar yapacak artık,' diyenlerdenim. O da bir teknoloji sonuçta. Diğer bütün teknolojiler gibi nasıl kullandığımıza bağlı bundan sonra. Ben yaratıcılığımı kamçılacak şekilde kullanmak isterim hep" (Çelik, 2023) sözleriyle dile getirir.

Teknoloji alanındaki gelişmelerin edebiyatı da bir yönüyle etkilediğine inanan Gülsoy, kurgusal eserlerinde insanın farklı boyutlarının olabileceğini göstermeye çalışır. Romanlarında yer yer bilim ve teknolojinin imkânlarından yararlanarak insanın varlık sebebini, kimlik arayışını, çıkmazlarını modern ve postmodern romanın anlatım olanaklarıyla ele alır. Bu bağlamda yazarın *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2004) *Sevgilinin Geciken Ölümü* (2005), *Nisyan* (2013), *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* (2014) ve *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* (2016) romanları; insan doğasının, bedeninin, bilincinin ve psikolojisinin irdelenmesiyle öne çıkarlar. Romanlarda karakterlerin bir taraftan yalnızlık, kimsesizlik, kimliksizlik, ölüm, yaşlanma, kendini gerçekleştirememe, unutulup gitme gibi durumlar karşısındaki endişe ve tepkileri anlatılırken bir taraftan da kendini gerçekleştirme ve aşma çabalarına, sınırlarının ötesine geçme arzularına yer verilmektedir.

Dolayısıyla Gülsoy'un bazı romanlarında teknolojik buluşları ve bilimsel yenilikleri çeşitli yönlerden ele aldığı söylenebilir. Özellikle bilimsel ve teknolojik gelişmelerin insanı/varlığı nasıl dönüştürdüğü üzerinde durarak insanın yeni değerler ve imkânlarla olan birlikteliğini sorgular. Dolayısıyla onun eserlerinde teknoloji, modern dünyanın hızla değişen dinamikleri içinde insanın kayboluşunu ya da kendini yeniden buluşunu anlamak için bir zemin oluşturur. Yazar, biyolojik bir varlık olan insanın çeşitli problemlerini (yalnızlık, aidiyetsizlik, korku, kendini gerçekleştirememe) bilimi ve teknolojiyi de içine alan bir çerçevede işler. İnsanın verili olan imkânlarını, kabiliyetlerini sorgular; doğal sınırlarını teknolojinin imkânlarıyla ne ölçüde aşabileceğini -gerçekliği aşan bir tarzda- ele alır. Bununla birlikte bazı eserlerinde bilim ve teknolojinin insanı iyileştirme ve geliştirme sürecindeki iyi-kötü, olumlu-olumsuz yansımalarına yer verir. Bu tarz yönelimlerin farklı ve beklenmedik sonuçlar doğurabileceğine işaret eder. Bu bakımdan Gülsoy'un bazı eserleri insan doğasını, bilinç, zihin ve teknoloji kavramlarını irdelenen yönleriyle transhümanizm bağlamında incelenmeye uygun görünmektedir.

Gülsoy'un yazıya konu olan *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı farklı okumalara, incelemelere açık bir eser hüviyetindedir. Bununla beraber eser; insan doğasına müdahale edilmesi, yaşlılığın geciktirilmesi, hastalıkların iyileştirilmesi (yalnızlık bir hastalık olarak romanda işlenir), mutsuzluğun ortadan kaldırılması, başka bedenlerde ve zihinlerde var olma uygulamaları açısından transhümanizm kavramı/düşüncesi etrafında değerlendirilebilecek özellikler taşımaktadır. Romanda insanın daha sağlıklı olması, yaşlılıktan kurtulması, fiziksel ve zihinsel yeteneklerinin artırılması, kendini gerçekleştirme arzusu ve sınırlarını aşma potansiyeli gibi hususlar çerçevesinde transhümanist öğelerin işlendiğinden söz edilebilir.

##### **5. Bilincin ve Zihnin Aşılması/Aşındırılması: *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* Romanında Transhümanist İzlekler ve Öğeler**

Murat Gülsoy'un sekizinci romanı *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*, 2016'da Can Yayınları arasından çıkmıştır. Yer yer bilim kurgu, fantastik, distopik; ekseriyetle postmodern edebiyatın unsurlarını, özelliklerini taşıyan eser, üstkurmaca tekniğiyle kurgulanmıştır. "İçindekiler" sayfasıyla sunulan roman; "Önsöz: Sonra Yavaş Yavaş

Delirdim”, “Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet”, “Sonsöz: Bu Akşam Beni Bekleme Çünkü Gece Siyah Beyaz Olacak” ile “Sayıların Gizli ve Güncel Anlamları”, “Ay Işığında Yazılanlar” ve “Kara Sayfa” alt başlıklarını taşıyan “Ekler” bölümlerinden oluşmaktadır.

Parçalı, karmaşık bir yapısı olan ve postmodern edebiyatın üstkurmaca, metinlerarasılık gibi yöntemleriyle inşa edilen romanın üç düzlemde kurgulandığı söylenebilir. Birinci düzlem; kurmaca yazarın konuştuğu, içini döktüğü, roman karakteriyle özdeşleştiği “Ön söz” ve “Sonsöz” bölümleridir. İkinci düzlem, asıl roman metnini oluşturan “Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet” bölümüdür. Üçüncü düzlem ise kurmaca yazarın bilincinden dökülenleri ihtiva eden “Ekler” bölümüdür. Bilinç akışı tekniğiyle oluşturulan bu bölüm, kurmaca yazarın zihninin parçalanmışlığını gösteren aynı zamanda ölüm, hakikat, akıl, delilik ekseninde sayıklamalarını içeren bir nevi kendini sağalttığı pasajlar olarak değerlendirilebilir. Bu bölüm kurmaca yazarın bölünmüşlüğüne, varoluşsal sorgulamalarını, üzüntülerini içerdiğinden birinci düzleme dâhil edilebileceği gibi asıl metindeki anlamın belirginleştirildiği, anlatılanların bir tür sentezlendiği çerçeve bir metin gibi de düşünülebilir.

Dolayısıyla romanın parçalı, eklektik, karmaşık yapısı yazarın dünyayı, yaşamı nasıl gördüğü ve yorumladığıyla ilgili bir sezi oluşturmaktadır. Nitekim yazar da romanında 2000’li yılların başındaki Türkiye’yi, insanın (halkın) o günlerde yaşadığı kafa karışıklığını anlattığını söylemektedir: “[O] bizim işte 2000’li yılların başındaki karmaşamızı, kafamızın nasıl karışık olduğunu anlatıyor. Bir tarafta Borges’e mektup yazıyor, Tanpınar’ı anlatıyor, öteki tarafta bambaşka bir şey oluyor, bunun arasında bir sıkışmışlık, bir başkasını içine alma arzusu... karmakarışık bir şey” (Yılmaz, 2021). Bu bakımdan romanın iki düzleminde de insanın (kurmaca yazarın, roman kahramanının) içsel ve zihinsel karmaşasına odaklanıldığı belirtilebilir. Birinci düzlemde amnezi hâli yaşayan kurmaca yazarın unutulma, yalnızlık, yok olma, kaybetme, ölüm gibi korkuları işlenirken; benzer durumlar ve korkular daha baskın bir şekilde asıl hikâyenin anlatıldığı ikinci bölümde Mirat Alsan karakteri üzerinden anlatılmaktadır.

Romanın kurmaca ve gerçeklik ikilemini belirginleştiren üstkurgusal yapısı, yazarın estetik dünyasındaki meseleleri dile getirmek için seçtiği bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Bu durum Gülsoy’un kurgu ve gerçeklik düzleminde insanın karmaşasına odaklandığını göstermektedir. Zira yazar, “Ön söz” ve “Sonsöz” kısımlarında rüya, gerçeklik, geçmiş, ölüm, akıl, delilik, bellek ve hatıralar etrafında kurmaca yazarın kafa karışıklığını ortaya koyarken, asıl roman kısmında Mirat’ın yaşadığı zihinsel karmaşayı anlatmaktadır. Dolayısıyla üstkurmaca, araçsal bir öge olmaktan çıkarak yazarın bu tekniği romanın amacı hâline getirdiğini, yeni bir gerçekliği inşa etmek için kullandığını göstermektedir. Bu husus insan-makine birleşimiyle gerçekliğin yeniden inşa edilmesini ve insanın dönüştürülmesini amaçlayan transhümanizmle beraber düşünüldüğünde daha anlamlı hâle gelmektedir. Romanda “çağın değişen gerçeklik algısı” (Bolat, 2021, s. 11) üstkurmaca tekniği ile sunulurken insanın bedensel ve zihinsel düzeyde aşındırılan, değiştirilen gerçekliği de transhümanizm kavramı etrafında ele alınmaktadır.

Romanın açılışı, “Ön söz” başlığı altında ünlü yazar Borges’e hitaben yazılan “Sonra Yavaş Yavaş Delirdim” başlıklı bir mektupla yapılmıştır. Kurmaca yazarın ağzından yazılan ve bir üst/ön metin özelliği taşıyan bu mektup yazı, yazgı, yazmak, yazar(lar), kitap(lar), kütüphane, ölüm, yaşam, ikinci hayat, değişim, dönüşüm, okur, insan gibi meseleler üzerine yoğunlaşmaktadır:

“Malzemesi ölümdür kitapların. Ölü ağaçlardan elde edilen kâğıt, ölü hayvanların derilerinden yapılan ciltler; ölü yazarların sözleri. Orada öylece dururlar. Çok ayrıntılı bir mezarlıktır kütüphane. Üstelik insanlar tüm bu ölüm artıklarının zaman ötesine ulaşma gibi bir özelliğe sahip olduğunu düşünürler. Ne garip bir yanılsama” (Gülsoy, 2016, s. 12).

Samimi bir edayla yazılmış bu mektup her ne kadar asıl roman metninden bağımsızmış gibi görünse de bir bakıma romanın amacını, konusunu açıklamakta; anlatılacaklarla ilgili bir farkındalık oluşturmaktadır. Mektupta yazıyla yaşamı bütünleştiren kurmaca yazar, yazıyı/yazmayı “herkesin bildiği, birbirinden gizlediği bir ikinci hayat”, kitapları da “insanın ölümden sonraki uzantısı, bir ölüm nesnesi” olarak görmektedir (Gülsoy, 2016, s. 14). Kitaplar da ölümün bir uzantısı olarak görüldüğü için yayımlandıktan sonra yazarın toplumun gözünde yeniden doğuşuyla başlayacak ikinci hayatını simgelediği düşünülebilir. Bu bakımdan yazı/yazma, kitaplar/yapıtlar; ölüme, unutulmaya, yok oluşa karşı bir direniş, sonsuzluğa ve ölümsüzlüğe bir yöneliş olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla yazarın yazma edimine ve kitaplara yüklediği anlamla transhümanizmin öne sürdüğü fikirler arasında bir ilgi kurulabilir.

Buna ek olarak mektubun başka bir yazara değil de Borges’e yazılması bu ilgiyi kuvvetlendirmektedir. Zira Borges, bazı öykülerinde bellek, bilinç, ölüm, hatırlama, unutamama gibi hususlar etrafında insana dair değişimleri ele almıştır. Onun meşhur öykülerinden “Bellek Funes” gördüğü, yaşadığı şeyleri unutamayan bir kişinin karşılaştığı sorunları işlemektedir. Borges, bir kaza sonucu her şeyi hatırlamaya başlayan ve unutmama yetisi kazanan kahramanı Funes için “hikâyemin sihirli compadrito’su hakkında üstinsanların öncüsü, yerel ve kırsal bir Zerdüş diyebilirim” (akt. Quiroga, 2013, s. 28) değerlendirmesinde bulunur. Bir bakıma Borges için unutmamak, her şeyi anımsamak ve sınırsız belleğe sahip olmak üst insan olmakla, sonsuzluğa erişmekle eş değerdir. Böylelikle romanın başında kurmaca yazarın bir mektup aracılığıyla Borges’le konuşması, ona içini dökmesi asıl hikâyede/metinde ele alacağı transhümanist izleklerle ilişkilendirildiğinde daha anlamlı hâle gelmektedir.

Borges’e içini açtığı/döktüğü mektupta kurmaca yazar, babası öldükten sonra onun gizli çekmecelerini karıştırdığını ve ardından yavaş yavaş delirdiğini itiraf eder. İnsanın zihinsel ve ruhsal süreçlerine dair eksikliklerini olumsuz yöndeki değişimlerini gündeme getirerek içsel karmaşasını ortaya döker. Söz konusu mektup, transhümanizmin insanın kendini aşmasının, sınırlarının ötesine geçmesinin gerekliliğini çağrıştıran “[s]iyah bir maddeden yaptım kendimi. Yeniden. Unutarak. Geleceğin içinden bir gelecek, bedenimin içinden birkaç ölü çıkardım ve sonra yazdım” (Gülsoy, 2016, s. 21) cümleleriyle son bulur. Kurmaca yazarın mektubunu “kurgusal metin ürettiğini söylediği anda sonlandırması,



yazının sınırları içerisinde hapsoldüğünü ve onun ötesine geçemediğini akla getirmektedir” (Damak, 2019, s. 119). Romanla aynı adı taşıyan ikinci bölümde anlatılanlar da kurmaca yazarın mektupta üzerinde durduğu konularla örtüşmektedir. Zira birinci bölümde karmaşık bir ruh hâli içinde kurmaca yazarın duygu dünyası sunulurken ikinci bölümdeki hikâyede de “ölü kişilerin zihinlerinin yaşayan kişilere aktarılabilmesi, bu yolla ölenlerin bir nevi yeniden canlanabileceği, yaşayanların ise yalnızlık sorunundan kökten bir biçimde kurtulabileceği, yarı bilim kurgusal yarı distopik bir dünya tasavvur edilir” (Damak, 2019, s. 119). Ayrıca kurmaca yazarın hikâyelerinde anlattığını söylediği “yaşamla ölüm arasında asılı kalmış kadınlar, insanın zihninde yaşattığı ölü kadınlar” (Gülsoy, 2016, s. 18) ile ikinci bölümde teknoloji aracılığıyla ölmüş bir kadın olan Esra’nın zihninin Mirat’ın zihnine yüklenerek ona yeni/ikinci bir hayat şansı verilmesi benzerlik göstermektedir. Bu bakımdan Borges’e hitaben yazılan mektup, romanın temel düzleminde anlatılan meselelerle örtüşmekte, kurmaca yazarın sorgulamalarını daha anlamlı hâle getirmektedir. Dolayısıyla yazarın daha romanın başına koyduğu ön sözle ölümsüzlük, ikinci hayat, değişim gibi meseleler etrafında transhümanist ögelere, izlemlere değineceğini okura sezdirmediği söylenebilir.

Romanın ikinci düzlemi olan asıl metin/roman “Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet” başlığı altında oluşturulmuştur. Romanda Mirat Alsan, İstanbul’da bir üniversitede matematik dersleri veren -muhtemelen profesör- bir öğretim üyesidir. Gelenekçi ve eski [kafalı] bulunduğu, akademik anlamda kendini yenilemediği için görev yaptığı fakültede, bölüm başkanı Mehmet Tonguç Bey tarafından emekliliğe zorlanır. Hem üniversite ortamında hem de sosyal yaşamında iyiden iyiye yalnızlaşan Mirat, baskılara daha fazla dayanamaz ve kırk dokuz yaşında emekliliğini ister. Emekli olduktan sonra karmaşık duygulara kapılan ve bir düşünce sarmalının içine giren Mirat, hayatında birtakım değişiklikler yapmaya karar verir. İşe ise oldukça eski, yıllarca üstünden çıkarmadığı için okulda alay konusu olan baba yadigarı, yirmi yıllık ceketini değiştirerek başlar.

Yeni ceketini üstüne geçirdikten sonra caddede karnını doyurmak için bir yer ararken el ilanları dağıtan büyücü kılıklı bir delikanlıdan broşür alır. Yemeğini yerken daha önce cebine attığı broşürü alıp okumaya başlar. İlk başta pek bir şey anlamaz. Biraz üzerine yoğunlaşınca ilanda birebir kendisinin tarif edildiğini düşünür. Ancak bu türden bir el ilanı ile duyurulan hizmetin gerçekliğinden kuşku duyar. “JANUS” adı verilen bu hizmetin bir para tuzağı; bir tür eş bulma, evlendirme organizasyonu olabileceğini aklından geçirir. Ancak daha fazla dayanamayıp merakına yenik düşer ve kâğıttaki adrese gider. Romanın transhümanizm düşüncesiyle somut düzlemdeki ilgisi de Mirat’ın Janus teknolojisiyle tanışması ve bu teknolojiye yararlanması bağlamında gelişir.

Janus, insan-makine birleşimiyle “ölen kişilerin zihinlerini başkalarının zihinlerine aktara[n]” (Gülsoy, 2016, s. 31) bir teknoloji hizmetidir. Mirat, adresteki görevliler tarafından kendisine anlatılan bu zihin aktarımını, ilk başta gerçekçi bulmaz. Ölen insanların zihinleri, yaşayan kişilere aktarılsa bile bunun yalnızlığa bir çare olarak sunulmasını anlamlandırmakta zorlanır. Bunun üzerine görevlilerden biri, onu “Bir kişiyi içinize alıyorsunuz, o zihninizde size arkadaşlık ediyor, nereye giderseniz gidin yanınızda,



sizin en yakın dostunuz oluyor... Onunla konuşabiliyorsunuz, deneyimlerinize ortak edebiliyorsunuz. Onun anılarını hatırlayabiliyorsunuz. (...) Ona ikinci bir hayat imkânı sağladığınız için size minnettar olan biri” (Gülsoy, 2016, s. 32) sözleriyle ikna etmeye çalışır.

Mirat ilk başta ikna olmasa da bir başkasını içine alma, zihnine konuk etme düşüncesi ona cazip gelir ve sisteme kaydolmayı kabul eder. Zira bu hizmeti almak için ölmeden önce bu kuruluşa kayıt olmak, zihnin başka zihinlere aktarılması için bir anlaşma yapılması gerekmektedir. Bir tür “hayat sigortası” olan bu anlaşma, kişinin ölümünden sonra devreye girmektedir. Ölüm raporu düzenlendikten sonra bu kişilerin beyinleri özel bir ortama alınıp “bilişim ara yüzü sağlanmak üzere” hazır bekletilmektedir. Ancak hizmette şöyle bir husus vardır: Ölen kişi yaşamını yitirdikten sonra ortalama kırk sekiz saat içinde başkalarının zihnine konuk olma şansına sahiptir. Bu süre aşıldığında beyin tamamıyla bozulduğu için transfer yapmak mümkün olmamaktadır (Gülsoy, 2016, s. 32). Bu bakımdan *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanının ilk başta transhümanist düşünceyle bağdaşan yönü Janus hizmeti ve bunun uygulanma biçimidir. Bu hizmet sayesinde ölmüş insanların zihinleri başka zihinlere aktarılarak yaşamaya/yaşatılmaya devam edebilecektir. Böylelikle insanlar, bilinç düzeyinde ölümsüzlüğe ulaşacaktır.

Bununla birlikte zihnini başkalarına açan (doğal yaşamını sürdüren) insan da olumlu değişimler yaşayacak ve kendini yenileyecektir. Roman başkışisi özelinde düşünüldüğünde emekli olan ve sosyal çevresi tarafından dışlanan Mirat yalnızlığından kurtulacak, iyi bir hayat yaşamaya başlayacak, mutlu olacak ve başkaları tarafından değer görecektir. Aynı zamanda sisteme kayıt yaptırdığı için öldüğünde başka zihinlerde yaşama olanağı elde ederek ölümsüzlüğe ulaşma şansı yakalayacaktır. Bu husus transhümanizmin “insan doğasının teknolojik müdahalelerle dönüştürmeyi amaçlayan ve insanın bedensel sonluluğundan, kırılğanlığından ve başarısızlığından arındırabileceği düşüncesini” (Doede, 2009, s. 40) akla getirmektedir. Zira romanın kurgusal düzlemi ve olay örgüsü de başkışinin teknoloji yardımıyla dönüştürülmesi, değiştirilmesi üzerinden şekillenmekte onun yalnızlığının, kırılğanlığının ve başarısızlığının ortadan kaldırılması üzerinden ilerlemektedir. Dolayısıyla romanda insan-makine etkileşimiyle transhümanizmin insanı iyileştirme, güçlendirme arzusuna ve ölümsüzlük arayışına atıfta bulunduğu söylenebilir.

Gülsoy’un akademik geçmişi ve mühendislik alanındaki faaliyetleri bu düşünceyi desteklemektedir. Kaldı ki Gülsoy, romanla ilgili bir söyleşisinde insanın yaşlanmasına, hastalanmasına atıfta bulunarak onun başka zihinlerde veya bedenlerde yaşatılma olasılığı etrafında romanın oluşum süreciyle ilgili şunları söyler:

“İnsanın bedeni yaşlanıp iş göremez hale gelince zihni başka bir ortama aktarılabilse sonsuza dek yaşayabilir diye düşünmüştüm öncelikle. Ardından ya bu ortam bir bilgisayar değil de başka bir insanın zihni olursa diye sordum kendime. O zaman insanlar kendilerini yalnız hissetmemek için başkalarını içlerine alabilirler düşüncesi doğdu” (Bilgici, 2016).

Yazarın romanla ilgili bu sözleri, teknoloji yardımıyla insanın zayıflıklarını, hastalıklarını ortadan kaldırmayı hedefleyen transhümanizm ilkeleriyle uyumaktadır. Bir bakıma yazar, makine/teknoloji ve insan birlikteliğiyle transhümanistlerin gerçekleştirmek istediklerini romanda ele almış; yalnız, güçsüz, sağlıksız roman kişisi üzerinden transhümanist değerlerin insanlık için yararlarını ve zararlarını kurgunun imkânlarıyla sorgulamıştır.

Diğer taraftan romanın başkışisi için seçilen isim de transhümanizmin üst insan yaratma, insanı tanrılaştırma arzusuyla özellikle insanın Tanrı'yla özdeşleştirilmesi bağlamında düşünülebilir. Türkçede “ayna” anlamına gelen Arapça “mirat” sözcüğünün dinî, felsefi, mitolojik anlamları ve sembolik kullanımları bu ilgiyi mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte karakterin adının Mirat olarak seçilmesi onun bir bakıma kurmaca yazarın (yaratıcısının) aynası, yansıtıcısı olduğunu imlemektedir. Zira tasavvuf anlayışında ayna sembolik olarak kâinatın ve bütün varlıkların Allah'ın tecellisi olduğunu; tüm varlıkların O'nun birliğini, hakikatini yansıtmak için yaratıldığını ifade etme amacıyla kullanılmaktadır (Kâşânî, 2015, s. 512). Dolayısıyla romanda Mirat'ın karmaşa, kırılma, üzüntü, yalnızlık durumları onun yaratıcısı konumundaki kurmaca yazarın yaşadığı benzer durumları göstermek, yansıtmak için anlatılmıştır. Bu anlamda “yazar-anlatıcı, karakterine Mirat ismini vererek kendi varlığını, dış ve ruhsal gerçekliğini karakteri üzerine yansıtacağını ve bu yolla karakterinin, kendisinden akisler taşıyan bir ayna olacağını belirtmiş olur” (Damak, 2019, s. 21).

Öte yandan bu teknoloji için seçilen “Janus” adlandırmasının verilecek hizmetle uyuşan kültürel ve tarihsel bir anlamı vardır. Çünkü Janus (İanus) Roma mitolojisinde bir yüzü sağa bir yüzü sola bakan tanrı/figür olarak bilinmektedir. Janus'un birçok tanrının kudretini ve özelliklerini üzerinde taşıdığına inanılmaktadır. Zamanın, değişimin ve başlangıcın tanrısı olarak da kabul edilen Janus'un birbirinin aynı veya zıttı tüm eylemleri etkilediği düşünülmektedir. İuppiter'in kovduğu Saturnus'u konuk ettiğinden onun kendisine geçmişi ve geleceği görme yetisi bağışladığı söylenmektedir. Dolayısıyla Romalılar onu iki çehreli olarak canlandırmışlar; heykellerde ve sikkelerde onun çift yüzlü profiline yer vermişlerdir. İki farklı yöne baktığı için geçmişi ve geleceği bildiği varsayılan Janus'un aynı zamanda başlangıç ve bitişleri, iyilik ve kötülükleri temsil ettiği belirtilmektedir. Yüzü kapılar gibi iki yöne baktığından şehrin kapılarını bekleyen, koruyuculuğunu yapan “eşik/kapı tanrısı” olduğu da varsayılmaktadır. Ölümünden sonra halkın belleğinde ölümsüzlüğe yükseldiği söylenen Janus, insanlığa uygarlık yollarını göstermesi, bilgisi, görgüsü ve zamanını aşması gibi özellikleri açısından bilgeligi de sembolize etmektedir (Erhat, 1996, s. 150; Saraçoğlu, 2018).

Gülsoy, romanında Janus mitine atfedilen özellikleri teknolojik imkânlarla birleştirerek insanın sınırlarını aşması, ölümsüzlüğe erişmesi bağlamında kullanır. Mirat'ın eline tutuşturulan broşürün alt kısmında tıpkı Janus gibi yüzü iki ayrı yöne bakan, biri karanlık biri aydınlık içinde bir insan portresi vardır (Gülsoy, 2016, s. 27). Karanlık taraf geçmişi,

ölümü temsil ederken aydınlık taraf ise geleceği ve yaşamı temsil etmektedir.<sup>3</sup> Aynı zamanda birazdan değinileceği üzere Mirat'ın birden fazla kişiyi zihnine alması ve bu zihinsel süreçleri takip edebilmesi, Janus'a atfedilen insanüstü yeteneklerle birlikte düşünülebilir. Bu yönüyle söz konusu hizmete ad olarak seçilen Janus miti, transhümanist özelliklerin ilk görüldüğü mitolojik varlıklarla ilişkilendirildiğinde daha anlamlı hâle gelmektedir. Bu husus eserin transhümanizmle ilgisini ve bu düşünce çerçevesinde okunabilirliğini pekiştirmektedir.



Janus şirketinin el ilanı  
(Gülsoy, 2016, s. 27)



Janus'u (İanus) gösteren bir Roma parası  
("Janus görseli", 2010)

Romanda Mirat, Janus hizmetindeki zihin aktarımının nasıl ve hangi araçlarla gerçekleştiğini, yan etkilerinin olup olmadığını sorguladığında görevliler ona sistemin nasıl çalıştığını anlatarak onun kuşklarını gidermeye çalışırlar. Bilgisayar üzerinde “gelişkin bir MR cihazı” gibi tasarlanmış olan Janus teknolojisinde önce “verici beynin tüm bağlantıları çözümleniyor, ardından ev sahibi beyne aktarılıyor[dur].” Aktarma işi duyular aracılığıyla “tüm sinir uçlarının, tüm reseptörlerin uyarıl[masıyla]” gerçekleştirilir (Gülsoy, 2016, s. 33). Ölen kişileri zihnine kabul edecek kişiye her gözeneği uyarıcılarla dolu bir tulum giydirilir. Bu gözeneklerden alıcı, konuk kişiyi zihnine almaktadır. Bunun yanı sıra özel bir gözlük, kulaklıklar, ağıza ve buruna yerleştirilen özel parçalarla insanın beş duyusu uyarılarak aktarım gerçekleştirilmektedir. Bu anlamda

<sup>3</sup> Burada Janus'un bir yönü aydınlık, diğer yönü karanlık yüzü aynanın bir yüzü parlak bir yüzü mat olan özelliğini hatırlatmaktadır. Bu kapsamda ayna anlamına gelen roman karakterinin adını (Mirat) Janus mitinin simgelediği anlama ilişkilendirmek mümkündür. Böyle düşünüldüğünde Mirat'ın bir yönü aydınlık, bir yönü karanlık şeklinde değerlendirilen transhümanizmin olumlu-olumsuz yönlerini yansıtan, gösteren bir ayna olduğu söylenebilir. Yazının ilerleyen kısımlarında da bahsedileceği gibi Mirat'ın Janus teknolojisinden yararlanmaya başladığı andan itibaren hayatında olumlu yönde değişimler olsa da zaman zaman yaşadığı kırılmalar, pişmanlıklar, bedeninin çektiği acılar transhümanizmin karanlık, tehlikeli yüzünü göstermekte ve bu sembolik ilgiyi doğrulamaktadır.

Janus hizmetinin teknolojik yönü, uygulama biçimleri, kullandığı araç ve gereçler transhümanizmin yöntemleri ve gereçleriyle uyumlu görünmektedir.

Mirat bu hizmetin kendisi için bir maliyeti olup olmadığını sorguladığında olmadığı yanıtını alır ve görevlilerin “beta sürümü” üzerinde çalıştıklarını öğrenir. Hizmetten para almamalarını denek olarak insanları kullanacak olmalarına bağlar. Yan etkilerini ve sakıncalarını sorguladığında ise görevliler bunu tam olarak kendilerinin de bilmediğini ve bu sebeple denemeler gerçekleştirdiklerini belirtirler. Otuz binin üzerinde Janus katılımcısının olduğunu ve şimdiye kadar birkaç kişi dışında bir sorun çıkmadığını ifade ederler. Sorun olarak bahsedilen kişilerin de intihar ettiği bilgisini verirler (Gülsoy, 2016, s. 33-34).

Mirat iş birliğini kabul edince ilk olarak ona zihnine kabul edeceği kişinin ölmeden önce kendini tanıttığı video kaydını izletirler. Bu video kaydı trafik kazasında ölen Esra adlı genç bir kadına aittir. Esra video kaydında kendini tanıttıktan sonra bu hizmeti neden almak istediğini şöyle dile getirir:

“HBO dizilerinin hastasıyım ama belki siz bu kaydı izlerken dünya çok değişmiştir, HBO da ne diyebilirsiniz... Uzun yaşamaya kararlıyım yani. Hayattan beklentilerim yüksek. Her şeyin en güzeline erişmek istiyorum. Bir kez dünyaya geliyoruz ve mutsuz olmak için aptal olmak gerekli. (...) Evet, hayat felsefem bu...” (Gülsoy, 2016, s. 35).

Burada Esra'nın Janus teknolojisinden yararlanma isteğinin uzun yaşama, mutlu olma, özgürce hareket etme ve her şeyin en iyisine, en güzeline sahip olma arzusundan ileri geldiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla genç kadının bu istekleri, transhümanist düşüncenin insana dair daha uzun yaşama, daha mutlu olma, her şeye erişme, sınırsız özgürlüğe sahip olma gibi iyileştirici ve olumlu yönlerini hatırlatmaktadır.

Mirat, tulumu giydikten, gerekli teçhizat takıldıktan sonra Esra'nın yaşadıklarını deneyimlemeye başlar ve onun hayatını kapsayan bir gezinti yapar. On iki saatlik bir sürede Esra'nın zihninde konaklayan Mirat, bu süre bitiminde şiddetli bir baş ağrısıyla ve bir düş gördüğü sanrısıyla uyanır. Bu deneyim esnasında kalp atışları hızlanmış, kulaklarını yoğun çınlama sesleri doldurmuştur. Bu olumsuzluklara karşın Mirat, Janus teknolojisyle daha önce deneyimlemediği bir durumu tecrübe eder. Esra'yı zihnine konuk ettiğinden sonra geçen her dakika kendini daha iyi hissetmeye başlar (Gülsoy, 2016, s. 40). Burada makine-insan etkileşimiyle insanın daha iyi ve mutlu hissetmesinin sağlandığı söylenebilir.

Bu deneyim esnasında Esra ile ilgili de ilginç bir durum söz konusudur. Esra panik içinde bir yerde kısılp kaldığı için görevlilerden yardım ister. Ancak görevliler onun ölmeden önce Janus hizmeti almak için polişe imzaladığını belirtirler. Esra ise öldüğüne inanmaz ve bu durumu saçmalık olarak değerlendirir. Görevliler onu Mirat ile tanıştırap içinde bulunduğu zihnin ona ait olduğunu söylerler. Daha sonra görevliler, Mirat'a yalnız konuşmaları gerektiğini bildirip “ikiyüzlü JANUS kabartmalı bir yüzük” uzatırlar. Ardından sağ elinin yüzük parmağına bunu takmasını ve kabartmaya bastırmasını söylerler. Mirat bu kabartmaya bastırınca elektroşok devreye girer ve parmağından bütün

vücuduna yayılan korkunç bir acı dalgasına maruz kalır. Böylelikle Esra onun zihninin derinliklerinde kaybolur (Gülsoy, 2016, s. 39-40). Burada Mirat ile Esra'nın korkuları, maruz kaldıkları bedensel ve zihinsel zorlamalar transhümanizme yönelik eleştirileri akla getirmektedir.

Mirat, zihnindeki Esra ile (daha çok Esra'nın istekleri doğrultusunda) bir gezintiye çıkar. Artık Esra'nın gözünden dünyaya, çevresine, Boğaz'a, sulara bakıyordur Mirat. Bu gezinti esnasında kendisinin geçmişi kıyasla daha farklı biri olduğu kanısına varır:

“Oysa şimdi kendine güvenle dolup taşıyor, adımları sağlam basıyordu. (...) Sanat öğrencileri renkli kıyafetleriyle kalabalığın içinden seçiliyorlardı. Eskiden onlara bakmak beni tedirgin ederdi, şimdi neşe içindeyim. Çok iyiyim. (...) Baktığı her yerde yeni bir şeyler görüyordu. (...) Canlanmıştı. Esra'yı içine aldığından beri yaşamak arzusuyla dolmuştu sanki. (...) Mirat uzun zamandır tatmadığı ama ne olduğunu çok iyi bildiği bir duyguyu yaşıyordu. Sevinç!” (Gülsoy, 2016, s. 45-47).

Benzer duyguları Esra da yaşar. Kendisi ölü olduğu için Mirat'ın gözünden yeniden deneyimlediği hayatı ve bundan duyduğu yaşama sevincini şöyle dile getir:

“Yaşamak ne kadar güzelmiş.” (...) Yaşıyorum ben Mirat. Yaşıyorum. Çok teşekkür ederim sana. Sen olmasaydın şu anda, burada Boğaz'ın nemli yosunlu havasını içime çekemezdim. Hayır, hiçliğin içinde yok olup gitmiş olacaktım. Uçup gidecektim. Ama sen beni içine aldın. Yaşattın. Sana sarılmak istiyorum Mirat, seni kucaklamak, sınıksız sarılmak. İyi ki varsın demek istiyorum. (...) Müthiş bir şey yaşamak! Harika bir şey!” (Gülsoy, 2016, s. 46-47).

Verilen pasajlardan da anlaşılacağı üzere makine ve insan birleşimiyle biyolojik varlıkların (Esra, Mirat) bedenleri, duyguları ve zihinleri üzerinde bir iyileşmeden söz edilebilir. Bu anlamda roman karakterlerinin deneyimlerini, duygu durumlarını transhümanizmin insan için öngördüğü uzun yaşama, sağlıklı ve mutlu olma, ölümsüzlüğe erişme prensipleriyle düşünmek olasıdır. Burada Mirat'ın kendisini eskisinden daha sağlıklı, canlı, mutlu hissetmesi, Esra'nın da Mirat'ın zihninde yeniden yaşama imkânı bularak bir nevi ölümsüzlüğe erişmesi bu çerçevede değerlendirilebilir.

Esra, Mirat'ın zihninde onun gözünden dış dünyayı, görüntüleri, ışıkları, renkleri, tanımadığı insan yüzlerini seyretmeye başlar. Kendisi ve Mirat'la ilgili birtakım hislere kapılır. Janus teknolojisi sayesinde artık başkasının zihninde ikinci bir hayatı yaşamaya, ölümsüzlüğü deneyimlemeye başlamıştır. Dünyaya Mirat'ın gözlerinden bakarken geçmiş yaşantısını, daha doğrusu ölmeden önceki hayatını sorgulamaya başlar. Doğrularını, yanlışlarını tartmaya; sevinç ve üzüntülerinin sebebini anlamaya, anlamlandırmaya çalışır. Böylelikle Janus teknolojisi sayesinde ölmeden önceki hayatını değerlendirme imkânı bulur. Burada Esra ile Mirat'ın önceki yaşamlarına ve/veya geçmişlerine yönelik hatırlamaları, yaşama dair sorgulamaları da beraberinde getirir. Geçmişin veya önceki hayatın daha iyi olabileceği düşüncesi her iki karakterde öne çıkar.

Mirat, bu sorgulamaların etkisiyle ilk kez evine gittiğinde aklına birden çöpe attığı eski ceketini getirir. Onu aramak için kendini dışarı atar, çöp kutularını karıştırır ancak ceketini

bulamadan evine döner. Aynada çıplak bir şekilde kendisini seyrederken birden kötü ve çirkin görüldüğü fikrine kapılır. Öfke ve panik hâlinde bunun sebebini erken yaşta emekliliğe zorlanmasına bağlar ve hiç istemediği bir durumun içinde kaldığını düşünür:

“Ben böyle olsun istemedim. Ne zaman bu hale geldi her şey, onu da anlamadım. Ben her zamanki gibi matematik anlatıyordum. Hep yaptığım gibi. Matematik değişir mi? Aynı sayılar, teoremler, yöntemler. . . Artık istemiyoruz dediler. Beni dışarı attılar. Ben dışarıda ne yapacağımı bilmiyorum. Ben kabuğumu kaybettim. Bir salyangoz ne yapabilir kabuksuz?” (Gülsoy, 2016, s. 60).

Mirat iş hayatından, sosyal çevresinden dışlandığı ve duygusal bir çöküntü yaşadığı için kendisine iyi gelecek düşüncesiyle Janus hizmetini almak istemiştir. Ne var ki zihnine aldığı Esra’yla yaptığı gezintilerde geçmiş yaşantısı, kırılğanlıkları ve mutsuzlukları yeniden gözünün önüne gelmiş, derin bir hayal kırıklığı yaşamıştır.

Romanda Mirat’ın yaşadığı sarsıntıyı, transhümanizme getirilen eleştiriler bağlamında değerlendirmek mümkündür. Zira transhümanistlere öteden beri yöneltilen eleştirilerin başında insanın özüne yönelik bu tarz müdahalelerin ne gibi olumsuz sonuçlar doğuracağı konusunda muğlaklıklar olması gelmektedir. Transhümanistler de tıpkı Janus hizmeti veren şirket çalışanları gibi teknoloji vasıtasıyla insanı iyileştirme, ölümsüzleştirme, üst bir varlık konumuna yükseltme süreçlerinin ne gibi olumsuz sonuçlar doğuracağı konusunda kesin bir bilgiye sahip değillerdir.

Mirat, hizmeti almadan önce Janus teknolojisinin yan etkilerini sorgulamış; görevlilerden bu etkiler konusunda belirsizlikler olduğu ve ancak sisteme girenlerin deneyimleriyle/yaşadıklarıyla bunu görebilecekleri bilgisini almıştır. Dahası Janus hizmetini alanlar içinde az sayıda intihar/ölüm vakası gerçekleştiğini de öğrenmiştir. Bu bakımdan romanda bir yandan transhümanizmin insanı iyileştirme, sınırlarını genişletme ve ölümsüzleştirme yönü anlatılırken bir yandan da tehlikelerin ortaya çıkabileceğine değinilmektedir. Başak Ağın’ın “kara ayna” olarak nitelendirdiği ve daima “karanlık” bir yönü olduğunu vurguladığı transhümanizmin “parlak bir gelecek gibi sunduğu şeyin pek de öyle parlak olmadığı” (Ağın, 2022b, s. 41) yönündeki belirlemesini romanda Janus teknolojisinin zararlı/olumsuz etkileri bağlamında düşünmek mümkündür. Bu doğrultuda romanda insan doğasına teknoloji eliyle yapılan müdahalelerin -dolayısıyla transhümanizmin- olumsuz sonuçlar doğurabileceği düşüncesinin somutlandığı söylenebilir.

Bu olumsuz süreçlere ve kötü tecrübelerle rağmen romanda hem Mirat’ın hem de Esra’nın Janus teknolojisiyle daha mutlu oldukları, fiziksel olarak geliştikleri, güzel şeyleri deneyimleyerek daha iyi bir hayat yaşamaya başladıkları görülmektedir: “Esra her yere, her şeye bakmak dokunmak koklamak istiyordu. Mirat da onunla her şeyi yeniden öğreniyordu. Taze sevgililerin birbirlerini bulmuş olmaktan kaynaklanan o muhteşem teklilik hissini Mirat ve Esra tartışmasız bir şekilde yaşıyorlardı. (...) Birbirlerinin içinde erimiş gibiydiler” (Gülsoy, 2016, s. 63). Bu teknolojik uygulama sayesinde özellikle Mirat âdeta yeniden doğmuş, fiziksel olarak gelişmiş, hayatına bir canlılık ve farklılık gelmiştir. Romanda bu durum “Ama şimdiki halinde değildi. Hayır. Çok daha genç görünüyordu.



Karnı dümdüzdü. Omuzları genişlemiş, kolları güçlü ve biçimli görünüyordu” (Gülsoy, 2016, s. 65) cümleleriyle aktarılır. Bununla beraber Mirat, genç kadınla Kandilli sırtlarında dolaştıkları günü ve arkasından deniz kıyısında geçirdikleri akşamı, denize girdikleri, şarkılar söyledikleri geceyi “Bu benim hayatımda yaşadığım en güzel gün” (Gülsoy, 2016, s. 66) diye nitelendirir. Mirat ve Esra’nın hayatlarıyla ilgili bu gelişmeler transhümanizmin hastalıkları yok etme, insanı iyileştirme ve daha mutlu etme arzusuyla örtüşmektedir. Janus teknolojisi sayesinde Mirat ve Esra’nın geçmişe, hatıralara dair söylemleri, Doede (2020, s. 52)’nin “transhümanizm, nostaljik bir iyileşme anlatısını canlandırıyor” söylemini akla getirmektedir. Romanın ilerleyen kısımlarında da Mirat ile Esra, insan-makine birleşimiyle geçmişte kalan güzellikleri yeniden deneyimlemişler, isteyip de yapmadıklarını yapma imkânı bulmuşlardır. Böylelikle daha mutlu ve huzurlu olmuşlardır. Bu bakımdan romanı transhümanizm bağlamında Mirat’ın iyileşme, Esra’nın da iyileşme ve ölümsüzlüğe ulaşma anlatısı olarak değerlendirmek mümkündür. Aynı zamanda kişilerin bu sınırsız özgürlük hâli, transhümanizmin insanın kendini aşabileceği, sınırlarının ötesine geçebileceği yönündeki fikirlerini somutlamaktadır.

Romanın ilerleyen kısımlarında Mirat ve Esra, Janus hizmeti sayesinde birbirinin hayatından kesitlere, parçalara konuk olurlar. Birbirlerinin hayat öykülerini, ilişkilerini, başlarından geçen iyi ve kötü şeyleri seyretme imkânı bulurlar. Hatta birbirlerinin hayatlarındaki insanları görme, yakından tanıma fırsatı yakalarlar. Bu anlardan en dikkat çekici olanı Esra’nın gördüğü bir rüya vasıtasıyla Mirat’ın genç kadının sevgilisi Tuncay ile yaptığı motor kazasına şahit olması, ardından da Esra’nın annesiyle tanışmasıdır. Diğer taraftan bütün bu deneyimler ve karşılaşmalar gerçekte ölü olan Esra’nın yeniden annesini, sevgilisini görmesine/izlemesine, yaşamın güzelliklerini yeniden tatmasına fırsat verir. Böylelikle romanda transhümanizmin ölümsüzlük arzusu Esra üzerinden belirginleştirilmiş olur.

Esra, bir süre sonra Mirat’tan kendisini Tuncay’ın yattığı hastaneye götürmesini ister. Mirat bir uzun müddet suskun kaldıktan sonra kafasının içinde dolaşan görüntülere odaklanır. Bu görüntülerde Esra ve Tuncay’ın geçmişteki günlerinden, birlikte yaşadıkları zamanlardan parçalar vardır. Buna Esra’nın Tuncay’ı çok sevdiğini söylemesi de eklenince Mirat kıskançlık krizine girer. Nefret, korku, tiksinti karışımı duygular içinde günün geri kalanını bir hasta gibi geçirir. Eve geçtiklerinde yorulduğunu anlar. Ceketini çıkarıp özenle duvara asarken canı çok sıkıldığı ve yandığı için aklına birden eski ceketini gelir (Gülsoy, 2016, s. 71-72). Burada eski ceket, Mirat’ın önceki hayatını simgelemekte; yeni ceket ise (ceketi satın aldıktan sonra bu hizmeti almaya başlamıştır) Janus teknolojisini temsil etmektedir.

Mirat’ın Janus hizmetini almaya başladıktan sonra yaşadığı kırılmalar ve mutsuzluklar ona önceki hayatını düşündürmekte, eski ceketini aklına getirmektedir. Daha önce Esra’yı zihnine aldığı anların birinde benzer durumu yaşamış, ceketini aramak için kendinin sokaklara vurmuştur. Önceki hayatında sosyal çevresinden dışlanmış olsa da en azından kendi küçük dünyasında mutludur. Yeni hayatında yaşadığı olumsuzluklar ve mutsuzluklar birden önceki hayatıyla ilgili pişmanlıklarını açığa çıkarır. Bu husus Mirat’ın



yeni hayatıyla eski hayatının çatıştığı noktayı oluşturmaktadır. Romanda transhümanizmin insan için vadettikleri ve öngördükleri gerçekleşmediği takdirde insanın acı çekebileceği, şiddetli bir yıkıma uğrayabileceği, hayal kırıklığı yaşayabileceği ihtimali böylece belirginleştirilmiş olur.

Mirat, zihnindeki Esra'nın Tuncay'ı görme isteğini sürekli yenilemesiyle öfkeye kapılır. Ani bir kararla parmağındaki yüzüğün üstünde bulunan Janus'un iki yüzüne bastırır ve zihninden Esra'yı çıkarır. Sabah uykusundan arkadaşı Zafer'in telefonuyla uyanan Mirat'a arkadaşı özel üniversitelerden bir tanesinin matematik dersleri için matematik hocası aradığını, ilgilenip ilgilenmediğini sorar. Mirat çok arzu etmese de bu teklifi "boğulmakta olduğu denizde son anda fırlatılmış bir can simidi" gibi düşünür. Ayrıntıları konuşmak için öğle yemeğinde arkadaşıyla buluştuğunda ise bu işin olmayacağı kanısına varır. Kendisinin artık o hayatta öldüğünü şimdi yeni bir hayata geçtiğini ve artık geriye dönemeyeceğini aklından geçirir (Gülsoy, 2016, s. 73-74).

Mirat eve döndüğünde hâlâ taksitlerini ödediği evinin eskisi kadar güzel olmadığını, her yerinin döküldüğünü düşünür: "Güçbela monte ettiği taburelerin vidaları gevşemiş, her an dağılacak gibi oynuyorlardı. Adını öğrenemediği beyaz kitaplıklar bel vermişti. Lambalar çalışıyordu ama garip bir şekilde hepsi ölmüş gibi görünüyordu gözüne. Sadece eşya değil; evin içindeki her şey. Burası bir ölü evi" (Gülsoy, 2016, s. 75). Buradaki ölü eşyalar/nesnelere ve ölü ev imgesi, Mirat'ın önceki yaşantısında âdeta ölü gibi yaşadığına bir göndermedir. Mirat, bu düşünceler içinde son bir gayretle kitaplarını düzenlemeye koyulur. Bu kitapların büyük kısmı kız kardeşinin hediye ettiği kitaplardır. *Mai ve Siyah*, *Aylak Adam*, *Bir Bilim Adamının Romani*, *Kum Kitabı*, *Aurélia*. Kardeşinin bu kitapları kendi kişilik özelliklerini yansıttığı için aldığına inanmaktadır (Gülsoy, 2016, s. 75).

Bu kitaplar içinde belirtilen Borges'in *Kum Kitabı*, içerik yönünden transhümanizm düşüncesiyle örtüşen bir özellik göstermektedir. Sayılarla da ilgisi olan bu kitap, kısa öykülerden ve sayfaları çevrildikçe sonuna yeni sayfaların eklendiği kısımlardan oluşmaktadır. Mirat kendini çok zorlasa da sonsuzluk ifade eden bu anlatımla neyin ima edildiğini anlayamaz. Yazarın fantastik bir eser yazarak nereye varmaya çalıştığını sorgular. Borges'in bu eserde "gerçek hayatta olmayacak kimi şeylerin edebiyatın içinde var olabileceğini anlatmaya" çalıştığını düşünür (Gülsoy, 2016, s. 75). Bu kitapta kum tanelerinin sonsuzluk imgesinden yararlanılarak gerçek ve hayal ikileminde insanın sonsuzluğun sınırlarında dolaştırılması transhümanizmin uzun yaşama, ölümsüzlük izleğiyle örtüşmektedir. Kitaptaki büyülü olaylar, mitolojik kahramanlar, fantastik mekânlar bu ilgiyi daha da güçlendirmektedir. Aynı zamanda kitaptaki kahramanın var olan gerçekliğinin ele geçirilmesi, ters yüz edilmesi ile Mirat'ın gerçekliğinin (normal hayatının) Janus teknolojisiyle alt üst edilmesi bağlamında transhümanizmin insanı gerçeklikten koparması, sanal veya sentetik bir gerçekliğe götürmesi arasında bir bağ kurmak mümkün görünmektedir.

Mirat, Esra'yı zihninden çıkardıktan sonra önceki hayatında kendi başına yaptığı alışlagelmiş şeyleri yapmaya devam eder. Ancak bir süre sonra hayatında bir heyecan, canlılık, mutluluk göremeyince Esra'yı zihninden, hayatından gönderdiği için pişmanlık

duyar. Onunla ilgili bir anıya yönelerek genç kadını tekrar zihnine alır, kendisini affetmesini ister. Esra ise ondan yine kendisini Tuncay'a götürmesini ister. Ardından Tuncay'ın yattığı hastaneye giderler. Başında bekleyen babasının perişanlığına, acısına ve çaresizliğine tanık olurlar. Yaşlı adam bütün varını yoğunu oğlunun yaşaması, hayata tutunmasına harcamıştır. Mirat bir süre sanki yakın bir arkadaşymış gibi Tuncay'ın başında bekler. Bu esnada Tuncay'ın sağ kolunda Janus'un ikiyüzlü çiziminin yer aldığı bir dövme görür. İlk başta bunun ne olduğunu anlamaz. Esra ise görevlilerin bu dövmeyle ilgili Mirat'a bilgi vermemesine şaşırır ve bunu daha sonra anlatacağını söyleyip ondan asıl yapması gereken şeyi yapmasını ister. Esra'nın asıl amacı can çekişen, ölümlerle pençeleşen Tuncay'ın ölmesidir. Eğer Tuncay ölürse o da şirketle sözleşme imzaladığından Mirat onu zihnine alabilecektir. Böylece Esra gibi Tuncay da Mirat'ın zihninde yaşama imkânı bulacaktır. Mirat, Esra'nın yoğun ısrarıyla Tuncay'ı hayata bağlayan cihazlardan birinin fişini çeker. Mirat, günün sonunda birini öldürdüğü ve katil olduğu düşüncesiyle bu yaptığına çok pişman olur (Gülsoy, 2016, s. 83-86). Mirat'ın cihazlarla az da olsa yaşama umudu olan Tuncay'ı, zihnine aldığı Esra'nın yönlendirmesiyle öldürmesi transhümanizmin "dünyanın en tehlikeli fikri" (Fukuyama, 2005, s. 42) olduğunu doğrular niteliktedir.

Mirat bir süre sonra yine Esra'nın yoğun ısrarları ve yönlendirmeleriyle hizmetin uzmanlarından ikinci bir kişiyi zihnine almak istediğini bildirir. Görevli bunun şirketin ilkelerine aykırı olduğunu belirtir. Aynı zamanda "çoklu zihin konukluğu" çalışmalarının henüz laboratuvar ve deney aşamasında olduğunu aktarır. Türkiye'de daha bunun uygulama iznini almadıklarını ifade eder. Mirat gönüllü denek olmak istediğini söyleyince uzman kişi prosedürlerden, merkez laboratuvarın yetkili olduğundan bahseder. Merkez ofise sormadan izin veremeyeceğinden, yan etkilerinin çok fazla olabileceğinden yakınıdır. Mirat ise bunların hiçbirinin umurunda olmadığını belirtip merkezle konuşmaları konusunda ısrarını sürdürür. O esnada zihninde Esra, bu işin olacağını ve izin vereceklerini kulağına fısıldar. Mirat nasıl emin olduğunu sorduğunda araştırdığını söyleyip ellerinde yeterli sayıda vaka olmadığını, Amerika'da birçok eyaletin bu tür araştırmaları yasakladığını söyleyip sebeplerini şu şekilde açıklar: "Etik nedenlerle... Hukuksal nedenlerle... Dinî nedenlerle... Zihnin ölmeyişi, bedeninin içi boş bir kabuk gibi fırlatıp atılması tüm dinlerin altını oyuyor. Muhafazakârlar bu deneylerin yasaklanması için çok ciddi bir mücadele veriyorlar. Şirket de çalışmalarına bizimki gibi ülkelerde devam ediyor" (Gülsoy, 2016, s. 91). Burada teknolojik araçlarla insan bedenine ve zihnine yapılan müdahalelerin hukuksal ve etik problemler yanında dinleri de temelden sarstığına, muhafazakâr çevrelerin bu tür deneylerin yasaklanması için gösterdikleri çabaya dikkat çekilmektedir. Dolayısıyla romanda daha önce de ifade edildiği gibi teknoloji eliyle insan hayatına yapılan müdahalelerin birtakım sakıncaları da beraberinde getirdiği hatırlatılmaktadır. Janus teknolojisi bu sakıncaları taşıyor olsa da bu hizmeti sağlayanlar, uygulama alanı veya yeni denekler bulduğunda bu tür zararları dikkate almadan elde edecekleri sonuca odaklanmaktadırlar.

Bir süre sonra Mirat'ın ısrarları sonuç vermiş, şirket ikinci bir kişiyi zihnine almasına izin vermiştir. Bunun için Mirat'ın koluna dövme yapılmış, altına da bir biyo-çip

yerleştirilmiştir. Bundan sonra o da Janus projesinin bir parçası olmuştur. Artık vücudundaki bütün değişiklikler kayıt altına alınacak, en gelişmiş tıbbi izlemeyle takip edilecektir. O artık iki kişiyi zihninde barındıran yetmiş sekiz denekten birisi olmuştur. Ancak bu dövme ve nakil işleminden sonra Mirat yaklaşık bir hafta kendine gelememiş sürekli uyumuş ve zayıf düşmüştür. Uzman kişiler, Tuncay'ın beyninin günlerdir komada kalmış olmasından dolayı hasar gördüğünü, kopyalama sırasında hatalı ve bozulmuş kayıtları ayıklamaya çalışırken birtakım sorunların ortaya çıktığını söylerler. Bu nedenle kendisini bir hafta uyuttuklarını açıklarlar. Zihnine ikinci kişiyi alma konusunda bildikleri prosedürlerini uygulayacaklarını ancak sonucu kendilerinin de kestiremediklerini dile getirirler (Gülsoy, 2016, s. 92-95).

Daha sonra uzman kişilerin gözetiminde Mirat, tıpkı Esra'yı zihnine çağırdığı gibi Tuncay'la ilgili anılara gider ve bu anılardan hareketle onu da bilince çıkarıp zihnine alır. Normalde ölü olan Esra ile Tuncay Janus teknolojisiyle konuşmaya başlarlar ve yaşadıkları son ana, motor kazasının öncesine giderler. Ancak bu sefer motoru kullanan onları zihnine konuk eden Mirat'tır: "Şimdi Mirat çok tuhaf bir deneyim yaşıyordu. Hem motoru süren ellerin sahibiydi, Tuncay olarak o anı yaşıyordu hem Esra olarak başını Tuncay'ın sırtına yaslamış hızı hissediyordu hem de onların yanı başında Mirat olarak tüm bunları bir film gibi izliyordu" (Gülsoy, 2016, s. 97). Tuncay ise bu duruma oldukça şaşırır. Mirat'ın kim olduğunu, onları niçin zihnine alıp yaşattığını sorgular. Mirat cevap vermekte gecikince Esra, "[ç]ünkü çok yalnızdı" diyerek söze girer. Esra'nın kendiliğinden söze girmesi Mirat'ı sınırlendirir. Onları "[t]eşekkür etmenizi bekledim! Bunu değil. Burası benim zihnimin içi, benim beynimin içindediniz, bunu asla unutmayın! Siz ölüsünüz. Tıbben, kanunen ölüsünüz. Benim sayemde yaşamaya devam edeceksiniz" (Gülsoy, 2016, s. 97) sözleriyle uyarır. Burada Esra ile Tuncay'ın tıbben ölü olmalarına karşın teknoloji aracılığıyla, insan-makine iş birliğiyle başkasının zihninde yeniden yaşama ve konuşma imkânı bulmaları kapsamında transhümanizmin temel izleği ölümsüzlük ele alınmıştır.

Mirat, Janus sisteminden çıktıktan sonra bir berbere gider. Biraz değişimin kendisi için hiç de fena olmayacağını düşünür, kafasını kazıtmaya karar verir. Janus teknolojisiyle Esra'yı ile Tuncay'ı birlikte zihnine alması ona gençlik aşısı gibi gelmiş, yıllardır kendini hiç bu kadar enerjik ve neşeli hissetmemiştir. Romanda Mirat'taki olumlu yöndeki bu değişim, şu şekilde aktarılır:

"Sahilde koşuyordu. Kaslarını, eklemlerini, nefesini zorluyordu ama bir yandan da müthiş zevk alıyordu. Ellisine yaklaşmış biri gibi değil de çok daha genç biri gibi taze ve güçlü hissediyordu kendini. Dazlak kafası güneşte güzel bir renk alsın diye bronzlaştırıcı yağ sürmüştü. Gözünde yeni aldığı güneş gözlükleri, ayağında yeni spor ayakkabıları, bacaklarına yapışan koşucu şortuyla başka biri gibiydi" (Gülsoy, 2016, s. 99).

Mirat eve geçip yemeğini yerken televizyonda bir haber programında kendisini çok yakından ilgilendiren bir konunun tartışıldığını fark eder. Sunucu tarafından programın konuk profesörüne "Ölen kişilerin zihinlerinin yaşayan kişilere aktarılması psikolojik

sorunlara yol açabilir mi?" şeklinde bir soru sorulur. Bir psikiyatrist olarak bu durumu değerlendirmesi istenir. Profesör ise bu durumun hiç de normal ve doğal olmadığını belirtip doğada yaşayabilmek adına insanın zihinsel becerilerinin evrimle geliştiğine dikkat çeker. Zihnin içine ölmüş insanların zihinlerinin alınmasının komplikasyonlara yol açabileceği çeşitli kişilik bozuklukları yaratabileceği üzerinde durur. İnsanın zihinsel bütünlüğünün önemli olduğuna vurgu yaparak kişiliğin bölünmesi, zayıflaması ve huy değişiklikleri gibi hususların potansiyel tehlikeler olduğunu dile getirir. Sunucu ise araştırmaların zihinlerini başkalarına açanların son derece mutlu olduğu yönünde veriler içerdiğini ve gündelik yaşamlarında daha başarılı oldukları, işlerinde performanslarının arttığı yönünde dönütler alındığını belirtir. Konuk profesör bunun çok yeni bir teknoloji olduğunu dolayısıyla uzun süreli sonuçlarının bilinmediğine ve ahlaki olarak yanlış uygulamalarının olduğuna işaret eder. Özellikle cinayet ve intihar vakalarına bu uygulamada rastlandığını, hizmeti alanların sayısı arttıkça bu vakaların sayısında da artış olabileceğini vurgular. Janus teknolojisinin istismara açık bir alan olduğunu özellikle doğal bir olgu olan ölümün kabullenilmemesi ve kişinin özel alanının ihlal edilmesi gibi sonuçlar doğurabileceğini açıklar. Bu türden deneysel çalışmalara engel olunmasının gerekliliğine dikkat çeker (Gülsoy, 2016, s. 100-101). Burada konuk profesörün Janus'la ilgili kaygıları ve eleştirileriyle transhümanizmle ilgili kaygılar ve eleştiriler ortaklık göstermektedir.

Mirat, Esra ve Tuncay bu hizmeti kendi çıkarları, iyilikleri ve gelişimleri için düşünürken zararları konusunda oldukça deneyimsizdirler. Esra ve Tuncay birer ölü olduğu için bu hizmetin olası zararlarından fazla etkilenmeyeceklerdir. Ancak normal yaşamını sürdüren Mirat için Janus'un bedeninde, zihninde ne gibi yaralar açacağı belirsizliğini korumaktadır. Dolayısıyla romanda transhümanizmin olası zararlarının, olumsuz sonuçlarının sorgulandığı görülmektedir.

Romanda yine Mirat'ın, kanallar arasında dolaşırken tesadüf ettiği Janus ilgili konuşmaların birinde uygulamanın dinle ilişkisine ve inanç bağlamında bu hizmete getirilen eleştirilere değinilir:

“Dindarlar da derhal bu uygulamanın yasaklanmasını istiyorlardı. İnsanın ruhu -onlar zihin demiyorlardı- bedeni ölünce arafa gidip beklemeliydi. Kıyamet koptuğu gün herkesin günahları ve sevapları tartılacak, iyiler cennete kötüler cehenneme gideceklerdi. Bunun dışında bir durum sapkınlıktı. Ölen kişinin ruhunun başka bir insanın bedeninde yaşatılması Allah'ın gücüne giderdi, şirk koşmak anlamına gelirdi” (Gülsoy, 2016, s. 102).

Transhümanizmin seküler bir hareket olduğu düşünüldüğünde Janus teknolojisine yönelik bu eleştiriler isabetli görünmektedir. Zira “transhümanizm “geleneksel dini temaları, kaygıları ve hedefleri sekülerleştirirken teknolojiye de dini bir önem atfetmektedir” (Tirosh-Samuels, 2022, s. 56). İnsanın biyolojik sınırlarını aşarak insanlık için idealize edilmiş seküler bir son tasavvuru taşıması, Tanrı inancını derinden sarsması ve insan yapımı teknolojiyi bir kurtarıcı olarak görmesi dindar kesimleri rahatsız etmektedir. Janus teknolojisi de tıpkı transhümanizmde olduğu gibi insan yapımı bir

makineyle insanın biyolojik sınırlarını aşarak idealize edilmiş seküler bir sonu, Allah'ın yerini alan üstün insan ulaşmayı hedeflediğinden dindarlar tarafından olumlu karşılanmamıştır. İnsanın hastalıklarının yok edilerek, ömrünün uzatılarak ebedileştirilmesi, güç ve yetiler açısından donatılarak tanrılaştırılmaya çalışılması (Dağ, 2018, s. 190) bugün transhümanizme dinî açıdan getirilen eleştiriler arasında yer almaktadır. Dolayısıyla romanda Janus teknolojisine dinî açıdan yöneltilen eleştiriler kapsamında transhümanizme yönelik bu türden eleştirilerin somutlandığı söylenebilir.

Romanda Mirat zihnine Tuncay'ı aldığından itibaren her şeyin çok değiştiğini bilhassa ilk zamanlardaki gibi Esra'nın artık kendisiyle ilgilenmediğini düşünmektedir. Tuncay ise uzun süre komada kaldığından zihninde de bir görünüp bir kaybolmaktadır. Mirat, bir gece yarısı uykusundan bir şeyler yapmak dürtüsüyle uyandığında dışarıdan gelen seslerin gerçek dünyaya ve gerçek insanlara ait sesler olduğunu aklından geçirir. Kendisini mutsuz, yalnız insanlar arasına karışmış görür. Tuncay'ı zihnine almak için ona dair anılara gider. Aydınlık bir gecede zihni Tuncay'a ait dağınık anı parçalarıyla çevriliyken birdenbire kendini kötü hissetmeye başlar ve zihninden şu düşünceler geçer: "İçinden geçtiği dünyanın, kendi dünyasının içine gizlenmiş ikinci bir dünya olduğunu anladığında Mirat'ın içi burkuldu. İnsan virüs gibi bir şeydi. İçine girdiği her ortamı kendini çoğaltmak için kullanıyordu" (Gülsoy, 2016, s. 104).

Mirat'ın bu düşünceleri Janus hizmetinin insan zihninde, ruhunda açtığı tahribatı gözler önüne sermektedir. Mirat her ne kadar hizmete girdiği andan itibaren genel anlamda kendisini iyi ve sağlıklı hissetse de zaman zaman karşılaştığı şeylerin etkisiyle derin bir hayal kırıklığı yaşar. Hizmette girdiği andan itibaren her şeyi kendi çıkarları için düşündüğünü, kendini çoğaltmak amacıyla yaptığını âdeta itiraf ederek bu türden bir teknolojinin insan eliyle kötüye kullanılabileceği ihtimalini ortaya koyar. Mirat ilk anda zihnine konuk ettiği Esra ile sevişirken, Tuncay sayesinde motor kullanırken, spor yaparken kendini daha mutlu, daha sağlıklı hissetmiş; çoğu şey kendi lehine olduğundan Janus hizmetinin olumsuzluklarını görmezden gelmiştir. Diğer taraftan Tuncay da Mirat'ın yaşından, fiziksel güçsüzlüklerinden, bedensel arzularından yararlanmıştır. Esra bu konuda kendisini uyardığında Mirat ona "[s]en de beni kullandın. Tuncay'a ulaşmak için beni kullanmadın mı! Beni baştan çıkardın, her istediğini de yaptırдың" (Gülsoy, 2016, s. 128) diyerek tepki gösterir. Bu durum transhümanizmin insan benliğinde, ruhunda açtığı yaraları somutlamaktadır. Romanın sonlarına doğru Mirat, Janus hizmetinin kendisi için artık olumsuz bir duruma evrildiğini, âdeta yıkıma dönüştüğünü hissetmektedir:

"Zaten çoğu şeyi unuttum. Unuttukça kendimden uzaklaşıyorum. Eskiden de böyleydim belki ama hayır, bu kadar değildi. O zamanlar insanların arasında sadece bir yalnızdım. Şimdi kendi kendime bile yabancıyım. Şuraya bak... Bunlar, bu mezeler, bu masa... Hiçbiri gerçek değil. Bir hatıra belki. Hepsi o kadar. İnsanların arasında yaşarken böyle değildim. Kendi zihnimin içinde kaybolmazdım. Bir şekilde var olmaya devam ederdim. Ne oluyor bana Esra? Ben derken bile kendimden emin değilim. Ben, adı Mirat olan kişi olarak geçmişime dair doğru düzgün bir şey hatırlamıyorum (Gülsoy, 2016, s. 128-129).

Böylelikle romanda transhümanist öğelerin insanı daima mutlu ve iyi hissettireceği düşüncesinin her zaman gerçekleşmeyeceği, teknolojik aygıtların zaten karmaşık olan insan zihnini, ruhunu daha da karmaşık hâle getireceği belirginleştirilmiş olur. Dolayısıyla yüksek ve siber teknolojikleşme sürecinde de olsa insan, doğası ve özü itibarıyla isteklerinden, memnuniyetsizliklerinden kurtulamayacaktır. Bu husus transhümanizme yönelik “teknolojinin artması hoşnutsuzlukları ve arzuları ortadan kaldırmayacak bilakis hoşnutsuzluk ve arzuyu arttıracaktır” (Dağ, 2018a, s. 213) eleştirisini akla getirmektedir.

Mirat kendini kötü hissettiği için Esra ve Tuncay’ı zihnine çağırmasını sağlayan parmağındaki yüzüğü çıkarır. Janus’un iki yüzünün, yapışık iki başının yer aldığı bu yüzük bu yüzükten maruz kaldığı acılardan, yaşadığı olumsuzluklardan dolayı büyük bir tiksinti duyar. Yüzüğün tehlikeli âdeta bir silah gibi öldürücü gücü olduğunu, ondan kurtulması gerektiğini düşünür. Yanlış yaptığını bile bile yüzüğü klozetin içine atar. Yüzük olmadığı için de artık Esra ile Tuncay’ı zihninden istediği zaman atamayacaktır. Esra, Tuncay’ın bu durumdan yararlanacağını bildiği için endişe etmeye başlar. Mirat daha sonra zihnine aldığı Tuncay’ın ısrarı ve yönlendirmeleriyle yeni aldığı motoru çok süratli kullanır ve kaza yapar. Gözünü yaralanmış bir şekilde hastanede açar. Tuncay, Esra’yı kıskandığından ona zarar vermek istemiş, kaza yapmasına sebep olmuştur. Diğer taraftan Janus hizmeti veren şirketin yasal izni olmadığı ve birçok insanın ruh sağlığını olumsuz etkilediği için Türkiye’deki şubelerine baskın yapılmış, bütün görevlileri tutuklanmıştır (Gülsoy, 2016, s. 136-142).

Teknolojik aygıtlarla insan zihninin dış müdahalelerle yönlendirilmesi, bilincin ters yüz edilmesi Janus hizmeti kapsamında transhümanizmle ilgili etik sorunları gündeme getirmektedir. Romanda insan zihninin başkalarının etkisi ve kontrolü altına girmesi bağlamında özgür irade ve bireysel kimlik konularında transhümanizme bir eleştiri getirilir. Mirat’ın yönlendirilmiş zihinsel bir müdahaleyle motosiklet kazasında ölüme yüz yüze gelmesi, transhümanizmin olası potansiyel tehlikelerini somutlamaktadır. Zihnin başka bir kişi tarafından kontrol edilmesi, yönlendirilmesi kişisel iradenin tamamen ortadan kalkması anlamına geldiğinden insanı önceleyen, onu mükemmelleştirme arzusunda olan bir hareket için bu durum büyük bir soru işareti oluşturmaktadır. Dolayısıyla transhümanistler “insanları iyileştirmek veya geliştirmek için onlara daha fazla güç, zekâ, algı ve hatta belki de uçma yeteneği gibi tamamen yeni ve hatta hayal bile edilemeyecek güçler yaratmak gibi alternatifler geliştirirken insanı insan yapan şey olan insan bilincine saldırmaktadırlar” (Ayan, 2019, s. 422). Romanda olduğu gibi insanın özgür iradesinin ve bireysel seçimlerinin ortadan kaldırılması varoluşsal krizleri de beraberinde getireceğinden bu türden teknolojik müdahalelerin olası zararları öngörülememektedir. Romanda teknolojinin insan üzerindeki yan etkilerinin vurgulanması transhümanizmin sadece iyileştirici ve geliştirici bir yönü olmadığını göstermektedir.

Öte yandan romanın “Sonsöz” bölümünden alıntılanan şu cümleler bir taraftan kurmaca yazarın benliğini sarsan, Nerval, yerine ve Beşir Fuad gibi intihar etmiş yazarların hayatlarını anımsamak suretiyle zihnini meşgul eden ölüm düşüncesini belirginleştirirken



bir taraftan da yazıyı/yazmayı ikinci bir hayatla, sonsuzlukla eş değer görmesi bakımından açısından transhümanizmin ölümsüzlük düşüncesini hatırlatır:

“Neden durmadan intihar etmiş yazarlara yöneliyorum? Neden onların peşinden ölüm denilen o karanlık coğrafyayı keşfe çıkıyorum? Bir gün intihar edebilirim korkusu yüzünden mi? İnsan korktuğundan büyülenirmiş. Yazmamın nedeni buydu belki... Kurmaca hikâyelerle varlığımı çoğaltmak. Öykülerin, romanların sayfaları arasına saklanmak. Delilik gelip beni bulmasın diye. (...) Metinlerin arasında oluşan bu sonsuzluk beni ürkütüyor artık. Gözümü dikip bakıyorum kendi yarattığım bu uçuruma...” (Gülsoy, 2016, s. 174-175).

Kurmaca yazar “Sonsöz” notunda yazma amacını açığa vururken ölüm/intihar düşüncesi ikileminde varlığını çoğaltmaya, ölüm meleğinden uzaklaşıp labirentler içinde kendini kaybettirerek eserlerinin arasında saklanma isteğini dile getirir. Bu husus roman karakteri Mirat’ın Janus hizmetini almaya başladıktan sonra kendini ailesinden, arkadaşlarından kendini soyutlamasını ikinci hayatıyla ilgili kimseye bu durumdan söz etmemesini akla getirmektedir. Diğer yandan kurmaca yazarın metinleriyle oluşturmaya çalıştığı sonsuzluğu uçurumla özdeşleştirmesi, bu eylemin tehlikeli sonuçlar doğurulabileceği olasılığına işaret etmektedir. Benzer endişeler, tehditler daha sağlıklı, daha uzun yaşama arzusunda olan roman karakteri Mirat için de söz konusudur. Son olarak “Ekler” başlığında yer alan “Bedenin, zihnin ve ruhun mükemmel uyumunu tehdit eden kötü güçler dalga dalga üzerimize gelirken gözlerimizi kapamayı tercih edeceğiz. Çaresiz bir içe dönüş” (Gülsoy, 2016, s. 183) notuyla teknoloji eliyle aşındırılmış, değişime uğratılmış insanın bütün bu tehlikeler, tehditler karşısında çaresiz kalmasına gönderme yapılır. Bu doğrultuda romanın üst kurgusal yapısının transhümanist izlekleri, ögeleri belirginleştiren aynı zamanda kurmaca yazarla roman karakterini benzer konular ve kaygılar etrafında buluşturan bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

## **Sonuç**

Hümanizmle başlayan insanın en değerli, en yüce varlık olduğu algısı, transhümanizm süreciyle birlikte başka bir boyuta evrilmiş; insanın teknoloji vasıtasıyla verili olan sınırlarının ötesine geçebileceği, yeteneklerini geliştirebileceği, “üst-insan”, “süper insan” konumuna yükselebileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Transhümanizm, teknolojinin imkânlarıyla insanın fiziksel, ruhsal ve zihinsel potansiyelini arttırarak onun daha akıllı, daha sağlıklı ve daha uzun bir yaşama sahip olacağını öngörmektedir. Dolayısıyla transhümanizmin bu uğurdaki amaçları, öngörülleri, sanat eserlerinde somutlanma ve değerlendirilme imkânı bulmuştur. Edebiyat ve özelde roman türü transhümanist izleklerin ve ögelerin yoğun olarak işlendiği bir alan konumundadır. Bu doğrultuda Türk edebiyatında roman türü özelinde transhümanizm düşüncesini kapsayan, bu düşüncenin unsurlarını ele alan eserlerin varlığından söz etmek mümkündür.

Bu bağlamda Türk edebiyatının üretken yazarlarından Murat Gülsoy’un *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* romanı, bazı açılardan transhümanizm kavramı etrafında okuma imkânı sunmaktadır. Romanda transhümanizm kavramı, insanın kendini yenileme arzusu etrafında teknolojinin insan doğasına etkileri, bireyin zihinsel ve bedensel



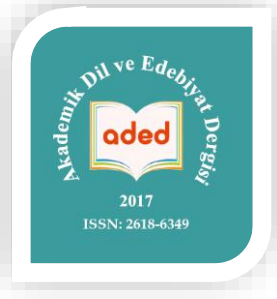
değişimleri etrafında işlenmiştir. İnsan-makine etkileşimi kapsamında teknolojinin insan yaşamındaki olumlu etkilerinden hareketle transhümanist ideallerin gerçek dünyada nasıl karşılık bulacağı ele alınmıştır. Bu doğrultuda romanda insanın zihinsel olarak sınırlarının aşılması, bedensel anlamda sağlıklı ve güçlü hâle getirilmesi ve başka bedenlere, zihinlere hükmetmesi açısından transhümanizmin hedeflediği hususlara yer verilmiştir. Bununla beraber romanda insanın varoluşsal sorunları etrafında yaşadığı ruhsal karmaşa ve kırılmalar üzerinden teknolojinin insan üzerindeki olumsuz etkileri irdelenmiş, transhümanist hareketin tehlike ve zararları somutlaştırılmıştır. Roman başkişisi Mirat Alsan, emekli olduğu gün tesadüfen karşısına çıkan Janus teknolojisi sayesinde zihnine aldığı ölü insanlarla hayatı başka türlü deneyimleme fırsatı bulmuştur. Benzer şekilde yaşayan bir insanın zihnine konuk olan Esra ile Tuncay da Janus teknolojisiyle ölümden sonra tekrar yaşama, dünyayı ve sevdiklerini yeniden gözlemleme imkânına erişmişlerdir. Ne var ki bu teknolojik hizmetin zararlı ve olumsuz yönleri roman kişileri üzerinde zihinsel ve bedensel tahribatlara yol açmıştır. Romanda karakterlerin başkalarının duygularını yönetme gücü, yalnızlıklarını ve duygusal boşluklarını gidermeye yönelik bir çaba olarak görülürken, bu gücün etik sınırları ihlal etmesi sorunsallaştırılmıştır. Gülsoy'un bu romanıyla insan-makine ilişkisi bağlamında transhümanizmin ilkelerini somutlayan yeni bir yaratım, alternatif bir yaşam düzeneği sunduğu belirtilebilir. Romanda insanın kendini yenileme, sınırlarını aşma ve daha sağlıklı, daha mutlu yaşama arzusu makine-insan birlikteliğiyle başka zihinlerde var olması çerçevesinde işlenmiştir. Böylelikle transhümanizmin öngördüğü teknolojik imkânlarla hastalıkların yok edilmesi, bedensel güçsüzlüklerin ortadan kaldırılması, ölümsüzlüğe, üst-insana ulaşma düşüncesi somutlaştırılmıştır. Bununla beraber transhümanizmle ilgili endişeler ve tehlikeler dikkatlere sunularak bu düşüncenin insan üzerindeki olumsuz etkileri ortaya konmuştur.

## Kaynaklar | References

- Agar, N. (2007). Where to transhumanism? The literature reaches a critical mass. *The Hastings Center Report*, 37 (3), 12-17.
- Ağın, B. (2022a). *Posthümanizm: Kuram, kavram, bilimkurğu*. Siyasal Kitabevi.
- Ağın, B. (2022b). Kara ayna, She-hulk ve karanlık ikiz meselesi: Posthümanizm/transhümanizm. *Pasajlar*, 11, 33-48. <https://doi.org/10.29000/rumelide.649263>
- Arvas, S. (2023). *Dijital işgal ve transhümanizm*. IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Ayan, M. (2019). In Octavia Butler's Dawn transhumanism: Scientific utopia or humanistic dystopia? *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Ö6, 419-426.
- Bilgici, Y. (2016). Bir başkasının zihninde yaşamak mümkün mü? *Hürriyet Cumartesi*, 11 Mart. 28 Ekim 2023'te <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/murat-gulsoy-bir-baskasinin-zihninde-yasamak-mumkun-mu-40067108> adresinden edinilmiştir.
- Bolat, T. (2021). Romanın kendini keşfi: Türk romanında üstkurmaca. İz Yayıncılık.
- Bostrom, N. (2005a). Transhumanist values. *Journal of Philosophical Research*, 30, 3-14.
- Bostrom, N. (2005b). A History of transhumanist thought. *Journal of Evolution and Technology*, 14 (1), 1-25
- Çelik, N. (2023). Murat Gülsoy ile söyleşi. *Mahal Edebiyat*, 25 Ekim 2023'te <https://mahaledebiyat.com/murat-gulsoy-ile-soylesi/> adresinden edinilmiştir.
- Dağ, A. (2018a). *Transhümanizm: İnsanın ve dünyanın dönüşümü*. Elis Yayınları.
- Dağ, A. (2018b). Sinema ve romanda transhümanizm: 'Blade Runner' filmi ve 'Neuromancer' roman örneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 89-98. <https://doi.org/10.29000/rumelide.417487>
- Dağ, A. (2022). *İnsansız dünya: Transhümanizm*. Ketebe Yayınevi.
- Damak, F. (2019). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet: Yası yazıya tutturmak*. Monograf, 11, 99-130.
- Doede, B. (2009). Transhumanism, technology, and the future. *Appraisal*, 7(3), 39-54.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Fukuyama, F. (2005). Transhümanizm. *Foreign Policy*, 144, 42-43.
- Gülsoy, M. (2016). *Yalnızlar için çok özel bir hizmet*. Can Yayınları.
- Harrison, P. & Wolyniak, J. (2015). The History of transhumanism. *Notes and Queries*, 62 (3), 465-467.
- Huxley, J. (1957). *New bottles for new wine*. Chatto and Windus [Publications].

- Janus görseli. (2010). Wikipedia. 10 Eylül 2024'te <https://tr.wikipedia.org/wiki/Janus> adresinden edinilmiştir.
- Karauğuz, A. M. (2020). Cennetten kovulan insanın cenneti yeniden inşa uğraşı: Transhümanizm. *Türk Dili*, 821, 52-59.
- Kâşâni, A. (2015). *Tasavvuf sözlüğü*. İz Yayıncılık.
- Köse, A. (2022). Transhümanizm: Yarın elbet bizim! *Pasajlar*, 11, 189-208.
- Kulak, A. (2019). Murat Gülsoy edebiyatında 30. yıl Murat Gülsoy röportajı. *Nouvar*, 20 Ekim 2023'te <https://www.nouvar.net/murat-gulsoy-edebiyatinda-30-yil-murat-gulsoy-roportaji/> adresinden edinilmiştir.
- Livingstone, D. (2015). *Transhumanism: The history of a dangerous idea*. Sabilillah Publications.
- Mahootian, F. (2005). Ideals of human perfection: A comparison of sufism and transhumanism. H. Tirosch-Samuels & K. L. Mossman (ed.). *Building better humans? refocusing the debate on transhumanism* içinde (s. 133-156). Peter Lang.
- More, M. (1990). Transhumanism: Towards a futurist philosophy. *Extropy*, 6, 6-12.
- More, M. (2013). The philosophy of transhumanism. M. More & N. V. More (ed.), *The Transhumanist reader: Classical and contemporary essays on the science, Technology, and philosophy of the human future* içinde (s. 3-17). John Wiley & Sons.
- Özdemir M. & Başaran N. (2021). Transhümanizm, posthümanizm ve insan bilincinin yeni kapsamı. *İslami Araştırmalar*, 32(1), 30-51.
- Pordzik, R. (2012). The posthuman future of man: Anthropocentrism and the other of technology in anglo-american science fiction. *Utopian Studies*, 23(1), 142-161.
- Quiroga, R. Q. (2013). Borges ve bellek: İnsan beyniyle karşılaşmalar, F. B. Aydar, (çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Raulerson, J. T. (2010). Singularities: Technoculture, transhumanism and science fiction in the 21st century [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. University of Iowa.
- Ross, B. D. (2019). Transhumanism: An ontology of the world's most dangerous idea. [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of North Texas.
- Saraçoğlu, A. (2018). İki yüzlü roma tanrısı: Ianus (Janus). *Arkeoloji ve Sanat*, 158, 29-38.
- Shelley, M. (2019). *Frankenstein ya da modern prometheus*. Y. Yavuz (çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tiros-Samuels, H. (2012). Sekülerist bir inanç olarak transhumanizm. T. Dereci (çev.) *Pasajlar*, 11, 55-84.

- Tunç, G. (2021). Mutlak buna bir çare bulacağım: transhümanizm kavramı ve Nâzım Hikmet'te makineleşme arzusu. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. 5(4), 2704-2719. <https://doi.org/10.34083/akaded.1023027>
- Turan, S. (2022). Jules Verne'in romanlarında teknoloji söyleminin dönüşümü. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. Ö11, 416-424.
- Uğur, S. (2021). Transhumanist çağda açık üniversitelerin yeniden yapılandırılması için bir stratejik plan oluşturulması. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Yılmaz, D. (2021). İnsan pusulasını şaşırınca büyük yazarları düşünmeli. *İleri Haber*, 22 Ekim 2023'te <https://www.ilerihaber.org/icerik/insan-pusulasini-sasirinca-buyuk-yazarlari-dusunmeli-131612.html> adresinden edinilmiştir.



# Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

*Journal of Academic Language and Literature*

[Cilt/Volume: 9, Sayı/Issue: 1, Mart/March 2025]

## Yunus KAPLAN

<https://orcid.org/0000-0002-2421-253X>

Prof. Dr.

[yunuskaplan80@gmail.com](mailto:yunuskaplan80@gmail.com)

Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi

<https://ror.org/03h8sa373>

İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

## 16. Yüzyıldan Müellifi Meçhul Bir Arapça-Türkçe Manzum Sözlük

*An Arabic-Turkish Poetic Dictionary of Unknown Authorship from the 16th Century*

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 21.01.2025

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 12.03.2025

Yayın Tarihi | *Date Published*: 20.03.2025

### Atıf | *Citation*

Kaplan, Y. (2025). 16. Yüzyıldan Müellifi Meçhul Bir Arapça-Türkçe Manzum Sözlük. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 9(1), 638-670. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624635>

Kaplan, Y. (2025). An Arabic-Turkish Poetic Dictionary of Unknown Authorship from the 16th Century. *Journal of Academic Language and Literature*, 9(1), 638-670. <https://doi.org/10.34083/akaded.1624635>

### Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme   <i>Review Reports</i>	Çifti Tarafı 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>	<a href="mailto:adeddergi@gmail.com">adeddergi@gmail.com</a>
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&amp;License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma <a href="#">Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası</a> lisansı altında yayımlanır   <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under <a href="#">Attribution-NonCommercial 4.0 International</a></i>

© Yunus KAPLAN | Creative Commons [Attribution-NonCommercial 4.0 International](#)



## Öz

Klasik Türk edebiyatı geleneğine zenginlik katan eser türlerinden biri de farklı bir dil öğretiminde yardımcı kaynak olarak kullanılmak üzere hazırlanan sözlüklerdir. Değişik hacim, muhteva ve şekillere sahip olan bu eserlerin çoğunluğu mensur olsa da azımsanmayacak sayıda manzum sözlük de tanzim edilmiştir. Yaklaşık altı asırlık bir dönemde varlık gösteren klasik Türk edebiyatı geleneğinde yüzün üzerinde manzum sözlüğün varlığı tespit edilerek bu eserler ilim âleminin istifadesine sunulmuştur. Bu çalışmalarda farklı diller için kaleme alınanlar olmakla birlikte manzum sözlüklerin daha çok Arapça ve Farsçanın öğretiminde kullanılmak üzere hazırlandıkları ortaya konmuştur. Hem hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmayan hem de müellifi meçhul olan Arapça-Türkçe şeklinde tanzim edilen ve çalışmamızın esası olan sözlük de manzum sözlük silsilesinin halkalarından birini teşkil etmektedir. Müellif tarafından telif tarihi 957/1550-51 yılı olarak zikredilen eser, beyit sayısı 15 ile 41 arasında değişen 9 kıt'alık sözlük ve 6 beyitlik hâtime bölümlerinden oluşmaktadır. 196 beyitlik sözlük kısmını teşkil eden kısımlardan yedisi kıt'a, ikisi ise mesnevi nazım şeklindedir. Eserde 900 Arapça kelimenin Türkçe karşılığına yer verilmiştir. Bu çalışmada şimdiye kadar çeşitli vesilelerle tespit edilen Arapça-Türkçe şeklinde tanzim edilmiş manzum sözlükler hakkında özet mahiyetinde bilgiler verildikten sonra, şimdilik bilinen tek yazma nüshası Süleymaniye Kütüphanesinde Yazma Bağışlar Koleksiyonu 5154 numarada kayıtlı olan manzum sözlüğün şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durularak çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk edebiyatı, 16. yüzyıl, sözlük, manzum sözlük.

## Abstract

One of the types of works that enrich the tradition of classical Turkish literature is dictionaries prepared as auxiliary resources for teaching a different language. Although the vast majority of these works, which vary in volume, content, and form, are in prose, a significant number of verse dictionaries have also been composed. In studies conducted on the classical Turkish literature tradition, which spanned nearly six centuries, the existence of over a hundred verse dictionaries has been identified and presented for the benefit of the academic world. While these studies include dictionaries written for different languages, it has been revealed that verse dictionaries were primarily prepared for teaching Arabic and Persian. An Arabic-Turkish dictionary, which is both absent from the sources and of unknown authorship, constitutes one of the links in the chain of verse dictionaries. The work, whose date of composition is stated by the author as 957/1550-51, consists of a dictionary section with nine qit'as (stanzas) varying between 15 and 41 verses, and a six-verse conclusion. Of the nine qit'as that make up the dictionary section, which comprises 196 verses, seven are in the qit'a form, while two are in the mathnawi form. The work includes 900 Arabic words along with their Turkish equivalents. In this study, after providing a summary of the Arabic-Turkish verse dictionaries identified on various occasions thus far, the formal and content characteristics of the verse dictionary, whose only known manuscript copy is currently recorded under number 5154 in the Manuscripts Donations Collection of the Süleymaniye Library, are examined, and its transliterated text is presented.

**Keywords:** Classical Turkish literature, 16<sup>th</sup> century, dictionary, poetic dictionary.

## Giriş

Sözlükler, canlı varlık 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 eserlerdir. Genellikle farklı milletlere mensup fertlere kaynak dili öğretme amacıyla yazılan söz konusu 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 yansıtan önemli yazılı vesikalar arasında yer alır. 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).

İnsanlık tarihinin köklü ve kadim milletleri arasında yer alan ve tarih boyunca sayısız devletler kurarak dünya siyaset tarihinde ihtişamlı bir yere sahip milletlerden biri olan Türkler, İslamiyet'in kabulüyle birlikte İslam medeniyet havzasına dâhil olmuş; önce bu medeniyetin önemli iştirakçilerinden olan Araplar ve Farslarla, daha sonraları ise özellikle Osmanlılar döneminde Batı'ya yapılan seferler neticesinde fethedilen yeni yerlerin topluluklarıyla yakın münasebetler içinde olmuştur. Bu münasebetler zamanla karşı tarafın dilini öğrenme ihtiyacını ortaya çıkarmış, bu ihtiyaç da dil öğretiminin vazgeçilmez malzemelerinden biri olan sözlüklerin yazımını elzem hâle getirmiştir (Kaplan, 2022, s. 487).

Tarihî seyir içinde Osmanlı kültür havzasında hitap ettikleri kitleler göz önünde bulundurularak farklı amaçlar ve oluşan ihtiyaçlar da göz önünde bulundurularak farklı şekillere sahip, dillerinden en az biri Türkçe olan birçok sözlük kaleme alınmıştır. Büyük çoğunluğu mensur olan sözlükler yanında vezin, kafiye ve nazım şeklinin yapısal özelliklerinin ahenge olan katkısıyla çok daha kısa sürede öğrenilip hafızada kalıcı olma vasıflarını haiz olan manzum sözlükler de tanzim edilmiştir (Kaplan, 2024, s. 353).

Daha çok ilim adamları ve şairler tarafından kaleme alınan manzum sözlüklerde yer alan kelimelerin feshate ve belagete 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).

Dil öğrenmenin süresini kısaltmak, dil öğretimini kolaylaştırmak ve yabancı dilin kelimelerini karşılıklarıyla birlikte ezberletmek gibi amaçlarla kaleme alınmış olan manzum sözlükler, klasik dil öğretiminde bir ders kitabı olarak okunmuş ve okutulmuştur (Öz, 2016, s. 53). Bu eserler vesilesiyle talebelerin kelime bilgisi, ebced hesabı ve tarih düşürme, fiil çekimleri, sayılar, ay adları, yıl adları, kalıplaşmış ifadeler, tarihî şahsiyetler, mazmunlar, atasözleri, deyimler, kültüre ait kullanımlar, tercümeleleriyle verilen cümleler aracılığıyla sentaks bilgisi, temel dil kuralları hatta dinî bilgilerle birlikte; kullanılan bahirler ve veznin özellikleri, şiir bilgisi, takti ile okuma, nazım şekilleri ve söz sanatlarının öğretilerek erken yaşta şiir becerisine sahip olmalarının da temini amaçlanmıştır (Doğan Averbek, 2018, s. 89).



Anadolu'da ilk örnekleri Arapça-Farsça şeklinde tanzim edilen manzum sözlük yazımı, bilhassa Osmanlı tebaasındaki toplulukların dilleri olmak üzere zaman içinde farklı dillerde çeşitlilik kazanmıştır. Ancak Osmanlı toplumunda hem ilmî hem de edebî anlamda ortaya çıkan ihtiyaca istinaden bu türdeki eser yazımı daha çok el sine-i selâse tabiriyle ifade edilen Arapça, Farsça ve Türkçe dilleri üzerine ve Arapça-Türkçe, Farsça-Türkçe ve Arapça-Farsça-Türkçe olmak üzere üç şekilde yaygınlık kazanmıştır.

Şimdiye kadar manzum sözlük türünde kaleme alınmış birçok eser tespit edilerek gün yüzüne çıkarılmış olsa da yapılan araştırmalar neticesinde her geçen gün bu eserlere yenileri dâhil olmaktadır. Bu çalışmanın da mihverini 16. yüzyılda Arapça-Türkçe şeklinde tanzim edilen ve şimdiye kadar üzerinde herhangi bir çalışma yapılmadığı anlaşılan müellifi meçhul manzum sözlük teşkil etmektedir. Söz konusu manzum sözlüğe geçmeden önce çeşitli vesilelerle bugüne kadar varlığı tespit edilen Arapça-Türkçe manzum sözlükler hakkında özet mahiyetinde derli-toplu bilgi vermek yerinde olacaktır.

## 1. Arapça-Türkçe Manzum Sözlükler

**1.1. LUGAT-ı FERİŞTEOĞLU:** 1392 yılında Abdullatif İbn-i Melek (öl. 1418'den sonra) tarafından torunu Abdurrahman'ın dil eğitimi ve *Kur'ân*'ın daha iyi anlaşılması için kaleme alınan eser, Arapça-Türkçe şeklinde kaleme alınan manzum sözlüklerin ilkidir. Osmanlı'da sıbyan mekteplerinde ders kitabı olarak da okutulan eserde, 1528 Arapça kelimeye Türkçe karşılık verilmiştir (Muhtar, 1993, s. 21, 273).

**1.2. MAHMÛDİYYE:** *Ferîşteoğlu LUGATİ*'ne nazire olan eserin hem müellifi hem de telif tarihi hakkında elde kesin bir kayıt bulunmamaktadır. 957/1550-51 yılı veya öncesinde telif edildiği tahmin edilen ve toplam 447 beyte sahip olan eserde 2073 Arapça kelimenin 1573 Türkçe kelimeyle karşılığı verilmiştir (Ölker, 2015, s. 31-33).

**1.3. İSLÂH-ı MERKEZİ:** Merkez-zâde Ahmed Efendi (öl. 1556) tarafından kaleme alınan eser, *Ferîşteoğlu LUGATİ*'ne naziredir. Beyit sayısı 15 ile 19 arasında değişen 22 kıt'adan müteşekkil olup toplam 381 beyittir. Eserde 2650 civarında Arapça kelime veya ibarenin Türkçe karşılığı bulunmaktadır (Tanrıverdi, 2008, s. 47).

**1.4. LUGAT-ı VISÂLİ:** 1574 yılında Visâlî (öl. ?) mahlaslı bir şair tarafından hurûf-ı heca tertibine göre tanzim edilmiştir. Toplam 488 beyit olan ve 1900 civarı Arapça kelimenin Türkçe karşılığı verilen bu manzum sözlük, bir mukaddime ile 40 kıt'alık sözlük bölümünden oluşmaktadır (Kaplan, 2018, s. 59-60).

**1.5. CEVÂHIRÜ'L-KELİMÂT:** 16. yüzyılın önemli devlet adamlarından biri olan Şemsi Ahmed Paşa (öl. 1580) tarafından kaleme alınmıştır. Tanzim tarihi meçhul olan ve 643 beyitten oluşan eserde, Türkçe karşılıkları verilen Arapça 1467 kelime mevcuttur. Bu sayı, tekrarlarla birlikte 2000'i bulmaktadır (İnce, 2002, s. 179).

**1.6. TEŞRİH-İ TIBÂ':** Cihâdî (öl. 1000/1591-92'den sonra) mahlaslı bir şair tarafından 1000/1591-92 yılında manzum ve mensur olmak üzere iki bölüm hâlinde yazılmıştır. 374 beyit tutarındaki eserin manzum ve mensur her iki bölümünde toplam 3420 Arapça kelime, terkip ve cümlelerin Türkçe karşılığı verilmiştir (Doğan, 2016, s. 18-21; Türkmen, 2023, s. 54).

**1.7. Elfiyye:** 1000/1591-92 yılında Tâlib (öl. 1000/1591-92'den sonra) mahlaslı bir şair tarafından kaleme alınan eser, 108 beyitlik bir mukaddime ile 610 beyitlik sözlük bölümünü oluşturan 47 kıt'adan ibarettir. Eliften yâ harfine kadar alfabetik bir düzende tertip edilen eserdeki toplam beyit sayısı 718 olup 2650 civarında Arapça kelime veya ibarenin Türkçe karşılığını ihtiva etmektedir (Kaplan, 2024, s. 354-57).

**1.8. İlm-i Lugat:** İmadî mahlasıyla da tanınan 16. yüzyıl âlim ve şairlerinden Veli b. Yusuf (öl. 1003/1594?) tarafından tanzim edilmiştir. Manzum-mensur bir mukaddime, asıl sözlük kısmı ve hatime bölümlerine sahiptir. Eserin sözlük bölümü, eliften yâ harfine kadar alfabetik düzendeki beyit sayısı 5 ile 14 arasında değişen 71 kıt'aya sahiptir. Kıt'alardaki toplam beyit sayısı 618 olup, toplamda 2339 Arapça kelimenin Türkçe karşılığını yer verilmiştir (Uluocak & Eroğlu, 2024, s. 9-24).

**1.9. Sükker-i Sâfi:** 1018/1609-10 yılında Abdulcelil bin Yûsuf (öl. 1018/1609-10'dan sonra) tarafından nazmedilen eserin şimdilik herhangi bir nüshası elde değildir. Arapça-Türkçe şeklinde tanzim edilen bu manzum sözlüğün varlığı, nâzımın aynı esere yazdığı *Eş-Şerhi'l-Mustaffî Fi Fethi Sükkeri's-Sâfi* adlı şerhten hareketle tespit edilmiştir (Yazar, 2024).

**1.10. Seb'atû Ebhur:** 1026/1617 yılından önceki bir tarihte Abdulcelil bin Yûsuf (öl. 1018/1609-10'dan sonra) kaleme almıştır. Eser 51 beyitlik bir mukaddime ile beyit sayısı 6 ile 19 beyit arasında değişen 22 kıt'adan ibaret olup toplam 237 beyittir. Müellif her ne kadar mukaddime bölümünde hayvan isimleri, künye ve lakapları ele aldığını söylese de birtakım tanınmış şahıslar, eşya ve bitki isimleri, soyut kavramlar ile deyim ve fiillere de yer vermiştir (Fidan, 2023, s. 35-39).

**1.11. Tuhfe-i Feyzî:<sup>1</sup>** 1041/1631 yılında Üsküdarlı Mustafa b. Ömer b. Şeyh Mehmed (öl. 1093/1682) tarafından kaleme alınmış olup IV. Murad'a (salt. 1623-1640) ithaf edilmiştir. Müellif, eserde ismi dışında Feyzî mahlasını da kullanmıştır. 11 kıt'a ve toplam 187 beyitten müteşekkil olan eserde 810 Arapça kelimeye Türkçe karşılık verilmiştir (Ekici ve Güneş, 2023, s. 44-46; Sinan Nizam, 2024).

**1.12. Tuhfe-i Fedâyî:** Recep 1044/1634-35 yılında Mehmed Fedâyî (öl. 1655) tarafından kaleme alınmıştır. *Tuhfe-i Şâhidî*'ye nazire olan ve toplam 422 beyit tutarındaki eser mukaddime, sözlük kısmı ve ebced hesabı bölümlerinden oluşmaktadır. 15 kıt'alık sözlük kısmında 1302 kelimenin Türkçe karşılığı verilmiştir (Doğan Averbek, 2021).

**1.13. İsbâh:** 1044 Ramazan (1635 Şubat/Mart) tarihli ferağ kaydına istinaden bu tarih veya öncesinde telif edildiği düşünülen eser, Kerîmî (öl. ?) mahlaslı bir şair tarafından kaleme alınmıştır. Toplam 572 beyit tutarındaki eser, Arapça mensur bir mukaddime, beyit sayısı 4 ile 80 arasında farklılık gösteren ve alfabetik tertip üzere nazmedilen 38 kıt'adan oluşmaktadır. Eserde 1800 civarında Arapça kelime veya ibarenin Türkçe karşılığı verilmiştir (Kaplan, 2022, s. 724-726).

<sup>1</sup> Eser üzerinde yapılan çalışmalarda müellif tarafından eserin isminin zikredilmediği müşahede edilmiştir. Manzum sözlük geleneğindeki yaygın isimlendirme teamüllerine istinaden eser ismi tarafımızca tayin edilmiştir.

**1.14. Nazmu'l-Le'âl:** Şeyh Ahmed (öl. ?) tarafından 1641 yılında tanzim edilmiştir. 5 rubai, 1 müstezad, beyit sayıları 5 ile 29 arasında değişen 6 mesnevi, 45 nazm, 3 kıt'a olmak üzere 57 bölüm hâlinde tertip edilen eser, toplam 664 beyittir. Eserde, 3000'den fazla Arapça kelimenin Türkçe karşılığı verilmiştir (Gülhan, 2010, s. 209-10).

**1.15. Sübha-i Sıbyân:** Mehmed Müfettiş el-Bosnevî tarafından çocukların *Kur'ân*'da geçen Arapça kelimeleri Türkçe karşılıklarıyla beraber rahatça öğrenmesi için 1033/1623-24 tarihinde tanzim edilmiştir. *Ferişte Lugatı*'na nazire olan eser, 42 beyitlik mukaddime ve 406 beyitlik 48 kıt'adan oluşan sözlük kısmı olmak üzere toplam 448 beyittir. Eserde 1831 adet Arapça kelimenin Türkçe karşılığına yer verilmiştir (Köksoy, 2021).

**1.16. Müfîdü'l-Müstefîdîn:** Tertip hususiyeti bakımından *Tuhfe-i Şâhidî*'yle benzerlik gösteren ve 1643 tarihinde telif edilen eserin müellifi meçhuldür. 30 beyitlik mesnevi tarzında bir mukaddime, sözlük kısmını oluşturan 30 kıt'a ve sonda 109 beyitlik bir mesneviden müteşekkildir. Metin kısmı, 354 beyit tutarında olup yaklaşık 1500 Arapça kelimenin Türkçe karşılığına yer verilmiştir (Eliçak, 2013, s. 84).

**1.17. Tuhfe-i Âmidî:** Âmidî'nin (öl. ?) 1088/1677-78 yılında kaleme aldığı eser; 32 beyitlik bir mukaddime, beyit sayısı 9 ile 18 arasında değişen 21 kıt'alık sözlük ve 8 beyitlik hâtîme bölümlerinden oluşmaktadır. Mesnevi nazım şeklindeki mukaddime ve hâtîme bölümleriyle birlikte toplam beyit sayısı 307'dir. Eserde, 1000 civarında Arapça kelime veya ibarenin Türkçe karşılıklarına yer verilmiştir (Kaplan & Özkat, 2024, s. 79-83).

**1.18. Nazmü'l-Ferâ'id:** Abdulmezzîd-zâde Hâfız Efendi (öl. ?) tarafından 1109/1697-98 yılında *Tuhfe-i Şâhidî*'ye nazire olarak yazılmıştır. 826 beyitten müteşekkil olan eserde, 3273 Arapça kelimenin 2331 Türkçe kelimeyle karşılığı verilmiştir (Yakar 2009, s. 998-1001).

**1.19. Müellifi Meçhul Manzum Sözlük:** Eserin müellifi ve telif tarihi meçhuldür. Ancak eserin şimdilik tek nüshasının içinde bulunduğu mecmuanın 1097/1685 olan tertip tarihinden hareketle XVII. yüzyıl veya öncesinde yazıldığını söylemek mümkündür. 5 kıt'adan müteşekkil olan ve toplam 45 beyit tutarındaki eserde, 203 Türkçe kelimenin Arapça karşılığına yer verilmiştir (Kuybu Durmaz & Öztürk, 2022, s. 443-44).

**1.20. Türkî vü Tâzî:** İbn-i Kalender (öl. ?) tarafından 17. yüzyıl veya öncesinde telif edildiği düşünülmektedir. Mensur bir mukaddime ve 19 kıt'a olmak üzere toplam 235 beyit tutarındaki eserde, 1070 civarında kelime ve ibarenin Türkçe karşılığına yer verilmiştir (Sinan Nizam, 2023, s. 173; Öztürk & Jaradat, 2021, s. 1100-05).

**1.21. Resm-i Âlî:** 1177/1763 yılında Şerîfzâde Âlî (öl. ?) tanzim etmiştir. Mukaddime, sözlük ve hatime bölümlerinden oluşan eser, toplam 498 beyittir. Eserin sözlük kısmında yer alan 28 kıt'ada 1790 civarında Arapça kelimenin Türkçe karşılığına yer verilmiştir (Doğan, 2024, s. 436-442).

**1.22. Şehdü Elfâz:** 1204/1789-90 yılında Bozoklu Şâkir Osman (öl. 1817) kaleme almıştır. Mesnevi şeklindeki 48 beyitlik mukaddime ve 261 beyit tutarındaki 28 kıt'alık sözlük bölümünden oluşan eser, toplam 309 beyittir. Eserde, 1001 Arapça kelimenin Türkçe karşılıklarına yer verilmiştir (Özkan, 2013, s. 441-42).

**1.23. Tuhfe-i Âsım:** Mütercim Asım Efendi'nin (öl. 1819) 1213/1798 yılında yazdığı eser, mukaddime bölümündeki 94 beyit ve sözlük kısmını oluşturan 1156 beyitle birlikte toplam 1250 beyittir. Sözlükte 3402 Arapça kelimeye 3249 Türkçe kelimeyle karşılık verilmiştir (Tiryakiol, 2013, s. 15-18).

**1.24. Nuhbe-i Vehbî:** Sümbülzâde Vehbi (öl. 1809) tarafından 1214/1799 yılında kaleme alınmıştır. Toplam 1948 beyitten müteşekkil olan eserin 86 kıt'alık sözlük kısmında 3800 Arapça kelimenin Türkçe karşılığıyla birlikte ayrıca 550 tabir ve deyimın anlamları da verilmiştir (Yurtseven, 2003, s. 25-29).

**1.25. Tuhfe-i Hâcibî:** Eserin müellifi Muhlis Halil Bey'dir (öl. 1758). 1223/1808 yılında istinsah edilmiş olmasından hareketle bu tarih veya öncesinde nazmedildiğini söylenebilir. 13 beyitlik mukaddime ve 122 beyitlik sözlük kısmı olmak üzere toplam 135 beyitlik eser, mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Eserde 516 Arapça kelimenin Türkçe karşılığı yer almaktadır (Uz, 2019, s. 4091-92).

**1.26. Lügat-ı Yûsuf:** Yahyâ Efendi'nin (öl. ?) 1241/1826 yılında tanzim ettiği eserin amacı, sıbyan mektebindeki talebelerin kelimeleri daha rahat ezberlemelerine yardımcı olmaktır. 30 beyitlik mukaddime ve 85 beyitlik sözlük kısmı olmak üzere toplam 115 beyit tutarındaki eserde, 500 civarında Arapça kelimenin Türkçe karşılığına yer verilmiştir (Ceviz & Gündüzöz, 2006, s. 213-16).

**1.27. Rûhu'l-Edeb:** Hayâtizâde Şeref Halil (öl. 1267/1850-51) tarafından Sümbülzâde Vehbî'nin *Nuhbe-i Vehbî*'si örnek alınarak yazılmıştır. Toplam 1252 beyit olan eser, tasnif edilen konu girişlerinin yapıldığı, elif harfinden şın harfine kadar 13 harf ile yazılan 26 kıt'a üzerinden şekil bulmuştur (Kılıçarslan, 2021). ě

**1.28. Tuhfe-i Fevzî:** Edirne Müftüsü Fevzî Efendi'ye (öl. 1900) ait olan eser; mukaddime, 63 kıt'alık sözlük ve hâtıme bölümleri olmak üzere toplam 1048 beyitten müteşekkildir. Eserde 3200 civarında Arapça kelime ve kelime grubunun Türkçe karşılığı verilmiştir (Boran, 2016, s. 88-91).

**1.29. Bülğatü's-Sıbyân:** Müellifi ve telif tarihi meçhul olan eser, bir mukaddime ve 18 kıt'alık sözlük kısmına sahiptir. Mukaddime bölümü ve takti beyitleriyle birlikte eserdeki toplam beyit sayısı 250'yi bulmaktadır. Eserde, herhangi bir tertip hususiyeti gözetilmeksizin 1100 civarında Arapça kelimenin Türkçe karşılığı verilmiştir (Kaplan, 2020, s. 46-47).

## 2. Müellifi Meçhul Arapça-Türkçe Manzum Sözlük

Çalışmamıza konu olan müellifi meçhul manzum sözlük, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Koleksiyonu 5154 numarada kayıtlı bir mecmuanın 33a-48b sayfalarında yer almaktadır. Söz konusu mecmuanın 1b-32b sayfalarında Abdullatif İbn-i Melek'in *Ferişteoğlu Lügati*, 54a-70 sayfalarında ise Mehmed Müfettiş'in *Sübha-i Sıbyân* adlı Arapça-Türkçe manzum sözlükleri yer almaktadır. Müellifi meçhul manzum sözlük, muhtemelen *Ferişteoğlu Lügati*'nin devamı olarak düşünüldüğü için kütüphane kayıtlarına ayrı bir eser olarak dâhil edilmemiştir.

Manzum sözlük, son sayfadaki kayda göre aynı zamanda mecmuadaki diğer iki eserin de müstensihî olan Enderûn-ı Hümâyûn Kilâr-ı Hassa görevlilerinden Seyyid Hâfız Mehmed Şerîf tarafından 1248 yılında istinsah edilmiştir. 235x175 (173x128) mm ölçülerinde olan, serlevha ve eser isminin bulunmadığı nüsha; 9 satır, tek/çift sütun ve nesih hatlıdır. Sayfa sonlarında reddade bulunmamaktadır. Kıt'a başlıkları, kullanılan vezinler ve sayfa cedvelleri kırmızı mürekkeplidir. Anlamı verilen kelimelerin üstlerine kırmızı çizgiler çekildiği gibi altlarına da kırmızı mürekkeple numaralandırma yapılmıştır.

### 2.1. Müellifi ve Telif Tarihi

Kütüphane kataloğuna bağımsız bir eser olarak ayrıca kaydedilmeyen ve kaynaklarda da hakkında malumat bulunmayan manzum sözlüğün müellifi meçhuldür. Eserin herhangi bir yerinde de müellifin kimliği üzerindeki belirsizliği aydınlığa kavuşturacak bir kayda tesadüf edilememektedir.

Her ne kadar eserin müellifi şimdilik meçhul olsa da hâtime bölümünde eserin telif tarihi 957/1550-51 yılı olarak zikredilmiştir:

*Toğuz yüz elli yedide bu nazm  
Toğuz kıt'a oldı toğuz yüz luğât* (Hâtime, b. 4)

### 2.2. Şekil ve Muhteva Özellikleri

Arapça-Türkçe manzum bir sözlük olan eserde mukaddime bulunmamaktadır. Beyit sayısı 15 ile 41 arasında değişen 9 kıt'alık sözlük ve 6 beyitlik hâtime bölümünden müteşekkildir. Sözlük kısmını teşkil eden 9 kıt'adan<sup>2</sup> ilk yedisi kıt'a, son ikisi ise mesnevi nazım şekliyle tanzim edilmiştir.

Müellif hâtime bölümünde eserinin dokuz kıt'adan oluştuğunu, 900 kelimenin karşılığını içeren toplam 196 beyit olduğu bilgisini paylaşmıştır:

*Toğuz yüz elli yedide bu nazm  
Toğuz kıt'a oldı toğuz yüz luğât*

*Dağı beyti yüz toksan altı-durur  
Hem eksük degüldür içinde nikât* (Hâtime, b. 4-5)

Eser, 9 kıt'alık sözlük ve hâtime bölümüyle birlikte toplam 204 beyittir. Ancak yukarıdaki beyitlerdeki ifadesine göre müellifin ilk kıt'anın başında yer verdiği iki beyitlik takti beyti ile altı beyitlik hâtime bölümünü toplam beyit sayısına dâhil etmediği anlaşılmaktadır.

Eserin sözlük kısmını teşkil eden 9 kıt'ada herhangi bir tertip hususiyeti gözetilmemiştir. Aynı zamanda bu kıt'alar, ilk kıt'a hariç manzum sözlüklerde çok yaygın olarak karşılaşılan ve kıt'aların tanzim edildikleri bahir ve vezin kalıplarının verildiği takti beyitleri

<sup>2</sup> Manzum sözlüklerde kelime karşılıklarının verildiği bölümler gazel ve mesnevi gibi farklı nazım şekilleriyle tanzim edilmiş olsalar bile müellifler tarafından bu kıt'a olarak adlandırılmışlardır.

bulunmamaktadır. Müellif, bahir ve kalıp bilgilerini takti beyitleri yerine başlıklarda vermeyi tercih etmiştir.

*Manzum* sözlükteki 9 kıt'a ve hâtıme bölümü; remel, hezec, hafif, mütekârib, müctes ve serî olmak üzere aruz vezninin 6 bahrine ait 9 farklı kalıpla tanzim edilmiştir. Müellif, aynı türdeki eserlerdeki yaygın teamüle uygun bir şekilde kullanılan bahir isimlerini kıt'aların başlıklarında zikretmiştir. Eserde tercih edilen bahir ve kalıplar aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Bahir	Kalıp	Kıt'a Numarası
Remel	<i>fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün</i>	1
	<i>fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün</i>	7
	<i>fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün</i>	5, 6
	<i>fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün</i>	3
Hezec	<i>mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün</i>	4
Hafif	<i>fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün</i>	9
Mütekârib	<i>fe'ülün fe'ülün fe'ülün fe'ül</i>	Hâtıme
Müctes	<i>mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün</i>	2
Serî	<i>müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün</i>	8

Birkaç mısra da vezin aksamasının görüldüğü manzum sözlükte aruz vezninin kullanıldığı hemen hemen bütün metinlerde yaygın bir şekilde karşılaşılan imâle, zihaf, med ve vasl gibi birtakım aruz tasarruflarına başvurulduğu görülmektedir. Bunlar arasında gelenek içinde hoş karşılanmayan Türkçe kelimelerde imale ve mede başvurulması dikkat çekici seviyededir. İlkinde imâle-i maksûre, ikincisinde ise imâle-i memdûde Türkçe kelimelerde yapıldığı aşağıdaki beyitler bu duruma verilebilecek iki örnek arasında yer alır:

*Zekan cînk şefe tudağ-durur bıyık şârib  
Buzâk tükruk ü tudağ kenârına di itâr* (Kıt'a 2/13)

*Zayf konuk lâkeşe tutmaçdur  
Kût azık cāyi' olan açdur* (Kıt'a 8/21)

Manzum sözlükler bilhassa çocuk yaştaki talebelere kelime, gramer ve aruz bilgisi öğretimini önceleyen temel kaynak özelliğine sahip eserler arasında yer alır. Bu eserlerde hedeflenen bilgi aktarımının daha rahat yapılması ve hafızada kalıcı hâle gelmesi için manzum metinlerin vazgeçilmez ahenk unsurlarından olan kafiyeden ziyadesiyle istifade edilmiştir. Nitekim sözlük kısmını oluşturan 7 kıt'anın hepsi kafiyeli olduğu gibi mesnevi nazım şekline sahip olan 8. ve 9. kıt'alardaki beyitlerin hepsi de kendi içinde kafiyelendirilmiştir. İlk yedi kıt'anın altısı mürdef (1, 2, 3, 4, 6, 7. kıt'a), biri ise (5. kıt'a) mücerred kafiyelidir. Aynı şekilde mesneviyle yazılan kıt'alardaki beyitlerin de çoğunda mürdef ve mücerred kafiye tercih edilmiştir.

Kafiye hususiyetleri bakımından üzerinde durulması gereken bir başka husus da eserde yer yer Arapça kelimelerle Türkçe kelimelerin kafiye yapılmış olmasıdır. Bu duruma örnek teşkil eden iki beyit aşağıda gösterilmiştir:

*Levz bâdem ü kışır oldı **ķabuk**  
Levndür renk fıstık oldı **ķuruk*** (Kıt'a 9/5)

*Oldı gözgü **mır'ât** [u] **muşt** tarak  
İssı şudur **saķın** der oldı '**arak*** (Kıt'a 9/15)

Muhatap kitleye kelime öğretimi yanında pratik konuşmada kullanılan kısa cümle şeklindeki yapılar ile bazı kelime grubu şeklindeki ibarelerin karşılığına yer verilmiş olması, manzum sözlüklerde yaygın karşılaşılan müellif tercihlerinden birisidir. Bu anlamda üzerinde çalıştığımız sözlükte aynı türdeki diğer eserlerden farklı olarak sadece kelime anlamlarına yer verilmiştir. Eserde 900 Arapça kelimenin Türkçe karşılığı bulunmaktadır. Müellif, karşılığı verilen bu kelime sayısına hâtime bölümünde işaret etmiştir:

*Toķuz yüz elli yedide bu nazım  
Toķuz kıt'a oldı **toķuz yüz luĝât*** (Hâtime b. 4)

Yukarıda genel değerlendirmelerin yapılarak dikkatlerin çekildiği kıt'aların beyit sayısı, nazım şekli, kelime sayısı ve kafiye türleri aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Kıt'a Numarası	Beyit Sayısı	Nazım Şekli	Kelime Sayısı	Kafiye türü
1	35	Kıt'a	195	Mürdef
2	21	Kıt'a	110	Mürdef
3	16	Kıt'a	58	Mürdef
4	15	Kıt'a	69	Mürdef
5	19	Kıt'a	89	Mücerred
6	16	Kıt'a	81	Mürdef
7	15	Kıt'a	66	Mürdef
8	41	Mesnevi	159	Mürdef/Mücerred/Mukayyed
9	20	Mesnevi	73	Mürdef/Mücerred/Müesses
Hâtime	6	Kıt'a	-	Mürdef
<b>Toplam</b>	<b>204</b>		<b>900</b>	

Beyitlerde karşılıkları verilen kelime sayısı 2 ile 8 arasında değişkenlik gösterse de genellikle 4 ile 5 kelimenin karşılığına yer verilmiştir. Aynı türde tanzim edilen diğer eserlerde olduğu gibi vezin ve kafiye icabı karşılıkları verilen kelimelerde öncelik sırası gözetilmemiştir. Aşağıdaki örneklerde görüleceği üzere beyitlerde önceliğin bazen Arapça bazen de Türkçe kelimelere verildiği görülmektedir:

***Semā**ya gök didiler **arza** yir **baķra** deñiz  
**ķamer** ay oldı güneş **ķems** gündüz oldı **nehār*** (Kıt'a 2/2)

***ķulle** taĝ başı **cebel** taĝ yoķuşdur '**aķabe**  
**ķatı** pek taşa dinür **saķra** ufaķ taşa **ķaķā*** (Kıt'a 5/6)



Kıt‘alarda hem şekil hem de anlam münasebeti bakımından belli bir tertip hususiyetine riayet edilmemiştir. Ancak müellif, beyitler özelinde mümkün olduğunca karşılığı verilen kelimelerde anlam münasebeti bakımından tematik bütünlüğü temin etmeye gayret etmiştir. Bu gayretin temelinde kelime öğretimini kolaylaştırma amacının ön planda olduğunu söylemek yanlış olmaz. Sebze, meyve ve hayvan isimlerine hasredilen aşağıdaki iki beyit, tematik bütünlüğün sağlandığı beyitlerden sadece ikisidir:

*Kelem ki **kereb** ü **ficc** karpuz u kavun **biṭṭīḥ**  
Sefercel ayva **kiṣāya** vü hem dinildi hıyār (Kıt‘a 2/6)*

*Ügeyik **fāhte** bildırcına dirler **selvā**  
Serçe ‘**uṣfūr** ıvez ördek ü tūṭī **bebḡā** (Kıt‘a 5/1)*

Eserde kelime öğretimini kolaylaştırmak için başvurulan yöntemlerden bir diğeri de aynı beyit içinde zıt anlamlı kelimelere yer verilmiş olmasıdır:

*Az **kalīl** oldu vü çok oldu **kesīr**  
Nakşdur eksik ü artuk **ruchān** (Kıt‘a 3/5)*

*Semen oldu bahā **hiṣb**[dur] ucuzluk  
Raḥiṣ oldu ucuz kıymetli **ḡāl** (Kıt‘a 4/15)*

Manzum sözlük türündeki birçok eserde müellifler, mümkün mertebe karşılıklarını verdikleri kelimelerin aynı mısra içinde olmasına gayret etmiş olsalar da yer yer buna muvaffak olamamışlar ve bazı beyitlerde kelime anlamlarını ikinci mısralara sarkıtmak zorunda kalmışlardır. Bu anlamda üzerinde çalıştığımız manzum sözlüğün dikkatleri çeken özelliklerden biri de karşılıkları verilen kelimelerin hepsinin aynı mısra içinde verilmiş olmasıdır:

*Zehbedür altun u **fizza** gümüş **nuḡās** bakır  
Timur **ḡadīd** körük **minfāḥ** ekseri **mismār** (Kıt‘a 2/20)*

*Fevḡ üst oldu vü **taḥt** alt [u] **ref** kaldırmaḡ  
Levhdür taḥta **ḡaṣeb** ağaç oluḡdur **mizāb** (Kıt‘a 6/5)*

Kaynak dildeki bazı kelimelere hedef dilde karşılık bulmakta zorluk çeken müellif, bu zorluğu aşmanın çaresini bazı Arapça kelimelere karşılık olarak yine Arapça kelimeler kullanmada bulmuştur. Örneğin aşağıdaki beyitlerde “şehir” kelimesine karşılık kullanılan “medīne” ve “mesvā” kelimesine karşılık kullanılan “makām” kelimesi Arapçadır:

*Şehr medīne daḡı **mesvā** maḡām  
Sarḡ-durur köşk **ḡatı** yir **kulām** (Kıt‘a 8/11)*

900 kelime karşılığına yer verilen manzum sözlükteki kelime kadrosunun büyük bir kısmını isim veya isim kökenli kelimeler teşkil ettiği gibi bu kelimeler de günlük hayatta ihtiyaç duyulan temel kavram ve terimlerle ilgilidir:

**Remād** kül [ü] kömür **fahm**dur ocağ **kânün**  
**Hıtab** odun u tütün oldı [hem] **duhân** od **nâr** (Kit'a 2/21)

Yağa **ceyb** ü ctek **zeyl** oldı **kum** yeñ  
 Pamuk **kuṭn** oldı gömlek oldı **sirbâl** (Kit'a 4/11)

Sözlükte karşılığı verilen kelimelerin büyük çoğunluğunu her ne kadar isim veya isim kökenli kelimeler teşkil etmiş olsa da bilhassa mastar hâlindeki fiillere de yer verilmiştir. Bu fiillerin de hemen hemen hepsinin birinci kit'ada yer aldığı görülmektedir:

**Ca'1** kılmak oldı **hacb** u **nehydür** men' eylemek  
**Caḥd** inkâr eylemek keskin kılıç oldı **husâm**

Bağlamak ' **aqd** yapışmak **lems** ağlamak **bukâ**  
 ' **Adv** yelmek **mesk** tutmak **ferr** kaçmak ve 's-selâm (Kit'a 1/17-18)

Eserde yer yer aynı anlama gelen birden fazla Arapça kelimeye Türkçe bir kelimeyle karşılık verilmiştir. Arapça "esed", "leys" ve "gazanfer" kelimelerine karşılık olarak Türkçe "arслан"; yine Arapça "şehd" ve "asel" kelimelerine karşılık olarak da "bal" kelimesinin verildiği aşağıdaki beyitler bu kabildendir:

**Zi 'b** kurd oldı [vü] **hınzîre** toñuz  
**Esed** ü **leys** ü **gazanfer** arslan (Kit'a 3/14)

Yumurta beyza vü **kağgana** 'ucce  
**Duh[u]n** yağ oldı vü **şehd** ü 'asel bal (Kit'a 4/9)

Bazı kelimelerin çoğul hâllerine yer verilmesi, manzum sözlüklerin sahip oldukları ortak özelliklerden biridir. Müellifi meçhul manzum sözlükte de 20 civarında kelimenin çoğul şekli verilmiştir:

**Şağır** atrūs u aşam aḥras u ebkem dilsüz  
**Rakabe** oldı boyun geldi anuñ cem' i **riḳâb**

**Sin** diş ü **ḥalḳ** boğaz cîd ' unuḳ oldı boyun  
 Arḳaya şalb dinür hem azu dişler **enyâb** (Kit'a 6/10-11)

Hem bir edebî eser hem gramer kitabı hem de bir sözlük hüviyetine sahip olan manzum sözlükler, tanzim edildikleri dönemlerde dil öğretimine yardımcı olmak dışında ihtiva ettikleri zengin dil malzemeleriyle de oldukça önemli edebî türlerdendir. Yazıldıkları dönemlerde dilde canlılığını muhafaza eden ancak zaman içinde çeşitli sebeplerle güncelliğini kaybederek kullanımdan düşmüş bazı arkaik kelimeleri ihtiva etmeleri, manzum sözlüklerin bünyelerinde barındırdıkları dil malzemeleri arasında yer alır (Kaplan, 2024, s. 85-86). Manzum sözlükte de bu meyanda kullanılmış "arık (Kit'a 9/3), çoğan (Kit'a 7/29), çükün (Kit'a 5/14), dölek (Kit'a 9/7), edik (Kit'a 8/7), eñek (Kit'a 2/13), giñ (Kit'a 9/10), gözgü (Kit'a 9/15), ır (Kit'a 9/1), ıssı

(Kıt'a 5/3), katı (Kıt'a 8/11), (Kıt'a 8/5), (Kıt'a 3/12), taşrağı (Kıt'a 2/11), uğrı (Kıt'a 8/23)" ve "yügrük (Kıt'a 7/31)" gibi arkaik kelimelere tesadüf edilmektedir.

### 3. Çeviri Yazılı Metin

#### I

#### [33a] el-**Ḳıṭ'** **atu fī-Baḥri'l-Hezec**

1. Āfitāb-ı ṭal' atun ' älemleri rüşen kıılır  
Ne yire kim düşse säyeñ serv ile gülşen kıılır
2. *Fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilün*  
Bu remel baḥri-durur kim ṭab' unı maḥzen kıılır
3. **Ḥamd** ögmek **şukr** minnet **ḥubz** etmek kıul **gūlām**  
**Ba'ş** kıoparmak kıyāmet gūnidür **yevmi'l-kıyām**
4. **Nebt** bitmek **zer'** toḥm ekmek-durur biçmek **ḥaşād**  
**Ḥabbe** dāne **sunbule** buğday başı yıl **ḥavl' ām**

#### [33b]

5. Aşlı pāk oldı **şerīf** alçaq kışidür hem **vazī'**  
Ḥüy-ı ḥoş oldı **ḥalūk** ulu kışi oldı **humām**
6. **Beyn** ayırmak **naql** ırmak **reşh** şızmaq **nehr** çay  
**Ḥalk** ma' nısi yaratmak cins-i ādemdür **enām**
7. **Fakd** itmekdür **ṭaleb**dür istemek **la'b** oynamak  
Oldı **vicdān** bulmak [u] şaklamak oldı i' **tişām**
8. **Necm** yıldız **yevm** gūndüz **leyl** gice ' **ayn** göz  
**Nūr** rüşen **nūr** rüşenlik kıaranlıkdur **zūlām**
9. **Şurb** içmek **kay'** kıuşmak **cery** akmak buz **cemd**

#### [34a] **Maşş** şormak **ledğ** ışırmak cānevercükler **hevām**

10. **Sebb** sökmek **zarb** urmak **katl** öldürmek-durur  
**Ḥayy** diridür **nevm** uyumak **hebb** uyanmak **şubḥ** bām
11. **Ḥark** yırtmak **ḥayt** dikmek **kesr** oldı şınamak  
**Ḳat'** kesmek **lebs** giymek **hāme** başdur cem' i **hām**

12. **Zahr** arka **zufir** tırnak **ricl** ayakdur **rukbe** diz  
Re's baş u **vech** yüz [ü] **half** ard u ön **emām**
13. **Uzn**dur kulağ burundur **enf hācib** oldu kaş  
**Ka'b** topuk parmak **işba'** dur meme oldu **burām**
- [34b]
14. **Külbe** bögrekdür göbekdür **surre** vü ökçe **'aḳab**  
**Muḥ** ilik **mirfaḳ**-durur dirsek kemüklerdür **'izām**
15. **Sahb** çekmek **remy** atmak oldu vü düşmek **vukū'**  
**'İlm** bilmek **ḳism** bölmek oldu kesmek **inşirām**
16. **Farḳ** ayırmakdur burakmak **tarḥ** u yolmakdur **netef**  
**Şetm** sögmekdür **gāzab**dur kaçımak tarlık **hīrām**
17. Ca'1 kılmak oldu **ḥacb** u **nehyd**ür men' eylemek  
**Caḥd** inkār eylemek keskin kılıç oldu **ḥusām**
18. Bağlamak **'aḳd** yapışmak **lems** ağlamak **bukā**  
[35a] **'Adv** yelmek **mesk** tutmak **ferr** kaçmak ve's-selām
19. Yardım itmek **naşr** u **ci't** gelmek ü gitmek **zihāb**  
**Herb** kaçmakdur **ḳu'ūd** oturmak [u] tırmak **ḳiyām**
20. **Meyl** egilmek **ḥarḳ** yanmak **ṣabr** katlanmak-durur  
**Neyl** irişmek **vaşl** ulaşmak çokluk-dur[ur] **gārām**
21. Söylemek **ḳavl** u **kitābet** yazmak utanmak **ḥayā**  
İşlemek **fi'1** [ü] buyurmak **emr** hem sözdür **kelām**
22. Añlamak **fehḥ** ü **ḳirā'at** okumak virmek **'atā**  
**Zelḳ** tayanmak u çıkarmak **ḥal'** leşkerdür **luhām**
- [35b]
23. Bir yire girmek **duḥūl** u yine çıkmaklık **ḥurūc**  
Geçmege dindi **'ubūr** [u] kesmege di **incizām**
24. Başlamak oldu **şurū'** u dönmek olmuşdur **rucū'**  
**Cem'** devşirmek-durur çokluk dimekdür **izdiḥām**
25. **Aḥz** almak **ve'y** virmekdür tağıtmak **neşrdür**  
Örtmekdür **setr** ü **feth** açmak dizilmek **intizām**

26. Şaklamak **hifz** ü kazanmak **kesb**dür **ğabn** almak  
‘**Aşr** şıkmaq **devr** dönmekdür şarâb adı **mudâm**
27. Kaz **baṭ** kuzgun **ğadāk** [u] oldu bülbül ‘**andelīb**  
[36a] **Ṭayr** kuşdur **būm** baykuşdur gügercindür **hamām**
28. **Ra’y** gütmek **ṭams** tutmak **zebḥ**dür boğazlamak  
**Selḥ** yüzmek **fesh** bozmaq ḳur‘ a atmaqdur **sihām**
29. **Ṭabḥ** bişmek beslemek **terbīb ekl** oldu yimek  
**Bel’** yutmaq çiynek **maz’** oldu siñmek **inhizām**
30. **Ṭīn** balçıkdur [u] **ḥacr** taş oldu vü **reml** oldu ḳum  
**Caşş** kireç toprak **turāb** oldu vü mermerdür **ruḥām**
31. Yol **sebīl** ü yürümek **meşy** [ü] ḳulağuzdur **delīl**  
Dindi toprağa **şa‘īd** [ü] **rīḥ** yeldür toz **ḳatām**  
[36b]
32. Oldı ḳalīçe **nihālī** vü **kesā** oldu kilīm  
**Mihvaḳa** adı süpürge oldu süpründi **ḳumām**
33. **Mesh** silmek **ṭahr** pāk olmak üfürmek **nefḥ**dür  
**Ġams** ṭalmaḳdur **nüzül** inmek bulut oldu **ğamām**
34. **Delk** ovmaḳdur yumaḳ **ğasl** oldu **vaz’** oldu ḳomaḳ  
**Kevn** olmak **lebs** eglenmek ufaḳ taşdur **silām**
35. **Zikr** añmaq **sem’** işitmek ebsem olmakdur **şamet**  
Başlamak **bed’** orta **vast** u āḥir olmakdur **tamām**

## II

**Ḳıṭ’atü Uḥrā** ‘**Alā-Vezni Fer’i’l-Müctes**

*mefā’ ilün fe’ ilātün mefā’ ilün fe’ ilün*

## [37a]

1. Ev üsti **saḥ**-durur hem **cidār**[dur] **dīvār**  
Ev oldu **beyt** velikin serāya dindi **dār**
2. **Semāya** gök didiler **arza** yir [ü] **baḥra** deñiz  
**Ḳamer** ay oldu güneş **şems** gündüz oldu **nehār**

3. **Şehāb**-durur bulut u **maṭar**-durur yağmur<sup>3</sup>  
Şovuḡ **berd**-durur **selc** qar u ıssı **hār**
4. **Şitāya** kış didiler **şayf** yaz gül-durur **verd**<sup>4</sup>  
**Varaḡ** ki yapraḡa dindi çiçeklere **ezhār**
5. Di **kerm** bāḡa ‘**ineb** yaş üzüm kurusu **zebīb**  
[37b] **Şemer** yemiş daḡı **rummān**ñ adı oldı enār
6. Kelem ki **kerneb**<sup>5</sup> ü **ficc** karpuz u kavun **biṭṭih**  
**Sefercel** ayva **kişāya** vü<sup>6</sup> hem dinildi hıyār
7. Di **fūla** baḡla noḡud **ḡums** büberdür **fulful**  
**Er[i]z** pirinç ü **bez[i]r** toḡm u **sūk**[dur] bāzār
8. **Semek** balıḡ gemi **fulk** gemicidir **mellāh**  
**Ṭarīḡ** yol köy adı **ḡarye** şehrler **enşār**
9. **Ḳarīb** oldı yaḡın ü **ba‘īd** oldı ıraḡ  
**Şaḡīr** küçücek olup cem‘ine dindi **şiḡār**<sup>7</sup>  
[38a]
10. ‘**Acüz** ḡarı yigit **şāb** u **seyh** hem ḡocadır  
**Bik[i]r** kız oḡlan u cem‘i gelür anuñ **ebkār**
11. Dinildi terlige **ḡurtuḡ** **şi‘ār** iç ḡaftān  
Di **ferve** kürk daḡı ṭaşraḡı libāsa **dişār**
12. Diş oldı **zirs** omuz **menkib** [ü] **żala‘** ige  
**Yemīn** şaḡ-durur [u] şol **şimāl** ü **yesār**
13. **Zekan** eñek **şefe** ṭudaḡ-durur bıyık **şārib**  
**Buzāḡ** tükrük ü ṭudaḡ kenārına di **iṭār**

<sup>3</sup> Vezin tutarsız.

<sup>4</sup> Vezin tutarsız.

<sup>5</sup> kerneb: ḡarneb N.

<sup>6</sup> **kişāya** vü: vü **kişāya** N.

<sup>7</sup> Vezin tutarsız.

14. Di oturaq yire **ālye** vü hāyeye **huşye**  
 [38b] **Zeker** [...] <sup>8</sup>-durur yegdür olmasa izhār
15. **Bakar** şıgır u **cemel ibl** oldı cins deve  
 Dişi[ye] **nāka ba'ir** erkegi **zimām** yular
16. **Ġanem** koyun keçi **mağz** u **hamel** kuzu çoç **kebs**  
**Bağal** qatır **feres** at u eşek diseñ di **himār**
17. Di yir şıçanına **yerbū'** u **nāfikā** delügi  
 Kediye **hirre** vü **sinnevr** di şıçana **fār**
18. **Del[i]v** koğa vü hav[u]z **maşna'a** çanaq **kaş'a**  
 Şu kıyusunıñ adı **bi'r** ü cem' idür **ābār**

[39a]

19. Geçüt **miğāza cis[i]r** köpri vü dere **vādī**  
**İcāc** acı şu **yenbū'** çeşme 'ayn bñar
20. **Zeheb**dür altun u **fızza** gümüş **nühās** bakır  
 Timür **hadid** körük **minfağ** ekşeri **mismār**
21. **Remād** kül [ü] kömür **fağm**dur ocaq **kānūn**  
**Haṭab** odun u tütin oldı [hem] **duḡān** od **nār**

## III

Kıf'atu Uḡrā [‘Alā]-Vezni Fer'-i Remel

*fe' ilātün fe' ilātün fe' ilün*

1. Oldı gizlenmek ma' nīsi **iknān**<sup>9</sup>  
 Āşikār eylemek oldı **i' lān**
2. Döşemek **başt** u **irādet** dilemek  
 İvmege hem dinilüpdür **im' ān**

[39b]

3. **Medhdür** ögmek [ü] **zemm** yirmekdür  
**Şāhib** ü **şefkat** [u] **rahm** oldı **hanān**



8

<sup>9</sup> Vezin tutarsız.



4. Gülmege **zahk** dinilür **hemme** ğam  
**Hüzn**dür ğuşşa vü cem' i **ahzân**
5. Az **kalîl** oldu vü çok oldu **keşîr**  
**Nakş**dur eksik ü artuğ **ruchân**
6. Ölçmek **kîl**-durur şaymağ ' **add**  
Tartmağ **vezn** ü terazû **mizân**
7. **Şa' b** güç oldu vü **sehl** oldu kolay  
Fâ'ide **rebh**dür ü **husrân** ziyân
8. Di **şa' îr** arpa taruya **züre**  
**Küds** harman adıdur **tibn** şaman
9. **Cü'** açlık di **şiba'** toklukdur  
**Berr** beyâbân u şusuzdur ' **aşân**
10. Yırtmağ **mezğ** ü la' [a]ğdur yalamağ  
Yülümek **halğ** u unutmağ **nisyân**
11. **Zevce** er ' avreti vü **zevc** eri  
**Ağ**dur kardeş ü cem' i **iğvân**
- [40a]
12. **Ters** kalkan u zır[ı]h **der'** oldu  
Didiler hem süñüye **remh** ü **sinân**
13. Kurşun **ânük** di kalaya di **raşâş**  
Şufr **tüc** oldu eritmek **zubâb**
14. **Zi' b** kurd oldu [vü] **hinzîre** toñuz  
**Esed** ü **leys** ü **ğazanfer** arslan
15. Hem yılan **hayy** u **ef' î** dişisi  
Ejdehâya dinilüpdür **su' bân**
16. **Qam**ldur bit adı **burgüs** pire  
Hem dahı **qurtciğazlar**<sup>10</sup> **dîdân**

<sup>10</sup> qurtciğazlar: qurtciğazlardur N.

## IV

## Kıt'atü 'Alā-Vezni Fer'-i Hezec ve Huve

*mefā' ilün mefā' ilün fe' ulün*

1. **Racul** erdür **nisā** ' avret **hı[ı]m** āl  
Beşik **mehd** oldı oğlancuqlar **etfāl**

2. **Şabī** oğlan oğul **ibn** ü ana **umm**  
Baba **ebdür** dede **ceddür** tayı **hāl**

3. Dişi **ünsā zeker** erkek dimekdür  
Gelindür hem ' **arūs** evlenmek **ihāl**

[40b]

4. Di kız kardaşa **uht bint** hem kız  
İkiz **tev'em nesl** döl cem' i **ensāl**

5. Kerem oldı **sehā** virmek-dur[ur] **bezl**  
**Bu[u]l** hisset-durur eylükdür **efzāl**

6. **Daķık** ince **hafifüñ** adı yeyni  
**Şakıl** ağır-durur cem' idür **eşķāl**

7. **Mezil** arıķ **semīn** adı semizdür  
**Lah[ı]m** et **şahm** iç yağı koyun **māl**

8. **Mur** acı **hāmiş** ekşi **milh** tuzdur  
**Hul[u]v** tatlu eyü şu adı **selsāl**

9. Yumurta **beyza** vü kaygana ' **ucce**  
**Duh[u]n** yağ oldı vü **şehd** ü ' **asel** bal

10. Di **hass** marula vü **baķl** oldı tere  
Kuru balçık adına dindi **şalşāl**

11. Yaķa **ceyb** ü etek **zeyl** oldı **kum** yeñ  
Pamuk **kuṭn** oldı gömlek oldı **sirbāl**

12. Karın **batn** [u] ciğer **kebd** ü tamar ' **ırķ**  
Bedende bir tamar var adı **kıyfāl**

## [41a]

13. İb[î]t koltuk bilek rusğ [ü] ‘azud kol  
Gögüs şadr oldu dem kan [u] gönül bāl
14. Ğazāl oldu geyik tavşandır erneb  
Karınca neml oldu vü kanad bāl
15. Semen oldu bahā hişb[dur] ucuzluk  
Raḥiṣ oldu ucuz kıymetlü[dür] ğāl<sup>11</sup>

## V

## Kıt‘ atu Uḫrā ‘Alā-Vezni Fer‘ -i Remel ve Huve

*fe‘ ilātün fe‘ ilātün fe‘ ilātün fe‘ ilün*

1. Ügeyik fahte bildircına dirler selvā  
Serçe ‘uşfūr ivez ördek ü tūṭī bebġā
2. Tavuġa ad decāc oldu ḫurūsa hem dīk  
Kānada dindi cenāḥ oldu gügercin varkā
3. Menfa‘ at ıṣṣı mazarrat luġati oldu ziyān  
Dirheme aḳçe alup şatmaġa di bey‘ u şirā
4. ‘Ademe yoḳluk olup ad vucūda varlık  
Şiddet oldu katılık<sup>12</sup> [u] daḫı çoḳ māl şerā
5. Mihbere oldu divit ḫibre mürekkeḫ dirler  
Tirs ü kırtās kāġıd oldu kurāse eczā
6. Kulle taġ başı cebel taġ yoḳuşdur ‘aḳabe  
[41b] Katı pek taşa dinür şaḫra ufāḳ taşa ḫaṣā

7. Yemm deñiz lucce deriñ yir di kenāra sāḫil  
Göl ġadīr oldu sefine gemi vü şudur mā’
8. Un daḳıḳ oldu ḫamīr oldu ‘acīn kirde raġīf  
Oldı tāḫūna degirmen taşına dindi rehā

<sup>11</sup> Kelimenin aslı, ġālī’dir.

<sup>12</sup> Şiddet oldu katılık: katılık oldu şiddet N.

9. Didiler yaylağa **merta'** dahı kışlağa **maşif**  
Nâhiye şehr yanı küylara hem dindi **qurā**
10. **Maşriq** u **mağribe** gün toğısı gün batısı di  
**Fey'** ü **zıl** gölge olup oldu güneş adı **zekā**
11. Di **hilāle** yeñi ay **bedr-i tamām** on dördi  
**Hāle** ay ağılı ay aydını oldu **qamrā**
12. **Merc** otluk yiridür yir yüzine dindi **edim**  
**Qafr** hālī yir olur **berr** ü **mefāze şahrā**
13. **Şecer** ağaç köki **ğirf** oldu **ğuş[u]n** hem budığı  
Sögüdüñ adı **hilāf** degenek oldu **'aşā**
14. Kabāğa **kar'a** diyüp **sil'a** çükündür didiler  
Çörek otına di **şüniz** ü yire di **ğabrā**
15. Oldı **nu'mān-ı şakāyık** da gelincik çiçegi  
[42a] Didiler bāğçeye **ravzaya** nergis **'abhā**
16. **Fess** kuru yonca vü **qazb** u **ratābe** oldu yaşı  
Yaş ota dindi **haşış** ü kuru ot oldu **kelā**
17. Sirke **hall dıbs**-durur bekmez ü **kand** oldu şeker  
Kand halvāsına **fānid** di ni' met **ālā**
18. Cenk ālāti **silāh** oldu vü **seyf** oldu kılıç  
Düşmeniñ adı **'adū** oldu vü cenk oldu **vegā**
19. **Mutrika** oldu çekiç **mibred** ege örs **'ilāt**  
Oldı **sikkīn** bıçaq od yalıñı oldu **lezā**

## VI

**Qıt'atu Uhrā'** Alā-Vezni Fer'-i Remel ve Huve

*fe' ilātün fe' ilātün fe' ilātün fe' ilün*

1. Oldı **hubb** sevmek ü hem dōstlar oldu **aḥbāb**  
Yoldaş[m] adı **refiḳ** oldu vü yārān **aşhāb**

2. Yola **mezheb** didiler dağı ‘**ivec** egri-durur  
[42b] **Şavb** bir cânib ü toğrı dir olursan di **şavâb**
3. **Maştaba** tekye-durur hem dağı dükkân **hânüt**  
Kilide **kıfl** işige di ‘**atebe** kapuya **bâb**
4. Di **kaşîre** kışa vü ‘**arz** in ü **tül** uzun  
Oldı bünyâd **esâs** u ev öni oldı **cenâb**
5. **Fevk** üst oldı vü **taht** alt [u] **ref** kaldırmak  
**Levh**dür tahta **haseb** ağaç oluğdur **mizâb**
6. Oldı **râküd** küp ü **kâs** çanak **taşt** legen  
**Küze** bardağdır ev esbâbi **esâs** u ev‘ **âb**  
[43a]
7. Kap kaçak **zarf** u vi‘ **â** torba[ya] **lahş** selle seped  
Hegbe **hürce** dinilüp dindi tağarcuğa **curâb**
8. **Şûf** yün oldı vü **hayt** iplik ü **mahit** igne  
Hem dinildi beze **kirbâs** u yüz örtüsü **niğâb**
9. Kâmete **kadd** diyüben bügriye **ahdeb** didiler  
**Fahz** uyluk adıdır hâm deri oldı **ihâb**
10. Sağır **atrüş** u **aşam** ahras u **ebkem** dilsüz  
**Rakabe** oldı boyun geldi anuñ cem‘ i **riğâb**
11. **Sin** diş ü **halğ** boğaz **cîd** ‘**unük** oldı boyun  
[43b] Arğaya **şalb** dinür hem azu dişler **enyâb**
12. **Cevz** koz **kummeşrâ** emrüd u hürmâdur **temr**<sup>13</sup>  
Hem di **hişrim** çoruğa cem‘ -i ‘ inebdür **a‘ nâb**
13. **Nemr** kaplanuñ adı **dubb** ayu **sa‘ leb** dilkü  
**Kird** maymuna dinür **kelb** köpek cem‘ i **kilâb**
14. ‘**Ankebüt** oldı örümcek kelebek oldı **firâş**  
Didiler aruya **zenbür** siñek oldı **zubâb**

<sup>13</sup> Vezin tutarsız.

15. Oldı **mecnūn** delü vü **keyyis** ü **dāhī** zîrek  
**Kevden** aḥmaḳdur uzun boylı kişidür **şingāb**

[44a]

16. Kiriş oldı **veter** ü hem daḥı **ḳavs** oldı yay  
Temrene **naşl** dinüp dindi oḳa **sehm** ü **nişāb**

## VII

**Ḳıf'atu Uḫrā 'Alā-Vezni Fer'-i Remel ve Huve**

*fā' ilātün fā' ilātün fā' ilün*

1. **Cebhe** alın **fem** ağız dildür **lisān**  
El-durur **yed** daḥı parmaḳlar **benān**
2. **Şa'r** kıl **seblet** bıyık **liḫye** şaḳal  
**Cevf** iç oldı vü ḳalb oldı **cenān**
3. ' **Abd** ḳul āzād-durur **ḥurr** ü ' **atīḳ**  
Hem sünetsüz **aḳlef** ü sünnet **ḫitān**
4. **Ḥavf** u **ḫaşyet** ḳorḳu **işm** oldı günāḥ  
**Şāliḫa** ḫatuna dirler hem **ḫāşān**
5. **Āşikār** **cehr** ü **ḫafıyye** gizlüdür  
**Şidḳ** gerçek oldı **kizb** oldı yalan
6. **Ebyaz** aḳ **aḫzar** yeşil **aḫmer** kıızıl  
Şaru **aşfer** za' ferān oldı **eḳān**

[44b]

7. **Ḥinta** buḡdaydur ' **ades**dür mercimek  
**Şüm** şarımşak **başal** oldı şoḡan
8. **Lift** şalgam **fucl** turp u süd **leben**  
Hem daḥı bir nev' ḫurmādır **muşān**
9. **Tīn** incir ü **icāş** oldı erik  
Elma **tuffāḥ** u aluḳdur **ḡabrerān**
10. **Ḳaşr** köşk hem ' **imād** oldı direk  
Pencere **mişkāt** u **sullem** nerdübān

11. **Nerka** yaşduğ u döşek oldı **firās**  
Dindi yorğana **lihāf** örtü **kinān**
12. **Şed** kuşakdur **sevb** ton gömlek **kamīş**  
Hem yağa **ciryān** nerm olmak **liyān**
13. **Savt** kamaçıdır çomak **debbūs**dur  
**Serc** eyerdür hem **licām** oldı uyan
14. Oldı **laklak** leylek ü karga **gurāb**  
Turna **kürki** oldı ‘**ak’ ak** şakşağan
15. **Qidr** çölmek **mil’ aqa** oldı kaşık  
**Hābiye** küp **mircel** olmuşdur qazan

[45a]

VIII

Meşnevi fî-Bahri’s-Serî’ ve Huve

*müfte’ ilün müfte’ ilün fā’ ilün*

1. Oldı **zeneb** kuyruğ u **ecdel** toğan  
Çañ **ceresdür** dişi hardur **etān**
2. Tul kalan ‘avret olur **ermile**  
**Şibr** qarış barmaq uci **enmile**
3. Dil dibi ‘**aker** çeñe oldı **hanek**  
**Sāk** topuk oldı vü **sā’ id** bilek
4. A’**rece** aksak dinilür rence **da’**  
İki bükülmeklige di **inḥinā**
5. **Re**’tdür öyken talağ oldı **taḥāl**  
**Raṭb** yaş oldı öküsürük **su’ āl**
6. Görmeyen **a’ mā**-durur **aḥvel** şaşı  
**Rīk** ü **dem’** tükruk ile gözyaşı
7. Çizmeye **curmūk** iç edik **ḥuff** dinür  
**Nīl** çivid pamuğa **kursuf** dinür



8. **Had** yanağ u **havşala** kuruşak-durur  
**Cemd** kuru yağmak **ihrāk**-durur<sup>14</sup>

[45b]

9. Oldı karanlık dahı **deycūr** u **dāc**  
**Sicne** di zindān u çerāğa **sirāc**
10. **Denn** küp **ācurr** kiremid konşu **cār**  
Berk **menī**<sup>c</sup> oldı **haşin**[dür] hişār
11. **Şehr** medīne dahı **meşvā** maķām  
**Şarh**-durur köşk katı yir **kulām**
12. Kerpiç olur **libne** kesekdür **meder**  
**Şīd** kireç oldı vü toprak <sup>c</sup> **afer**
13. **Taht** revāk u döşek oldı **bisāt**  
**Birre** di ihsān sevinmek **neşāt**
14. <sup>c</sup> **İzz** ululuk **gunc** u **delāl** oldı nāz  
**Ġimd** kın oldı vü kılıçdur **curāz**
15. **Cunne** di kaķkana bahādır **cesūr**  
**Cund** çeri oldı helāke di **būr**
16. **Cufn** kılıç kımı vü **cu<sup>c</sup> be** belik  
**Şakb** dinür delmege **hücre** delik
17. **İbr**dür igne delügi oldı **sem**  
Oldı **ķabā** kaftan [u] sancağ <sup>c</sup> **alem**

[46a]

18. **Sil<sup>c</sup> a** kumaş oldı vü arşun **zirā<sup>c</sup>**  
**Satı**-durur tās kile oldı **şā<sup>c</sup>**
19. **Ķamh** ki buğdaydur ölçek **ķafiz**  
Yufka **rukāk** u kırı etmek **ħabiz**
20. **Cubn** penir oldı azıķdur **ta<sup>c</sup> ām<sup>15</sup>**  
Hem dahı etmek ķatıģıdur **idām**

<sup>14</sup> Vezin tutarsız.

<sup>15</sup> ta<sup>c</sup>ām: nuṭām N.

21. **Ẓayf** konuk **lākeşe** tutmaçdur  
**Ḳūt** azık **cāyi**‘ olan açdur
22. Menzil olup **merhale** yol oldu **fecc**  
 Ğam **terah**<sup>16</sup> u şāzālīk oldu **ferec**
23. Faqr dinür **fākā**ya borç oldu **deyn**  
 Uğnya **şu**‘ **lūk**<sup>17</sup> dinür ‘**ayb** şeyn
24. Ḳalbura **ğirbāl** di **minhal** elek  
 Beksimede **ka**‘ **k** ü **nuhāle** kepek
25. And virilmeklige **tahlīf** di  
 Hem dahı döndürmege **tahrīf** di
26. **Nuql** meze oldu şarāb oldu **rāh**  
 Rāhat olacaḡ yire dirler **merāh**
- [46b]
27. **Sekr** ser-i hoşluḡ di ayılmaḡ **şah**[i]v  
 Yazmaḡa **tahrīr** ü yuyulmaḡ **leh**[i]v
28. Hem çürümek ‘**afn** çürükdür **remīm**  
**Ḳuds**-durur pāk ü güzellik **besīm**
29. **Ğaym** bulut yağmura **ğays** oldu ad  
 ‘**İhdür** yün ü hem köpükdür **lubād**<sup>18</sup>
30. **Arḡat** alaca dahı **erḡam** yılan  
**Hurş** ile **eşnāna** dinildi çoğan
31. Hem dinilür **uzhiye** ḡurbān dedem  
**Sevr** şıḡır **cedy**dür oḡlaḡ hem
32. **Hayl**-dur[u] at u üzengü **rikāb**  
 Tay **muh**[u]r ü yügrük at oldu ‘**irāb**

<sup>16</sup> terah: nezaḡ N.

<sup>17</sup> şu‘ lūk: şal‘ ūk N.

<sup>18</sup> Vezin tutarsız.

33. **Telle** depe **tîh** beyâbâna ad  
**Baqq** üvez oldı vü çekirge **cerād**
34. Peyk **berīd** oldı bat[ı]ydur **kehel**  
**Zebd** köpükdür dağı yaşlık **belel**
35. **Hızb** bölük ortaya **eşnā** dinür  
**Bahsdur** az şaymağa **işşā** dinür
- [47a]
36. **Naızrdur** altun bilezikedür **sivār**  
**Zeyf** kem aqçe **zelem** oldı kumār
37. Ablaka **lecān** di helāle **mubāh**  
Şavt **şurāh** oldı çağırmaq **şayāh**
38. **Zevc**-durur çift **vet[e]r** tek-durur  
Yumşaq olur **leyn** ü **vesaq** pek-durur
39. ‘**Āne** kaşık yatmağa di **iztıcā**‘  
Dindi ‘**azeb** ergene **ķirbān** cimā‘
40. **Hüb** u **cunāh**a didiler hem günāh  
**Ħaml** yük oldı vü cimā‘ oldı **bāh**
41. Hem kocalık **seyb** yigitlik **fetā**  
Oldı ana **vālide** **vālid** ata

## IX

**Meşnevi fî-Baħri'l-Ħaffif ve Huve***fā‘ ilātün mefā‘ ilün fe‘ ilün*

1. Oldı rüşen **senā tariyy** tāze  
Ir **gīnā** oldı **nağme** āvāze
2. **Bārbut** oldı qopuz düdük **mizmār**  
Oldı **meşvā** kebāb u ħamr ‘**uķār**
- [47b]
3. Di ‘**acāfe** arık koyundur **şāt**  
Hem **mevāşī**ye dindi ħayvānāt

4. **Fâkihe** mive **hûh** şeftâlû  
Hem dağı **mişmiş** oldu zerdâlû
5. **Levz** bâdem ü **kişr** oldu kabuğ  
**Levndür** renk fıstık oldu **ğurûk**
6. Oğ gezi **kûk** u **şavlecân** çevgân  
Dikme **ğars hadîka**dur büstân
7. Kemre **serkîn** ü ma' denûs **sezâb**  
**Zihbe** yağmur [u] karga dölegi **şâb**
8. **Yem** deñiz hem ikinci oldu **kâfir**  
Örtmek **setr** ü **ketm** örtücü **sâtir**<sup>19</sup>
9. 'Unf berg oldu bend ü bâğ ' **ikâl**  
İp ki **habl** oldu vü cem' i **hibâl**
10. Giñlige **fushat** u yabana **felât**  
Hem tağılmağa dindi **semî** ü **şitât**
11. Yüce tağ başı **şâhik** olmuşdur  
Ulu çadır **surâdik** olmuşdur

## [48a]

12. Yaya **râcîl**dür atludur **fâris**  
Hem oldu şusuz qurı **yâbis**<sup>20</sup>
13. Toz **ğubâr** ıssı yel **semûm** oldu  
**Fâs** balğa keser **kadûm** oldu
14. Hem **veted** mîh u destere **minşâr**  
Sâc ayak **minşab** u hevân **minhâr**
15. Oldı gözgü **mir'ât** [u] **muşt** tarağ  
İssı şudur **sağîn** der oldu ' **arak**

<sup>19</sup> Vezin tutarsız.<sup>20</sup> Vezin tutarsız.

16. **Kuḥl** sürme güzellik oldu **kasām**  
Oldı çirkin **kabīh** renc **cuzām**
17. **Ẓav**’ ışıkdur çerāḳdur **mişbāh**  
Tañla aḥşam-durur **ṣabāh revāh**
18. Hem ziyā virene dinür **vehhāc**  
Şiṣe **kārūra** sırça oldu **zücāc**
19. **Ḳabs** od çaḳmaḳ oldu **ḳaddāha**  
Hem serāy ortası-durur **sāha**
20. **Zuḥruf** ile **varaḳ** gümüṣ altun  
Hem ev esbābına dinür **mā’ūn**

[48b]

[Ḥātīme]

[fe’ūlün fe’ūlün fe’ūlün fe’ūl]

1. Dilā ḥamd it ol Ḥālīḳu’l-inse  
Ki ḥamdine nāṭıḳ-durur kā’ināt
2. Resūlūñ muṭahhar revānına hem  
Hezārān dūrūd ile yüz biñ selām
3. Daḥı āl ü aṣḥāb ervāhına  
Selām ola<sup>21</sup> tıtduḳça ‘ālem ṣebāt
4. Ṭoḳuz yüz elli yedide bu nazm  
Ṭoḳuz kıṭ’a oldu ṭoḳuz yüz luḡāt
5. Daḥı beyti yüz ṭoksan altı-durur  
Hem eksük degüldür içinde nikāt
6. Bunı oḳuyup nāzımuñ rūhına  
Du’ā eyleyen bulsun otdan necāt

---

<sup>21</sup> ola: olsun N.

## Sonuç

Klasik Türk edebiyatındaki manzum sözlük silsilesinin bilinmeyen bir halkasının daha ortaya çıkarıldığı bu çalışmada, 16. yüzyılda kaleme alınmış olan müellifi meçhul manzum sözlük ilim âleminin istifadesine sunulmuştur. Eser sahip olduğu şekil ve muhteva özellikleri itibarıyla aynı türdeki eserlerle benzerlik göstermektedir.

Arapça-Türkçe şeklinde 957/1550-51 yılında telif edilen eser, mukaddime bölümünden mahrum olup beyit sayısı 15 ile 41 arasında değişen 9 kıt'alık sözlük ve 6 beyitlik hâtime bölümlerinden müteşekkil olup toplam 204 beyittir. Ancak hâtime bölümünde eserin 196 beyitten oluştuğunun belirtilmesine nazaran müellifin sadece ilk kıt'anın başında yer verdiği iki beyitlik takti beyti ile altı beyitlik hâtime bölümünü toplam beyit sayısına dâhil etmediği anlaşılmaktadır.

Sözlük kısmını teşkil eden kıt'alardan ilk yedisi kıt'a, son ikisi ise mesnevi nazım şekliyle tanzim edilmiştir. Eserin sözlük kısmını teşkil eden 9 kıt'ada herhangi bir tertip hususiyeti gözetilmediği gibi ilk kıt'a hariç manzum sözlüklerde çok yaygın olarak karşılaşılan ve kıt'aların tanzim edildikleri bahir ve vezin kalıplarının verildiği takti bayitlerine de yer verilmemiştir. Müellif, bahir ve kalıp bilgilerini emsali olan birçok eserden farklı olarak takti beyitleri yerine başlıklarda verme yoluna gitmiştir.

Beyitler özelinde mümkün olduğunca karşılığı verilen kelimelerde anlam münasebeti bakımından tematik bütünlüğün gözetilmesi, aynı beyit içinde zıt anlamlı kelimelere yer verilmiş olması, karşılıkları verilen kelimelerin hepsinin aynı mısra içinde yer almasının gözetilmesi, kaynak dil olan Arapçaya mensup bazı kelimelere karşılık olarak yine Arapça kelimelerin kullanılması, kelime kadrosunun büyük bir kısmını isim veya isim kökenli kelimelerin teşkil etmesi, seçilen kelimelerin günlük hayatta ihtiyaç duyulan temel kavram ve terimlerle ilgili olması, isimler dışında çeşitli fiilleri de ihtiva etmesi, aynı anlama gelen birden fazla Arapça kelimeye Türkçe bir kelimeyle karşılık verilmesi, bazı kelimelerin çoğul hâllerine de yer verilmesi ve eserin tanzim edildiği dönemde dilde canlılığını muhafaza eden ancak günümüzde kullanımdan düşmüş olan bazı arkaik kelimeleri ihtiva etmesi manzum sözlüğün şekil ve muhteva itibarıyla dikkatleri çeken belli başlı özellikleridir.

Zikredilen bu özellikleriyle aynı türdeki diğer eserlerle benzerlik gösteren müellifi meçhul manzum sözlük, gerek beyit sayısı gerekse de ihtiva ettiği kelime sayısı bakımından emsalleri arasında küçük hacimli bir eser hüviyetini haizdir. Eser sahip olduğu bütün bu özellikleri yanında hem nazma hâkim bir müellifin kaleminden çıkmış olması hem de bir tür olarak manzum sözlüklerin sahip olduğu temel niteliklerin tespit ve tayininde kullanılacak birtakım unsurları bünyesinde barındırması cihetiyle önem arz etmektedir.

**Kaynaklar | References**

- Ahterî, Mustafa (1310). *Ahterî-i kebîr*. İstanbul: Matbaa-yı Âmire.
- Boran, U. (2016). Sözlükçülük geleneğimize umumi bir bakış ve Edirne Müftüsü Fevzi Efendi'nin Arapça-Türkçe manzum sözlüğü: Tuhfe-i Fevzî. *Şarkiyat Mecmuası*, 28, 73-154.
- Ceviz, N. & Gündüzöz, S. (2006). Osmanlı Medrese kültüründe manzum ilmî eser geleneğinin güzel bir örneği: Lügat-ı Yûsuf. *Ekev Akademi Dergisi*, 10(29), 211-30.
- Devellioğlu, F. (2011). *Ansiklopedik Osmanlıca-Türkçe lûgat*. Aydın Kitabevi.
- Doğan Averbek, G. (2018). Dillerinden biri Türkçe olan manzum sözlükler üzerine yapılan çalışmalar bibliyografyası. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 21, 85-114.
- Doğan Averbek, G. (2021, 23 Kasım). Tuhfe-i Fedâyî (Fedâyî Mehmed Dede). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/tuhfe-i-fedayi-fedayi-mehmed-dede>.
- Doğan, H. (2016). Budinli Cihâdi ve 'Teşrih-i Tıbâ' isimli Türkçe-Arapça manzum sözlüğü. *Littera Turca, Journal of Turkish Language and Literature*, 2(4), 16-32.
- Doğan, H. (2024). Tuhfe literatürüne ek: Şerîfi-zâde Âlî ve Resm-i Âlî adlı Türkçe-Arapça manzum sözlüğü. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2), 435-459.
- Ekici, H. & Güneş, İ. (2023). *Feyzî-i Üsküdârî Arapça-Türkçe manzum sözlük (inceleme-metin-dizin-tıpkıbasım)*. Sonçağ Akademi.
- Eliçak, M. (2013). Türkçe-Arapça manzum bir lûgat: Müfidü'l-Müstefidîn ve büyük istinsâhî farklar. *Turkish Studies*, 8(13), 81-93.
- Fidan, Z. (2020). Abdülcelil Bin Yûsuf El-Akhisarî'nin Arapça-Türkçe manzum sözlüğüne yaptığı şerh: Şerh-i seb'atü ebhur. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* (25), 373-388.
- Fidan, Z. (2023). *Abdülcelil bin Yûsuf el-Akhisarî'nin (ö. 1618'den sonra) Şerh-i Seb'atu Ebhur Adlı Arapça-Türkçe Manzum Sözlük Şerhi (İnceleme-Tenkitli Metin)* [Doktora Tezi]. Sakarya Üniv.
- Gülhan, A. (2010). Şeyh Ahmed ve Manzum Sözlüğü Nazmü'l Leâl. *Zeitschrift für die Welt der Türken, Journal of World of Turks*, 2(2), 201-225.
- İnce, Y. (2002). Manzum Sözlükler ve Şemsî'nin Cevâhirü'l-Kelimât'ı üzerine bir dil incelemesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(2), 175-182.
- Kadioğlu, İ. (2018). *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Kaplan, Y. & Özkat, M. (2023). 17. yüzyılda kaleme alınmış Arapça-Türkçe manzum bir sözlük: Tuhfe-i Âmidî. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 35, 74-113.



- Kaplan, Y. (2018). Bilinmeyen bir Arapça-Türkçe manzum sözlük: Lugat-ı Visâlî. *Dede Korkut, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7(15), 54-75.
- Kaplan, Y. (2020). Müellifi ve telif tarihi meçhul bir Arapça-Türkçe manzum sözlük: “Bülgatü’s-Sıbyân”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 41-70.
- Kaplan, Y. (2022). Kerîmî’nin Arapça-Türkçe manzum sözlüğü: İsbâh. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 29, 719-736.
- Kaplan, Y. (2022). Tuhfe türüne bilinmeyen bir örnek: Rükni’nin İngilizce-Türkçe manzum sözlüğü (Lehce-i Lankıvıç). *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(2), 485-531.
- Kaplan, Y. (2024). 16. yüzyıldan bilinmeyen bir Arapça-Türkçe manzum sözlük: Elfiyye. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 11, 351-373.
- Kılıçarslan, O. (2021). *Rûhu’l-Edeb/Arapça-Türkçe manzum sözlük*. Grafiker Yay.
- Köksoy, M. (2011, 29 Kasım). Subha-i sıbyân (Mehmed Müfettiş). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/subha-i-sibyan-mehmed-mufettis>
- Kuybu Durmaz, E. & Öztürk, Z. (2022). Müellifi ve telif tarihi bilinmeyen Arapça-Türkçe bir manzum sözlük. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(42), 437-465.
- Muhtar, C. (1986). İslâmda sözlük çalışmaları. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4, 363-70.
- Muhtar, C. (1993). *İki Kur’an sözlüğü luğat-ı Feriştöğlü ve luğat-ı kânûn-ı ilâhî*. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- Ölker, P. (2015). *Manzum sözlük geleneği ve Mahmûdiyye*. Palet Yayınları.
- Öz, Y. (1996). *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Öz, Yusuf (2016). *Tarih boyunca Farsça-Türkçe sözlükler*. TDK Yayınları.
- Özkan, F. H. (2013). Bozoklu Osman Şâkir ve şehdü elfâz’ı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(26), 428-62.
- Öztürk, Z. & Jaradat, (2021). İbn Kalender’in manzum sözlüğü: Türki vü Tâzî. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(41), 1093- 1150.
- Sarı, M. (2004). *El-Mevârid, Arapça-Türkçe lûgat*. İpek Yayınları.
- Sinan Nizam, B. (2023). *Türk ü Tâzî, İbn-i Kalender’in Arapça-Türkçe manzum sözlüğü*. Nobel Yayınları.
- Sinan Nizam, B. (2024, 1 Aralık). Manzum lugat (Mustafa B. Ömer/Feyzî-i Üsküdârî). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/manzum-lugat-mustafa-b-omer-feyzi-i-uskudari-tees-1508>
- Tanrıverdi, E. (2008). *Merkezzâde Ahmet Efendi islâh-ı merkezi: Feriştöğlü lûgati tashih ve ikmal çalışması*. Konya: Adal Ofset.

- Tiryakiol, (2013). *Dil öğretimi gelenegimizde manzum sözlükler (tuhfe-i Âsım örneği)* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Türkmen, M. (2023). *Teşrih-i tıbâ` (Arapça-Türkçe manzum-mensur sözlük)*. DBY Yayınları.
- Uluocak, M. & Eroğlu, (2024). İmâdî'nin Arapça-Türkçe manzum sözlüğü: İlm-i lügat. *Türk Dili Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler* (ss. 7-30). Gece Kitaplığı.
- Uz, Ö. (2019). Türkçe-Arapça manzum sözlüklerimizden tuhfe-i Hâcibî. *Turkish Studies*, 14(7), 4087-4111.
- Yakar, H. İ. (2007). Manzum sözlüklerimizden tuhfe-i Fedâ'î. *Turkish Studies*, 2(4), 1015-1025.
- Yakar, H. İ. (2009). Türkçe-Arapça manzum sözlüklerimizden nazm-ı ferâ'id. *Turkish Studies*, 4(4), 995-1024.
- Yazar, S. (2022, 15 Kasım). Seb'atu Ebhur ve Şerhi (Celîli). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/seb-atu-ebhur-ve-serhi-celili>.
- Yazar, S. (2024, 5 Aralık). Sükker-i sâfi (Celîli, Abdülcelil B. Yûsuf). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/sukker-i-safi-celili-abdulcelil-b-yusuf>.
- Yeni Tarama Sözlüğü* (1983). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yurtseven, N. (2003). *Türk edebiyatında Arapça-Türkçe manzum lugatlar ve Sünbülzâde Vehbî'nin nuhbe'si* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi.

## YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE ETİK KURALLAR

### Amaç

Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi [Journal of Academic 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 [Journal of Academic 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.

Journal of Academic 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; 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 Mart sayısı için 20 Ocak-30 Ocak; Temmuz sayısı için 20 Mayıs-30 Mayıs; Kasım sayısı için 20 Eylül-30 Eylül 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 sadece “Araştırma Makalesi/Research Article türündeki çalışmaları kabul etmektedir.
- 4) Dergiye gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun, başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, yazar/lar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış olmalıdır.
- 5) Derginin her bir sayısında en fazla 30 (otuz) makale yayımlanabilir.
- 6) Dergiye makale gönderimi 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 (yılıda=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.
- 11) 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.

16) 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.

### **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 Şerîf 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 Azîzî’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

Yalçınkaya, 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 Edebi 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 Mart sayısı için 20 Ocak-30 Ocak; Temmuz sayısı için 20 Mayıs-30 Mayıs; Kasım sayısı için 20 Eylül-30 Eylül 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 sadece “Araştırma Makalesi/Research Article” türündeki çalışmaları kabul etmektedir.
- 4) Dergiye gönderilen makaleler derginin amaç ve kapsamına uygun, başka bir dergide değerlendirme sürecinde olmayan, yazar/lar tarafından içeriği ve gönderimi onaylanmış olmalıdır.
- 5) Derginin her bir sayısında en fazla 30 (otuz) makale yayımlanabilir.
- 6) Dergiye makale gönderimi 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.
- 11) 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.
- 16) 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 atfı 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 kullanılan 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 atfı yapmadan çok sayıda yayını 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,

İnsan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak,



Yayınlarda 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 sağlamak zorundadır.

## 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 şikâyetle 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 yayımcı 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 yayınlanmış, 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 atf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak,
- b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayınlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek,
- c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek,
- ç) Tekrar yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak,
- d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atf 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, 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, editöryal 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 çatışması içerisinde olmamalıdır.

Hakemler ilgili, yayımlanmış ancak atıfta bulunulmamış eserleri belirtmelidirler.

Kontrol edilmiş makaleler gizli tutulmalıdır.

Gizlilik ilkesi gereği inceledikleri çalışmalarını değerlendirme sürecinden sonra imha etmelidir. İnceledikleri çalışmaların sadece nihai sürümlerini ancak yayımlandıktan 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 (örn, intihal ya da benzer etik dışı 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 editörlerdir.

Bağımsız editör kararı oluşturulmasını taahhüt eder.

ADED, yayınlanmış her makalenin mülkiyet ve telif hakkını korur ve yayınlanmış her kopyanın kaydını saklama yükümlüğünü üstlenir.

Bununla birlikte veri tabanını internet üzerinden erişime açık tutar.

Editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihalle ilgili önlemleri 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 karşılarız, 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. Olgular sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onay formunun imzalandığına 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 Olgü 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 Etiğı”, “Araştırma Etiğı” ve “Yasal/Özel izin belgesi alınması” ile ilgili kurallara uyduğunu uluslararası standartlara atf yapılarak, hem web sayfasında hem de basılı dergide herbiri için ayrı başlık açarak belirtmelidir.

Dergilerde yayın etiğine uygunluk konusu sadece yazarların sorumluluğuna bırakılmamalı, dergi yayın etiğı konusunda izleneceğı yolu açık olarak tanımlanmış olmalıdır.

Dergilerde yayımlanacak makalelerde etik kurul izni ve/veya yasal/özel izin alınmasının gerekip gerekmediğı 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 gerçekleştirildiğı 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 yayımlanması 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” yayınlayacağı 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 dağıtılabilir

Lisans veren, yazarın lisans koşullarını aşağıdaki şartlar altında izlediği sürece bu özgürlükleri iptal edemez:

Lisansla ilgili ayrıntılı bilgi için [tıklayınız](#).

